



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

Limbaș și context

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

Anul III, nr. 1, 2011

Revista este înregistrată în: EBSCO, AUF (*Ressources mutualisées*), ECREA
European Media and Communication Doctoral Summer School, Fabula,
GoogleLivres și eBookBrowse.

Revista este indexată în: *La Criée: périodiques en ligne*, Centre National du
Livre, The Linguist List, NewJour și JourList.



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

Speech and Context

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

1 (III), 2011

Journal Registration: EBSCO, AUF (*Ressources mutualisées*), ECREA
European Media and Communication Doctoral Summer School, Fabula,
GoogleLivres and *eBookBrowse*.

Journal Indexing: *La Criée: périodiques en ligne*, *Centre National du Livre*,
The Linguist List, *NewJour* and *JourList*.

COLEGIUL DE REDACȚIE AL REVISTEI

Redactor-șef:

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

Comitet onorific:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comitet de lectură:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ludmila BRANIȘTE, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea „Al.I. Cuza”, Iași, România);

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

Marin POSTU, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);
Mioara DRAGOMIR, cercetător științific superior, doctor în filologie (Institutul de Filologie Română „A. Philippide” din Iași, România);
Natalia HALINA, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Altai, Rusia);
Nicanor BABĂRĂ, profesor universitar, doctor habilitat în filologie (Universitatea de Stat din Moldova);
Solomia BUK, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea Națională „Ivan Franko” din Lvov, Ucraina);
Tatiana POTÎNG, doctor în filologie, Vice-ministru, Ministerul Educației, Republica Moldova;
Thomas WILHELMI, profesor universitar, doctor în filologie (Universitatea din Heidelberg, Germania);
Valentina ȘMATOV, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova);
Victor SCHIBA, conferențiar universitar, doctor în filologie (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova).

Comitet literar:

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

Secretari de redacție:

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

Tehoredactare:

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

Adresa colegiului de redacție:

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

Telefon: +37323124195

Fax: +37323123039

E-mail: acosciug@yahoo.com

Tiparul: Tipografia Universității de Stat „Alec Russo”.

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

Revista apare de două ori pe an.

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

Materialele incluse în volum au fost recenzate în prealabil.

ISSN 1857-4149

© Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova, 2011

EDITORIAL BOARD MEMBERS

Editor-in-chief:

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

Honorary Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Scientific Board:

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

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

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

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

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

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

Grigore CANTEMIR, Associate Professor, Ph.D. (Alecru Russo State University of Bălți, Republic of Moldova);

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

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

Ludmila BRANIȘTE, Associate Professor, Ph.D. (Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania);

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

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

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

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

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

Solomia BUK, Associate Professor, Ph.D. (Ivan Franko National University of Lvov, Ukraine);
Tatiana POTÎNG, Ph.D., Deputy minister of Education, Republic of Moldova;
Thomas WILHELMI, Professor, Ph.D. (University of Heidelberg, Germany);
Valentina ŞMATOV, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova);
Victor SCHIBA, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova).

Literary Board:

Georgeta CÎŞLARU, Associate Professor, Ph.D. (Paris 3 Sorbonne Nouvelle University, France);
Ioana-Crina COROI, Lecturer, Ph.D. Student (Ştefan cel Mare University of Suceava, Romania);
Iulia IGNATIUC, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova);
Svetlana STANŢIERU, Lecturer, Ph.D. Student (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova);
Valentina ŞMATOV, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova);
Victor SCHIBA, Associate Professor, Ph.D. (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova).

Editing Secretaries:

Oxana CHIRA, Lecturer, Ph.D. Student (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova);
Silvia BOGDAN, Lecturer (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova);
Tatiana GOREA, Lecturer (Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova).

Technical Editor:

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

Editorial Office:

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

Telephone: +37323124195

Fax: +37323123039

E-mail: acosciug@yahoo.com

Publishing House: Bălţi University Press.

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

The journal is issued twice a year.

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

Materials included in this volume were previously reviewed.

ISSN 1857-4149

©Alec Russo State University of Bălţi, Republic of Moldova, 2011

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

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

ARIILE TEMATICE ALE REVISTEI

1. Semne, limbaj, comunicare - considerații generale

- considerații generale asupra semnului;
- considerații generale asupra limbajului;
- aspecte ale limbajului;
- considerații generale asupra comunicării și actului comunicativ;
- sens și semnificație în comunicare;
- intenție în comunicare;
- inteligibilitatea limbajului.

2. Tipuri de semne, de limbaj și de mecanisme interacționale în comunicare

2.1. Tipuri de semne

- semne-icoană;
- semne-indice;
- semne-simbol.

2.2. Tipuri de limbaj și de mecanisme interacționale în comunicare

- actul de limbaj în comunicarea cotidiană;
- mimică și gest în comunicare;
- limbaj specializat;
- sens și semnificație în comunicarea mediatizată;
- limbaj al identităților vizuale/limbaj pictural;
- limbaj al muzicii/limbal al dansului;
- limbaj în spațiul instituțional;
- limbaj verbal în context cultural;
- limbaje și comunicare în cadrul comunității europene.

2.2.1. Limbaj (literar) și condiționare socială

- ideologie și identitate glotică;
- influențe glotice;
- morală și limbaj literar;
- mentalitate colectivă și imaginar literar;
- scrierile (auto)biografice, între individual și social;
- voci, texte, reprezentare.

3. Limbaj, context, traducere

- rolul contextului în traducere;
- tipuri de traducere.

JOURNAL TOPICS

1. Overview of signs, speech and communication

- overview of sign;
- overview of speech;
- speech aspects;
- overview of communication and speech act;
- sense and signification in communication;
- intention in communication;
- speech intelligibility.

2. Types of sign, speech and interactional mechanisms in communication

2.1. Types of sign

- icon;
- index;
- symbol.

2.2. Types of speech and interactional mechanisms in communication

- speech act in everyday communication;
- mimic and gestures in communication;
- language for specific purposes;
- sense and signification in media communication;
- audio-visual language/pictorial language;
- language of music/language of dance;
- speech in institutional area;
- verbal language in cultural context;
- languages and communication within the European community.

2.2.1. (Literary) language and social conditioning

- ideology and language identity;
- language influences;
- morals and literary speech;
- collective mentality and literary image;
- (auto)biographic writings, between individual and social;
- voices, texts, representation.

3. Language, context, translation

- role of context in translation;
- types of translation.

C U P R I N S

Prezentare	17
SEMNE, LIMBAJ, COMUNICARE – CONSIDERAȚII GENERALE	
Светлана Осокина, <i>The Thesaurus Conception as a New View on the Epistemological Function of the Language</i>	23
TIPURI DE SEMNE, DE LIMBAJ ȘI DE MECANISME INTERACȚIONALE ÎN COMUNICARE	
Abdul Ghaffar Khan, Mohammed Ahmad Alward, <i>Arabic Loan Words in Urdu: A Linguistic Analysis</i>	31
Gergana Atanassova Petkova, <i>Eponyms in Bulgarian Clinical Terminology</i>	38
Ioana-Iulia Olaru, <i>Statuara clasică romană și dorința de eternitate</i>	42
Лилия Беженару, <i>Обращения во французском языке</i>	49
Luminița Hoartă Cărăușu, <i>Un tip de interacțiune mediată controlată. Dezbaterea televizată românească actuală</i>	56
Gina Măciucă, <i>Glimpses of English Tempoaspectual Blends</i>	64
Stella Gorbanî, <i>The Role of Parentheses in Text Cohesion</i>	69
Gina Măciucă, <i>Pros and Cons of the English Voice</i>	75
LIMBAJ (LITERAR) ȘI CONDIȚIONARE SOCIALĂ	
Max Graff, <i>„Ein unbewältigter, unbewältigbarer Rest.“ Zu Gerhard Selbs Umgang mit seiner Vergangenheit in Bernhard Schlinks Selb-Trilogie</i>	83
Ioana Boghian, <i>A Semiotic Approach to the Act of Naming Houses in Victorian Novels ...</i>	97
Angela Coșciug, <i>Etude comparée des systèmes vocaliques du français, espagnol, roumain et russe</i>	108
Natalia Banaru, <i>Aspectul lingvistico-didactic al hiatului în comparație cu diftongii în limba engleză</i>	116
Екатерина Никулча, <i>Комплексность изображения темных сил в произведениях Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, М.А. Булгакова</i>	121
Grigore Cantemir, <i>Norme „nu prea respectate” de fețe respectabile</i>	130
Erdal Derinöz, <i>Die Verwendung der Lichtmetaphorik in E. T. A. Hoffmanns “Das Fräulein von Scuderi”</i>	135
Georgiana Elisabeta Panait, <i>Intertextualitatea și simbolistica apei</i>	148
Инна Гажева, <i>Принципы орнаментализма в «Северной симфонии» Андрея Белого</i>	152

Natalia Khalina, <i>Linguistic Performance of the Liberal Truth in Russia: from the Imperial Liberalism of the 19th Century to the Presidential Liberalism of the 20th Century</i>	164
Georgiana Elisabeta Panait, <i>Viziunea prozaică și arta poetică în operele lui Ion Vinea</i>	172
Médéa Kintsourachvili, Maïa Benidzé, <i>Sémiotique de l'île dans le roman de M. Tournier «Vendredi ou les limbes du Pacifique»</i>	175
TRADUCERI	
Irina Strechii, <i>Traduceri în engleză din Grigore Vieru</i>	181
Luiza Șoșu, <i>Traduceri în engleză din Mihai Eminescu și Grigore Vieru</i>	187
POEZII ȘI ALTE CREAȚII	
Georgiana Elisabeta Panait, <i>Poezii</i>	191
Luiza Șoșu, <i>Oprîți betonul!</i>	193
Luiza Șoșu, <i>Visul unei nopți spre Bobotează (Basm)</i>	194
APARIȚII RECENTE	197
Despre autori	199

CONTENTS

Presentation	19
OVERVIEW OF SIGNS, SPEECH AND COMMUNICATION	
Светлана Осокина, <i>The Thesaurus Conception as a New View on the Epistemological Function of the Language</i>	23
TYPES OF SIGNS, SPEECH AND INTERACTIONAL MECHANISMS IN COMMUNICATION	
Abdul Ghaffar Khan, Mohammed Ahmad Alward, <i>Arabic Loan Words in Urdu: A Linguistic Analysis</i>	31
Gergana Atanassova Petkova, <i>Eponyms in Bulgarian Clinical Terminology</i>	38
Ioana-Iulia Olaru, <i>Romanian Classical Statuary and the Desire of Eternity</i>	42
Liliana Bejenaru, <i>Studies of the French Appellatives</i>	49
Luminița Hoarță Cărăușu, <i>A Controlled Type of Interactive Media. Up-to-Date Romanian TV Debate</i>	56
Gina Măciucă, <i>Glimpses of English Tempoaspectual Blends</i>	64
Stella Gorbani, <i>The Role of Parentheses in Text Cohesion</i>	69
Gina Măciucă, <i>Pros and Cons of the English Voice</i>	75
(LITERARY) LANGUAGE AND SOCIAL CONDITIONING	
Max Graff, <i>“Insurmountable, Impossible to Overcome Time Span”. On Gerhard Selbs’ Attitude Towards his Past in Bernhard. Shlink’s Trilogy</i>	83
Ioana Boghian, <i>A Semiotic Approach to the Act of Naming Houses in Victorian Novels</i>	97
Angela Coșciug, <i>A Comparative Study of French, Spanish, Romanian and Russian Vowel Systems</i>	108
Natalia Banaru, <i>The Linguistico-Didactic Aspect of the Hiatus versus Diphthongs in English</i>	116
Екатерина Никулча, <i>The Complexity of the Image of Dark Forces in Hoffmann’s, Gogol’s and Bulgakov’s Works</i>	121
Grigore Cantemir, <i>„Not Quite Respected” Norms by Respectable People</i>	130
Erdal Derinöz, <i>The Use of Metaphors of Light in the Story “Das Fräulein von Scuderi” by E. T. A. Hoffmanns</i>	135
Georgiana Elisabeta Panait, <i>Intertextuality and Water Symbols</i>	148
Инна Гажева, <i>Principles of Ornamentation in „Northern Symphony” by Andrey Bely</i>	152

Natalia Khalina, <i>Linguistic Performance of the Liberal Truth in Russia: from the Imperial Liberalism of the 19th Century to the Presidential Liberalism of the 20th Century</i>	164
Georgiana Elisabeta Panait, <i>Prosaic Vision and Poetry in Ion Vinea's Works</i>	172
Médéa Kintsourachvili, Maïa Benidzé, <i>Semiotics of the Island in M. Tournier's Novel «Friday or the Limbo of the Pacific»</i>	175
TRANLATIONS	
Irina Strechii, <i>Translating Grigore Vieru in English</i>	181
Luiza Şoşu, <i>Translating Mihai Eminescu and Grigore Vieru in English</i>	187
POEMS AND OTHER WORKS	
Georgiana Elisabeta Panait, <i>Poems</i>	191
Luiza Şoşu, <i>Stop the Concrete!</i>	193
Luiza Şoşu, <i>The Dream of a Night on the Eve of Christening (Tale)</i>	194
NEW BOOKS	197
Notes on Contributors	199

P R E Z E N T A R E

Svetlana Osokina analizează concepțiile lingvistice, elaborate cu referire la funcția epistemologică a limbajului și trasează, totodată, direcții noi în abordarea acestui fenomen, de felul celor care poartă asupra tesaurului, luat drept sistem verbal de materializare a cunoștințelor.

Abdul Ghaffar Khan și **Mohammed Ahmad Alward** își propun o cercetare lingvistică a împrumuturilor din arabă în limba urdu curentă, din perspectivă morfologică, flexionară și derivatologică.

Gergana Atanassova Petkova își propune să cerceteze, din perspectiva formării, cele mai întrebuițate eponime în sfera clinică.

Ioana-Iulia Olaru face o analiză a parcursului portretisticii romane în perioada Antichității clasice, fără atingerea problemei amprentei pe care și-o pun Antichitatea Târzie și creștinismul asupra statuarei. Accentul cade, în acest studiu, pe evoluția artistică a sculpturii ronde bosse imperiale, precum și pe propaganda oficială, care a funcționat în cazul acestui domeniu artistic, în mod nemijlocit și la nivelul maxim.

Liliana Bejenaru cercetează apelativele din limba franceză, din perspectiva structurii, conținutului și valorilor pragmatice.

Luminița Hoarță Cărașu reunește câteva observații referitoare la condițiile speciale de desfășurare a unei dezbateri televizate, într-un context situațional special al comunicării. Autoarea abordează câteva aspecte care au apărut în cadrul unei interacțiuni mediate controlate (de tip dezbateri televizată). Studiul reprezintă o analiză de caz a dezbaterii televizate „Nocturne”, al cărei moderator este Marina Constantinescu și al cărei invitat este Gigi Căciuleanu, coregraf și dansator renumit, român din diasporă.

În primul articol inclus în volum, **Gina Măciucă** cercetează așa-numita „transpunere a referinței temporale”. Dânsa analizează prezentul simplu cu sens de trecut sau viitor, prezentul continuu cu sens de viitor, trecutul simplu sau continuu cu sens de prezent, mai-mult-ca-perfectul sau perfectul continuu cu sens de trecut ipotetic, trecutul simplu ipotetic cu sens de viitor și trecutul continuu cu sens de viitor în trecut. Autoarea analizează patru tipuri de structuri verbale extinse cu două, trei, patru și chiar cinci verbe modale și/sau verbe la diateza pasivă și/sau unități auxiliare.

Stella Gorbani face o încercare de a cerceta cuvintele incidente englezești din perspectivă textuală. De obicei, în lingvistica engleză, cuvintele în cauză sunt concepute doar drept unități auxiliare ale propoziției. Luată însă din perspectiva textului, aceste unități se prezintă ca parametri ai coeziunii acestuia, deoarece motivează alte unități structurale ale textului, unindu-le într-un tot întreg logic și contribuind astfel la transpunerea intenției autorului textului.

În al doilea articol inclus în volum, **Gina Măciucă** abordează unele aspecte ale diatezei verbelor din limba engleză. În cercetare, dânsa pornește de la valorile gramaticale și stilistice ale mediopasivului în această limbă, ca, mai apoi, să analizeze coreferențialitatea și pronumele reflexive din ea. Doar în partea a treia a articolului, autoarea cercetează diateza pasivă a verbelor englezești prin abordarea (1) funcțiilor distinctive ale participiului pasiv, care este identic ca structură cu participiul perfect, adică participiul trecut II; (2) complementului de agent, conceput ca complement central și nu doar periferic în limba engleză; (3) condițiilor semantico-pragmatice care justifică omiterea agentului în construcțiile pasive din această limbă.

Max Graff analizează trilogia despre Selb de Bernhard Schlink. În această lucrare, scriitorul abordează tema naționalismului și influența trecutului țării asupra prezentului ei. Un rol aparte îl revine, în lucrare, problemei terorismului, justiției și Germaniei unificate.

Ioana Boghian face o abordare semiotică a nominalizării locuințelor în romanele din sec. al XIX-lea, care drept scop dezvăluirea semnificațiilor unei practici culturale comune a timpului dat, și anume cea de a atribui nume caselor, conacelor, sălilor etc., adică locuințelor care aparțineau familiilor de mijloc și celor bogate ale societății.

Angela Coșciug cercetează contactul dintre limbile franceză, spaniolă, română și rusă la nivel vocalic, atât în trăsăturile calitative ale vocalelor, cât și în cele cantitative.

Natalia Banaru studiază calitatea și cantitatea elementelor fonice din componența hiatului.

Ecaterina Niculcea analizează felul în care Satan este prezentat în lucrările scriitorilor romantici.

Grigore Cantemir analizează formele gramaticale incorecte care apar în textele literare și publicistice românești din ultimul timp și care sunt adesea „legitimate” chiar de unele acte normative în vigoare din Republica Moldova.

Erdal Derinöz abordează metaforele cu referire la lumină și întuneric din povestirea romantică a lui E.T.A. Hoffmann „Domnișoara Scuderi”.

În primul articol inclus în acest volum, **Georgiana Elisabeta Panait** abordează problema apei din perspectiva intertextualității și simbolisticii, punând la baza cercetării literatura și cultura.

Ina Gajeva analizează lucrarea lui Andrei Belâi „Simfonia de nord” din perspectiva descreșterii intrigii, a poligenezei personajelor și motivelor și a formării neîncetate a tropilor.

Natalia Halina abordează liberalismul prezidențial care vine în acord cu cel imperial și se manifestă la diferite niveluri, inclusiv cel lingual.

În cel de-al doilea articolul inclus în volum, **Georgiana Elisabeta Panait** abordează viziunea prozaică și arta poetică în operele lui Ion Vinea.

Medea Kințurașvili și **Maia Benidze** efectuează cercetarea semiotică a insulei din romanul lui M. Tournier „Vinerea sau valurile Pacificului”. Dânsese pun, la baza cercetării, teoria lui R. Barthes despre punctum și praxis, considerând insula un semn.

Irina Strechii propune câteva traduceri în engeză din G. Vieru.

Luiza Șoșu propune câteva traduceri în engeză din M. Eminescu și G. Vieru.

În compartimentul „Poezii și alte creații”, **Georgiana Elisabeta Panait** propune o serie de poezii cu tematică diferită, iar **Luiza Șoșu** – o poezie și un basm.

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

Svetlana Osokina analyzes the leading linguistic conceptions which study the epistemological function of the language and offers some perspectives of research in this direction. The main perspective of her study is the development of the conception of thesaurus as the language system of knowledge.

This research paper of **Abdul Ghaffar Khan** and **Mohammed Ahmad Alward** deals with the linguistic analysis of Arabic loan words in the present-day Urdu vocabulary. The authors analyzed the morphological aspects of Arabic loan words in Urdu focusing on the inflectional and derivational processes.

Gergana Atanassova Petkova studies the most popular clinical eponyms from the point of view of their formation.

Ioana-Iulia Olaru analyzes the progress in Roman portrait during classical antiquity, without reaching the issue of a footprint that puts Late Antiquity and Christianity on statuary. The author's interest is focused on the artistic development of *ronde bosse* imperial sculpture, on the official propaganda which operated at a maximum level and very directly for this artistic area.

Liliana Bejenaru studies the problem of French appellatives from the perspective of structure, semantic and pragmatic values.

The study of **Luminița Hoarță Cărăușu** brings together several observations which refer to special conditions of holding a TV debate, in a special speech situational context. The author addresses some issues that occurred in a media controlled interaction (a TV debate). The article presents a case study of a night TV debate, whose moderator is Marina Constantinescu and whose guest is Gigi Căciuleanu, choreographer and a famous dancer, coming from a Romanian diaspora.

Gina Măciucă investigates the 'transposition of temporal reference', including: Simple Present for past/future time, Present Progressive for future time, Past Simple/Progressive for present time, Past Perfect Simple/Progressive for hypothetical past, hypothetical Simple Past for future time, and Past Progressive for future time in the past. The author submits to the reader four types of extended structure featuring tempoaspectual blends - with two, three, four and five modal and/or passive and/or lexical auxiliaries - , some of them bona fide ill-conceived lexematic monstrosities.

Stella Gorbani analyzes the role of parentheses in the text in order to demonstrate the real functions of these language units. Being analyzed within the sentence, they seem to be easily avoided, replaced without deteriorating the structure of the sentence. Only within the text boundaries parentheses act as important markers of the relations of motivations between parts of the text contributing to text cohesion. They can unite in one communication discourse closely and distantly located blocks of texts, creating an orderly structure of the text, systematizing the ideas in logical chains, introducing more clarity to the information intended by the writer.

The second contribution of **Gina Măciucă** included in the volume is intended to offer a few glimpses of the English Voice, with a major focus in the first section on the mediopassive and the various labels attached to it. Section Two takes the reader to coreferentiality and the vexed problem of English reflexives. It is as late as Section Three that the English Passive finally looms as large as ever. Here three issues are being addressed: the distinct functions of the passive participle - identical in structure to the perfect participle; the role of agent by-phrases, which have been lately promoted from peripheral constituents to active participants in verb complementation; semanticopragmatic conditions accounting for ellipsis of the agent in passive constructions.

The final section features the grammatical device 'promotion to subject' as a semantic rival of the canonical passive, while charting their main diverging contextually-based trends.

Max Graff analyzes the trilogy about Selb by Bernhard Schlink. B. Schlink's touches upon the theme of nationalism in his trilogy, and namely, upon the influence of the past on the present, terrorism and German reunification, the questions of justice and responsibility during the post-war time.

In the article of **Ioana Boghian**, the semiotic approach to the act of naming houses found in 19th-century English novels is meant to reveal the significations of a common cultural practice of the time, particularly belonging to middle-class and wealthy families owning a house/manor/hall: that of attributing names to houses.

Angela Coşciug studies the close contact of French, Spanish, Romanian and Russian reflected in the qualitative and quantitative features of the vowels.

Natalia Banaru analyzes the quantity and the quality of the phonic elements of the hiatus.

Ecaterina Niculcea examines the romantic writers' point of view on the figure of Satan.

Grigore Cantemir investigates the incorrect grammatical forms which have penetrated into current literary and publicistic Romanian texts and which have been „legitimized” by some legislation in force in Republic of Moldova.

Erdal Derinöz explores the usage of metaphors of light and darkness in E. T. A. Hoffmann's short story “Mademoiselle de Scudéri”.

In her first article, **Georgiana Elisabeta Panait** investigates the problem of water in terms of intertextuality and symbolism relying on literature and culture.

In her article based on "North Symphony" by Andrey Bely, **Ina Gajeva** explores the principles of pattern prose such as: decreasing the plot role, complex polygenetics of characters and motives and continuous text troping.

Natalia Khalina studies the linguistic features of presidential liberalism in Modern Russia.

In her second article included in this volume, **Georgiana Elisabeta Panait** explores the prosaic vision and poetry in Ion Vinea's works.

Medea Kintsurashvili and **Maya Benidze** study in semiotic terms the island from M. Tournier's novel "Friday or the Limbo of the Pacific", referring essentially to R. Barthes' theory of punctum and praxis, applying its basic principles for the operation of the island as a sign.

Irina Strechii translates some of Grigore Vieru's poems in English.

Luiza Şoşu translates some of Grigore Vieru's and Mihai Eminescu's poems in English.

In the paragraph „Poems and Other Works”, **Georgiana Elisabeta Panait** presents some of her own poems and **Luiza Şoşu** comes with a poem and a tale.

**SEMNE, LIMBAJ, COMUNICARE –
CONSIDERAȚII GENERALE**

**OVERVIEW OF SIGNS, SPEECH
AND COMMUNICATION**

THE THESAURUS CONCEPTION AS A NEW VIEW ON THE EPISTEMOLOGICAL FUNCTION OF THE LANGUAGE

Svetlana OSOKINA,

Associate Professor, Ph.D. Student,
Altai State University, Russia

Abstract

The article analyzes the leading linguistic conceptions which study the epistemological function of the language and offers some perspectives of research in this direction. The main perspective is the development of the conception of the thesaurus as the language system of knowledge.

Rezumat

În articol, se analizează concepțiile lingvistice, elaborate cu referire la funcția epistemologică a limbajului și se trasează, totodată, direcții noi în abordarea acestui fenomen, de felul celor care poartă asupra tesaurului, luat drept sistem verbal de materializare a cunoștințelor.

The epistemological function of the language has been under linguists' consideration for a long time. Nowadays scientists are trying to understand the rules of getting knowledge and ways of its keeping in the human head. In order to describe different aspects of the cognitive sphere several scientific terms such as "the concept", "the picture of the world", "the mental lexicon" and "the information thesaurus" have been invented. Each term refers to a certain linguistic conception. All the conceptions have contributed a lot to the advancement of linguistics; still there are some points for criticism. The aim of the paper is to analyze the given theories and to suggest a new way to research and describe the knowledge structures of the language. The paper supports the thesaurus conception as a heuristic method of thinking in this direction.

The development of the mentioned conceptions is connected with the recent intensification of the cognitive studies. The presentation of knowledge in the human head and its functioning as a system is based on the language material and defined with the help of linguistic categories. The language is almost always nothing else than the means of studying cognitive structures. This point of view underestimates the essential role of the language in forming knowledge structures. The result is that a number of very important language problems remain hidden from the eyes. To overcome this situation we need to find a new view of the epistemological nature of the language.

The system of knowledge which is formed with the help of language is called in different ways. The most recognized terms of this system are "the system of concepts", "the picture of the world", "the mental lexicon" and "the information thesaurus". The entities named by these terms are so similar that scientists have to compare them and to use each of them to explain the meaning of the others.

The development of "the system of concepts" is connected with logical studies of the language in the middle of the 20th century. In consideration of this notion most Russian linguists relied on R. I. Pavilenis works. In his conception the system of knowledge is the system of concepts, or "the system of information about the world"¹. Unlike the system of language, this system is continuous and indiscrete by nature. Its development starts on the nonverbal stage of cognition and presents a necessary condition of language acquisition.

The metaphor "the picture of the world", having a long history of its consideration, is still understood by linguists in different ways. In general, the picture of the world is compared to the system of concepts as a relatively stable and more definitely structured system because it is formed with the help of language.

There are some theories which deny the role of language in building an individual picture of the world. For instance, G. Kolshansky writes, "The language comes out not as a demiurge of this 'picture', but as a form of expression of its conceptual... knowledge obtained by a human"². Though, recently linguists have supported the idea, suggested by E. Sapir and B. Whorf (and

¹Павиленис, 1983, p. 101.

²Колшанский, 1990, p. 25.

before them by W. von Humboldt) that language structures predetermine knowledge structures.

The opposite conceptions are reconciled by the differentiation between “the conceptual picture of the world” (this is often meant by the term “the picture of the world”) and “the language picture of the world”. The latter provides the connection between the mental system of knowledge and the outer world because the language is the basic means of objectification of the mental picture of the world.

Paying too much attention to the signified side of language signs consistently leads to the problem of language meanings. Particularly, lots of works are devoted to the relation between the lexical and grammatical meanings. Recently linguists have made the conclusion that the lexical meaning plays the same role in forming the system of knowledge as the grammatical meaning, while traditional linguistics considered the lexical meaning as being more important in this respect. The idea of the interpenetration of the lexical and grammatical meanings is underlined in the theory of mental lexicon. A. Zalevskaya, who has developed this theory since 1980-s, defines mental lexicon as “the system of codes and code transitions that provides forming and transmission of the sense as well as extraction of the sense from the perceived message”³.

Nowadays we can see the development of a new conception interpreting the human system of knowledge. That is the conception of the information thesaurus. Correspondingly, the mentioned conceptions belong to logical, cognitive and psycholinguistic branches of linguistics. The conception of the information thesaurus has its roots in natural science such as information theory and informatics, or computer science. The latter pays much attention to the exploration of the information content. It researches symbols, i.e. two-sided signs. The representatives of informatics apply semiotic conceptions of the sign structure in order to give adequate evaluation of the information content. This model is based on the theory of information developed by C. Shannon and the general theory of systems.

Thesaurus is viewed as a form of information existence and storage. Yuri Shreyder introduces the notion of the semantic information and develops the conception of information thesaurus. He defines “thesaurus” as the formal model of description of the observer’s presentation of the world. “A complex system has semiotic (i.e. language) nature of information relations between subsystems in opposition to systems with functional signaling”⁴.

The idea that the system of information exists in three aspects (semantic, syntagmatic and paradigmatic) is also taken from semiotic conceptions. The semantic information transferred by the complex system is equal to the pragmatic information because regardless the quantity of information which was given, the receiving system will accept only the information which is necessary and valuable.

So, thesaurus as the semantic model of information transmission has to solve the problems of understanding information. In Shannon’s theory of information the problem of understanding information by the receiver is not posed at all. It is assumed that the receiver is always properly turned up. But in reality it is not so.

Thesaurus is a semantic system which works to receive, interpret and adopt information. The same message can be taken differently by different receivers. To describe this situation it is useful to have an idea about the thesaurus of the receiver. The ability of the receiver to accept a piece of information and to interpret it depends on the state of the thesaurus.

This idea is frequently repeated in other works by other authors. For instance, N. Chursin asks a question, “Why don’t academicians teach first graders?” “Because their thesauruses are not compatible”⁵. An academician’s thesaurus is far more complicated than a schoolboy thesaurus. Out of the information transferred by the academician (out of all words said by the academician) a schoolboy can grasp only a few things (only a few words will be familiar to him,

³Залевская, 1990, p. 66.

⁴Шрейдер *et alii*, 1982, p. 16.

⁵Чурсин, 1982, p. 59.

and it does not mean that he will understand them properly in the context used by the academician).

The thesaurus organizes the system of semantic links between concepts. Each concept inside this system is defined through other concepts. In fact, the thesaurus of an individual is a verbalized set of an individual presentations of the world, including his cognition intentions. Cognition intentions define the way the given information is accepted.

Only that information is accepted which is compatible with the thesaurus of an individual and a little exceeds its present state. The exceeding information is valuable information. The exchange of information between semiotic systems happens as the exchange of valuable information. This means that the information exchange is a teleological process. If the receiving information is absolutely equal to the present state of the thesaurus then the quantity of this information is equal to zero.

In this conception, the information defined as “the quantity of information” is valuable information. This idea is absolutely different from Shannon’s idea of “the quantity of information”. Shannon viewed the quantity of information mathematically; in the thesaurus conception the quantity of information can be measured as the change of the thesaurus of the receiving system. “After reading a text, the thesaurus of an individual may change. The change of the thesaurus can be written algebraically: equality $b=x(a)$ means the subject with the thesaurus a , receiving text x , changes his thesaurus, turning it into b ”⁶.

The problem is that Y. Shreyder does not explain how to measure the content side of the thesaurus. He only suggests that it can be measured in some way, but he does not offer any mathematical formula for the calculation of the quantity of semantic information as Shannon’s formula for the calculation of the quantity of material information.

Yuri Shreyder develops the conception of the semantic information using mainly mathematical methods. Since semantics is a branch of linguistics, the way to measure the thesaurus changes can be found with the help of linguistic methods.

In linguistics the notion of thesaurus is mostly connected with ideographic dictionaries. But Yuri Karaulov, the author of the conception of “language personality”, names the cognitive level of the language personality as “the thesaurus level”. It is the system of knowledge of the personality formed by the language⁷.

Karaulov’s view on the thesaurus is different. The researcher gives another interpretation of the epistemological function of the language. It belongs to the branch of cognitive linguistics to a wide extend. As is the case with other cognitive studies, it is aimed at explaining mental structures with the help of the language. These conceptions try to model the mental system of knowledge using indirect evidence, such as language facts. The main problem is to define the unit of knowledge. Language facts do not allow to set its borders properly.

We think that the modeled mental structures are epistemologically derived from language structures. Although scientists say that mental units exist before language as mental abilities of an individual precede language abilities, knowledge about mental structures comes from knowledge about the language. So, from epistemological point of view, models of mental structures are second after models of language structures. That is why to understand the essence of knowledge we must pay more attention to language epistemological structures. We must search for knowledge structures inside the language, not in the human head only.

We suppose the conception of the information thesaurus has many more advantages than other conceptions. The term “thesaurus” is not so frequently used in cognitive linguistics, so, it can find its own status in the branch of linguistics dealing with language (not mental!) structures of knowledge.

Speaking of the epistemological activity of an individual, we can say thesaurus is a system of words used by an individual not only to get and produce verbal information, but to exchange knowledge with other individuals. It orients the individual in the space of information.

⁶Шрейдер *et alii*, 1982, p. 119.

⁷Караулов, 2007.

The orienting function of the thesaurus is stressed in a number of sociological works. Particularly, Valeriy Lukov and Vladimir Lukov define thesaurus as “an individual configuration of orienting information”⁸. The thesaurus has the orienting function because an individual does not create semantic links between words, but inherits them as already formed system from previous generations. The system is formed in the process of constant verbal communication between people and presses human perceptive organs. An individual has to accept this system, there is no other choice.

Empirical forms of this system can be described as stereotype collocations of words which compose human speech. Hearing them from others, an individual repeats them. The unit of the thesaurus in this respect cannot be a word. It must be a collocation, i.e. a combination of words, because only collocations show explicit word links. A lexeme contains its links in potential but, on the one hand, not all of them are revealed in reality; on the other hand, collocations may present the links which are not set in a lexeme potential.

Valeriy Lukov and Vladimir Lukov speak about “thesaurus structures” which remind idiomatic expressions. The structure element of the thesaurus as an orienting system must be such a unit which reveals semantic links in a syntagma. Set collocations of words present such a unit. They are combinations of words used by speakers as “ready speech forms”. These are such collocations as *Happy birthday! go shopping, watch TV, drive a car*, etc. The idea that these collocations are firmly set in the language and reproduced by speakers as speech forms becomes very obvious when we compare languages. These English collocations correspond with the Russian collocations *С днем рождения! ходить по магазинам, смотреть телевизор, вести машину*, which are made of different lexemes and have different grammar structures.

The reason why Russian and English speakers use different collocations is not connected with language grammatical peculiarities or a number of lexemes. Russian language admits such combinations of words as *Счастливого дня рождения, посещение магазинов, смотреть телевидение*, which are equivalents to the given English collocations, but these combinations are not firmly set in the Russian language. Nobody uses them because there is no reason to create new forms when it is easier to use already existing forms. Besides, creating new forms always entails the risk of misunderstanding. Stereotype collocations are not produced by speakers; they are reproduced.

The fact that set collocations are reproduced contributes to understanding because hearing one word the receiver may predict the next word. At the same time, while making a message, it is enough for a speaker to say one word and the next word will come to his mind itself. It means that the number of words which can follow after the pronounced word is limited; it consists of only those words which form set collocations with the pronounced word.

Set collocations of any language are various in their structure. It is very difficult to find any foundation for their systematization. As it is obvious from the given examples, they can be different in grammatical structures, they may have different degree of semantic connection between words, they can be stylistically different and more or less frequently used by speakers.

We cannot use semantic, syntagmatic or pragmatic criteria to form classes of all set collocations of the language. That is why in our monograph⁹ we concluded that the only principle for their systematization can be the formal principle. We made groups of set collocations with one word and called them “series”. For instance, the series of collocation with the word *God* consists of such collocations as *dear God! a follower of God, a crime against God, God's laws, faith in God, a house of God, thank god, my God! an Egyptian god, a male god, The Work of God, God's love*, etc.; the series of set collocations with the word *love* consist of collocations *true love, deep love, sincere love, maternal love, fraternal love, a love child, a love letter, a love story, be in love, fall in love, feel love, give love, make love, be sick of love, a token of love, love from the first sight, Love Boat*, etc.

⁸Луков *et alii*, 2005, p. 15.

⁹Осокина, 2007.

The number of collocations in each series cannot be counted and cannot be given as a limited list. It is an open row. We can only list collocation, fixed in a certain dictionary (as we did it with collocations with the word *love* - they are taken from Cambridge International Dictionary of English) or in a certain text (collocations with the word *God* are taken from the book by D. Brown "The Da Vinci Code").

A special work must be devoted to semantic analysis of set collocations. Right now we only can say that all these collocations are used by speakers as "ready texts", "borrowed texts". Not only such collocations as *The Work of God* or *Love Boat* which refer to certain culture phenomena (the Medieval Christian organization and a world-popular BBC film), but the rest of the collocations as well are borrowed from somebody else's speeches (e.g. from parents' speeches).

It does not mean, of course, that new word combinations are not created at all. The ability to create new collocations which are properly understood by others is a gift given to those who have an intimate feeling of the language. But it is not a good idea to make a message of mainly new word combinations - it will cause understanding problems.

Set collocations objectively exist in culture texts, most frequent of them are fixed in dictionaries. Altogether they make up the thesaurus system.

Thesaurus is the system of word links objectively given as a system of word collocations in culture texts. These texts contain knowledge. To study knowledge it is not really necessary to model mental structures which are impossible to observe. It is enough to study set collocations used in speech and fixed in texts.

We support the idea that knowledge can be studied as the change in the thesaurus system. To be able to see the changes it is efficient to analyze the thesaurus of the culture texts written years ago and modern texts.

First of all, it is necessary to find out the collocations used in a certain text (or certain texts). These must be texts of a great culture value. If, for example, we analyze texts which were very popular a hundred years ago and texts popular now, then we can see the thesaurus changes which took place during a century.

The technique of finding out the collocations was developed in our mentioned above work. The main idea of the technique consists in writing out of the text the most frequently used set collocations and in the following analysis of the collocations.

For this paper, we analyzed the text by F. Dostoevsky "The Demons" which was written more than a hundred years ago and had a great impact on Russian culture and modern fiction by V. Pelevin, S. Lukyanenko and D. Dontsova. We also analyzed modern Russian newspapers.

Each text contains a certain system of set collocations. There are collocations used only in this or that text (e.g. the collocation *иметь право голоса* is very frequent in Dostoevsky's book and is not frequent at all in the others); and there are lots of collocations which pass from one text to another. We suppose that to be able to see the thesaurus changes we must compare big series of collocations used in each text.

We found out that the analyzed texts contain such big series of collocations as with the words *дело* (*не мое дело, замять дело, приняться за дело, общее дело, на самом деле, делать свое дело*, etc.), *время* (*тратить время, последнее время, наше время, в свое время, некоторое время*, etc.), *глаза* (*глубокие глаза, голубые глаза, раскосые глаза, зеленые глаза, карие глаза, стеклянные глаза*, etc.), *проблема* (*возникла проблема, неразрешимая проблема, есть проблемы*), *деньги* (*зарабатывать деньги, тратить деньги, нет денег, искать деньги, получить деньги*), and others (the limits of the paper do not allow to mention all the collocations from all the series).

To see clearly the changes in the thesaurus of the Russian language we made a table in which we listed the words which organize the biggest series of collocations (Table 1).

The words given in the table can be considered as the organizing units of the Russian thesaurus during 100 years. The words which form the biggest series in the most popular works literature can be called the "actual thesaurus". The collocations with these words make a language net available for and perceivable by an average speaker of Russian:

Dostoevsky	Pelevin	Lukyanenko	Dontsova	Newspapers
Человек	Время	Мир	Дом	Дело
Дело	Дело	Дверь	Дело	Проблема
Глаза	Глаза	Дело	Деньги	Деньги
Время	Проблемы	Вещь	Голова	время
Идея	Мир	Время	Глаза	
Голос	Жизнь	Глаза	Небо	
Вопрос	Вещь	Деньги	Жизнь	
	Голова	Человек	День	
	Душа	Девушка	Время	
		Путь	Путь	

As it is clear from the table, in all the analyzed texts we can find big series of collocations with the words *время* (time) and *дело* (business/matter). Very important is the word *глаза* (eyes) used in all works of literature but unused in newspapers. On the third place there is the word *деньги* (money) which appears in three out of five columns. We can also see the words *мир* (world), *жизнь* (life), *вещь* (thing), *голова* (head), *путь* (way) and *проблема* (problem) in two out of five columns. It gives an idea how valuable information is arranged in the actual thesaurus, i.e. which type of knowledge is considered as more important and which is less important.

The most valuable knowledge is connected with the words *время* and *дело*. Thesaurus links connected with the words *глаза* and *деньги* are very actual. The collocations with the words *проблема*, *путь*, *голова*, *вещь*, *жизнь*, and *мир* are a bit less important but they are gaining higher valuable status.

It is also noticeable that the importance of the collocations with the words *время*, *дело*, and *глаза* was enhanced by Dostoevsky's book and it made these thesaurus units very valuable for Russian culture and language knowledge for more than a hundred years. Such thesaurus units as *деньги*, *проблема*, *путь*, *жизнь*, *мир*, *вещь*, *голова* are introduced by modern texts and present the latest values.

The role of set collocations of words in forming knowledge needs further studying. The thesaurus system made by set collocations organizes the picture of the world and the system of the mental lexicon. At the same time thesaurus is not a kind of a mental information storage. It is quite a material system which influences one's mental world from the outside.

The information thesaurus is organized by the language system of knowledge. It is the system of set collocations which compose the speech and structure the mental world.

The suggested view on the epistemological function of the language presents a new aspect of linguistics. The main idea which distinguishes the thesaurus conception from the existing views consists in recognizing the language (not mental) nature of the knowledge units and the material nature of their links. It also approves the derivative status of the mental models from language structures.

Bibliography

ЛУКОВ, В.А., ЛУКОВ, В.А. *Тезаурусный анализ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сборник научных трудов. Вып. 1.* Москва: Издательство Московского гуманитарного университета, 2005 [Луков *et alii*, 2005].

КАРАУЛОВ, Ю.Н. *Русский язык и языковая личность.* Москва: Издательство ЛКИ, 2007 [Караулов, 2007].

КОЛШАНСКИЙ, Г.В. *Объективная картина мира в познании и языке.* Москва: Наука, 1990 [Колшанский, 1990].

ОСОКИНА, С.А. *Опыт эпистемологического анализа художественного текста.* Барнаул: Графикс, 2007 [Осокина, 2007].

ПАВИЛЕНИС, Р.И. *Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка.* Москва: Мысль, 1983 [Павиленис, 1983].

ЧУРСИН, Н.Н. *Популярная информатика.* Киев: Техніка, 1982 [Чурсин, 1982].

ШРЕЙДЕР, Ю.А., ШАРОВ, А.А. *Системы и модели.* Москва: Радио и связь, 1982 [Шрейдер *et alii*, 1982].

**TIPURI DE LIMBAJ ȘI DE MECANISME
INTERACȚIONALE ÎN COMUNICARE**

**TYPES OF SPEECH
AND INTERACTIONAL MECHANISMS
IN COMMUNICATION**

ARABIC LOAN WORDS IN URDU: A LINGUISTIC ANALYSIS

Abdul Ghaffar KHAN,

Professor, Ph.D.,

King Khalid University, Abha, Kingdom of Saudi Arabia

Mohammed Ahmad ALWARD,

Assistant Professor, Ph.D.,

King Khalid University, Abha, Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

The sociocultural contact between the Muslim soldiers speaking different languages including Arabic and the local population of Indian subcontinent resulted in the evolution of a new language known as Urdu. Consequently upon this sustained contact between the languages of the soldiers and the dialects spoken by the local population, the process of linguistic amalgamation started. Lexical borrowing from these languages into Urdu vocabulary is one of the examples of such a linguistic amalgamation. This research paper deals with the linguistic analysis of Arabic loan words in the present-day Urdu vocabulary.

The data collected relate to standard Arabic and standard Urdu languages. The writers have used different sources in collecting the data for this paper. Being a descriptive analytical study, the writers of this paper analyzed the morphological aspects of Arabic loan words in Urdu focusing on the inflectional and derivational processes. The study concludes with a set of findings as regards the impact of lexical borrowing from Arabic in the vocabulary of the Urdu language.

Rezumat

Contactul socio-cultural dintre soldații musulmani (care vorbeau limbi diferite, inclusiv araba) și populația băștinașă a peninsulei Indus a dus la apariția și dezvoltarea unei noi limbi – urdu. Aceasta a apărut, în bună parte, datorită comasării unităților glotice din câteva limbi. Astfel, împrumuturile în urdu a unităților lexicale din limbile soldaților musulmani au fost un mijloc de realizare a comasării în cauză.

În articol, ne propunem să facem o analiză lingvistică a împrumuturilor din arabă în limba urdu curentă, din perspectivă morfologică, flexionară și derivatologică. În analiză, utilizăm unități din limbile oficiale arabă și urdu.

“Neither a borrower nor a lender be”
(Act I, Scene III, Line 75)

1. Introduction

The above quotation from William Shakespeare's play Hamlet “The Prince of Denmark”, offers a significant piece of advice to human beings of all times, but it does not hold good for languages in contact. Word-borrowing, more or less, is a universal linguistic phenomenon. However, it is an accepted fact that for all kinds of linguistic borrowing a sustained and intimate contact between two or more speech communities is a pre-condition. This statement is very much applicable in case of Urdu, where the sociocultural contact between the native population speaking different dialects (Khari Boli, Haryanvi and Brij Bhasha, etc.) and the Muslim soldiers belonging to different nationalities (Arab, Iranian, Turkish, Afghan, and central Asians, etc.), came to India during the 12th century AD, resulted in the emergence of Urdu as a new language, and later on in the process of linguistic amalgamation including lexical borrowing. The presence of a large number of loan words from different languages is evident from the historical overview of the present-day Urdu vocabulary. However, Urdu has been especially hospitable toward languages like Persian and Arabic. One of the most important factors behind a rapid amalgamation of Arabic words into Urdu vocabulary happens to be the acceptance of Islam in various parts of the Indian subcontinent. The large number of Persian loan words in Urdu vocabulary can be assigned to the fact that Persian happened to be the language of the rulers. According to an estimate, Urdu has approximately 75% words from the Indic sources. About 23% have been borrowed from Persian, Arabic and Turkish. Urdu has also borrowed from other modern languages like English.

1.2. Statement of the Problem

Urdu, a member of Indo-Aryan family of languages, originated from the interaction of Muslim soldiers from different nations (Iran, Arab, Afghanistan) and native population in Northwestern part of India. It developed in the later part of the 12th century AD. The Muslims rule was established in Delhi and a large number of Muslims migrated from Punjab and settled

in and around Delhi. Delhi was made the capital of the new Muslim empire in 1193 AD. Though it was a political incident, but it had a far-reaching impact on the sociocultural life of the people of northern India. Along with cultural synthesis, the process of linguistic amalgamation also started in northern India. The amalgamation of words from different languages – Persian, Arabic, Turkish, etc. with local dialects of Delhi resulted in the evolution of Urdu. From the introduction/spread of Islam in 711 AD to the close of the 20th century is a stretch of more than 1300 years. During this period of sociocultural and religious changes, Arabic words must have been making their way into Urdu vocabulary directly or through Persian. It is likely that the mass conversion of the people to Islam was responsible for the rapid borrowing of Arabic words. As such, the acceptance of Islam exercised a profound influence on the socio-religious life of the people as well as on their language.

1.3. Research Hypotheses

- Word-borrowing is a universal linguistic phenomenon;
- Lexical borrowing is an outcome of a sustained contact between different speech communities;
- The sociocultural changes are reflected in the advancement of a particular linguistic community;
- The vocabulary of a language is a reliable source for indicating the sociocultural changes during a specific period of time;
- With the cultural synthesis, the process of linguistic amalgamation influences the linguistic scenario of linguistic communities in contact.

1.4. Scope and Limitation of the Study

This paper is restricted to a linguistic analysis of loan words from Arabic in Urdu. It discusses, rather briefly, the contact of Muslims with the people of the Indian subcontinent resulting in a sociocultural synthesis and in a process of linguistic amalgamation. The sociocultural changes not only brought about a process of linguistic amalgamation, but gave birth to a new language, later, known as the Urdu language. This article discusses the impact of the borrowings from Arabic on the overall morphological system of Urdu. It focuses on the morphology loan words: derivational and inflectional processes.

1.5. Review of Literature

The study of linguistic borrowings, especially lexical ones, has interested linguists for centuries together. However, to the best of our knowledge, no such attempt has been made in the specific area of Arabic loan words in Urdu, discussing the derivational and inflectional processes including hybrid formations and the process of 'nativization' of these words in the present-day Urdu vocabulary. This paper does not discuss the phonological and semantic changes as regards Arabic loan words in Urdu.

1.6. Purpose of the Study

The purpose of this study is four-fold:

- To understand the extent of borrowing lexical items from Arabic into Urdu in different domains,
- To analyze the impact of Arabic loan words on Urdu vocabulary,
- To investigate the process of 'nativization' and 'hybrid formation',
- To analyze the impact of the borrowing of the Arabic words on the overall morphological system of the Urdu language.

1.7. Methodology and Data Collection

This is a descriptive analytical study and the data has been collected over a period of 18 months or so while teaching at the College of Languages and Translation, King Khalid University, Kingdom of Saudi Arabia (KSA). The sources of this data are:

- 1) Arabic-Urdu dictionaries;
- 2) Collecting words after interviewing the Urdu and Arabic speakers;

- 3) Words based on the experience of the writers of this paper who are native speakers of Urdu from the north of India and Arabic from Yemen respectively. The data relate to Standard Urdu and Standard Arabic languages.

1.8. Method of Analysis

- Fairly a large number of words (Arabic loan words) used in the present-day Urdu were collected.
- These loan words were categorized according to their occurrence in different domains with a view to ascertaining the extent of borrowing.
- These words have been transcribed phonemically.
- In Urdu, some of the speech sounds of Arabic have been neutralized.
- The phonemic symbols used are the following:

Stops	<i>p, ph, b, bh ; t, th, d, dh, ṭ, tḥ, ḍ, dḥ; k, kh, g, gh ; č ; j ; č̣h, j̣h; q</i>	= 21
Nasals	<i>m, n, (ŋ)</i>	= 2
Fricatives	<i>f v ; s z ; š ž, x, ɣ, h</i>	= 9
Lateral	<i>l</i>	= 1
Flap	<i>ṛ ṛh</i>	= 2
Trill	<i>r</i>	= 1
Semi vowel	<i>w</i>	= 1
Vowels		
Pure Vowels	<i>i, i:, u, u:, ə, a, e, o</i>	= 8
Diphthongs	<i>ai, au</i>	= 2

2. Domains of Loan Words

As stated earlier, Arabic loan words are attested in a large number in the present-day Urdu vocabulary. They occur in almost all the domains. The following are some of the examples of the Arabic loan words in Urdu belonging to different domains.

2.1. Words Belonging to Religious Domain

Among the nouns borrowed from Arabic and having to do with Islamic belief and doctrine are:

- /somo-səlat/ 'prayer and fasting	- /zəkət/ 'charity, alms'	- /ɣusl/ 'bath'
- /miski:n/ 'the poor'	- /di:n/ 'religion'	- /yətī:m/ 'orphan'
- /əqi:də/ 'faith'	- /nikah/ 'marriage'	- /rəb/ 'God'

2.2. Words Belonging to Domestic life

Arabic loan words also exercised a profound influence on the domestic life of the people. This can be attested in the adoption of many words used in almost every walk of life. The Arabic loan words can be traced in words of administration, art and learning, medicine, education, domestic items, months, days and directions. Some of these words are given below.

a) administration:

- /vəzi:r/ 'minister' - /mujrim/ 'criminal' - /həku:mət/ 'government' - /məlik/ 'king';

b) art and learning:

- /jəɣɾafiya/ 'geography' - /məntəq/ 'logic' - /nəju:m/ 'astrology' - /twəri:x/ 'history';

c) medicine:

- /jism/ 'body' - /məri:z/ 'patient' - /šifa/ 'cure' - /dimay/ 'brain' - /jild/ 'skin';

d) education:

- /mədrəsə/ 'school' - /ədəb/ 'literature' - /šer/ 'poetry' - /tərbiyət/ 'training';

e) domestic items:

- /kitab/ 'book' - /kursi/ 'chair' - /libas/ 'dress' - /xizab/ 'dye';

f) months, days and directions:

-/muh□rr□m/'1st month in the Hijri (Islamic) calender' /juma/ 'friday' -/i:dul□zha '10th day of thi-l-Hajjah (the 12th month in the Islamic calender) -/mašriq/'east' -/junu:b/'south' -/šumal/'north'.

2.3. Commonly Used Expressions

Arabic words that made their way into Urdu were not confined to lexical items but extended to commonly used expressions. Some of these expressions are listed below:

-/inša allah/'If God says' -/jazakallah/'May God reward you'.

The above expressions are used by speakers very frequently as a part of their culture, sometimes, not understanding the meaning.

3. Loan Word Morphology: Nominals

Like in other languages, most borrowings into Urdu have been nouns, but some adjectives have also been borrowed. A few prepositions and adverbs are also attested. There are quite a few verbal compounds attested as hybrid formations. A review of the present-day vocabulary reveals that instead of coining new words, Urdu has shown a marked tendency to go outside its own linguistic resources and borrow from other languages including Arabic. While borrowing words from different languages for centuries together, Urdu has built up an unusual capacity for assimilating elements of other languages. The use of affixes from Arabic and Persian turned out to be a fertile source in word building.

As stated earlier, through centuries of association with Arabic, Urdu enriched itself not only by word borrowing, but also by accepting new affixes. The following are some of the affixes from Arabic, commonly used not only with Arabic loan words, but with words borrowed from other sources. Some of these affixes (prefixes, infixes and suffixes) are analyzed below:

3.1. Derivational Morphology of Loan Words: Prefixes

The bound morphemes */la-, bila- bina-/* have the effect of changing the meaning of the loan words they are attached to but do not alter its lexical category. These morphemes are used with Arabic words as well as words from other sources:

Prefix	Word	Grammatical Category	Gloss
/la- /	/ilm/	noun	Without + knowledge = ignorant
/bila- /	/šart/	noun	Without + any condition = unconditional

Table 1: Prefix */la- and bila-/* used with Arabic words (Exclusive to Urdu)

The rapidity with which the above prefixes are assimilated is evidenced by the morphemes with which these became the derivatives of Urdu words. The following are some examples:

la + varis	'without + claim'	=	'unclaimed luggage, body, etc.'
la + valed	'without children'	=	'issueless'
la + jəva:b	'without + equal'	=	'unique'
la + sani	'without + equal'	=	'unparallel'
la + pərva:h/	'without + care'	=	'careless'

The prefix *bila- □bina-* attached to Arabic words is shown in the table below:

Prefix	Word	Gloss
/bila- / + noun	/šubha/	Without + doubt = 'without a trace of doubt'
/bina- / + noun	/ijazət/	Without + permission = 'without permission'
/bina- / + noun	/zərurət/	Without + necessity = 'without need or necessity'

Table 2: Prefix *bila- bina + Arabic loan words* (Exclusive to Urdu)

It is interesting to note that most of the examples listed above are not used in Arabic. As such, the prefix *la-* and *bila-* are added to Urdu words with as much freedom as to Arabic words.

In addition to the above prefixes, the prefix *na-* is also used before Arabic words. It seems that /*la-*/ is in free variation with *la-* in certain Urdu words. The morphophonemic analysis of some Urdu words in present-day Urdu phonology reveals the tendency of free variation between *la-* and *na-*. This alternation between lateral /*l*/ and nasal /*n*/ confirms the 'structural adjustment' in Urdu phonology. Some of the examples are tabulated below:

Prefix	Word	Gloss
na-	mumkin	Not + possible 'impossible'
na-	bali□	Without + adolescence, 'not adult'
na-	layəq	Without + worth 'worthless', non-deserving

Table 3: Prefix *na-* with Arabic loan words (Exclusive to Urdu)

It is evident from the above analysis that Urdu has made a generous use of prefixes, infixes and suffixes to form new words. As stated earlier, Urdu has been extraordinarily hospitable towards Persian to the extent that the present-day vocabulary contains a large number of Arabic words with Persian prefixes. The prefixes /*ba:-*, *be-*, *bad-*/ of Persian origin are tabulated below:

Prefix	Word	Gloss
ba:-	izzət	With + respect, honour
ba:-	ədəb	With + respect, manner, 'with regards'

Table 4: Persian prefix *ba:-* with Arabic words

The table below shows the example of the prefix *be-* with Arabic loan words:

Prefix	Word	Gloss
be-	həya	Without + shame, shameless, having no sense of shame
be-	səbəb	Without + cause
be-	fa:yida	Without + profit 'profitless'

Table 5: Prefix *be-* with Arabic words

The prefix *bəd-* meaning 'bad, wrong, without', etc. is added before loan words from Arabic:

Prefix	Word	Gloss
b□d-	dua:	bad + supplication, curses, etc
b□d-	niyat	Bad + intention having bad intention

Table 6: Prefix *bəd-* added before Arabic loan words

4. Arabic Infixes in Urdu

An infix is a morpheme that is inserted within another morpheme. Urdu, does not offer examples of infixes in words of Indic origin. However, Arabic exploits this morphological possibility to a great extent. In the process of borrowing, Urdu, has adopted a few Arabic loan words with infixes. Some, some of the examples with infixes are tabulated below:

Word	Infix	Word with infix	Gloss
Məhfil	-a-	məhafil	Gathering, meeting - gatherings, meetings
Məsjid	-a-	məsajid	Mosque - mosques
Tərti:b	-a-	tərti:b	Arrangement - arrangement orders

Table 7: Infix used in Arabic loan words in Urdu

The above example takes *-a-* as the infix, converting a singular noun into a plural noun. In addition to *-a-* meaning plurality, another infix creates a new word (meaning Noun 'doer').

The following Arabic loan words in Urdu, offer examples of another infix converting a noun into another noun (as a doer):

Nəqš 'impression' - *naqqāš* 'a person who inscribes the impression'
rəqs 'dance' - *rəqqās* 'dancer'

The infix in these words changes a monosyllabic into a disyllabic word. The last consonant of the first syllable is repeated, and then the infix *-a-* is added creating new words.

5. Arabic Suffixes in Urdu

In Urdu, suffixes of Arabic and Persian origin change the lexical category of words to which they are attached. Such a process of derivation is quite common to Urdu with Perso-Arabic as well as Indo-Aryan suffixes. These suffixes occur quite frequently with Arabic loans. Some of these are illustrated below:

The suffix *-i* /i:/ of Arabic origin can be added to a place name or country referring to nationalities, place of living and sometimes language:

-/pakistani/'a citizen of Pakistan'- /haydrābadi/'a person living in Hyderabad'-/pənjabī/'person from Punjab as well as his language'.

In certain cases the suffix *-i* is added to words meaning 'related to':

/sənət/'industry, craftsmanship' - /sənəti/'industrial'.

This Arabic suffix (*-i*) is also attached to Indic words as well:

/asman/'sky, heaven'/asmani/'related to sky, heavenly/

6. Inflectional Morphology of Loan Words

Arabic language, belonging to the Semitic Family of languages, is known for its morphological complexities. Arabic, like other Semitic languages, has maintained an elaborate inflectional system over the centuries, while Urdu has minimized inflectional morphemes. In both Urdu and Arabic, nouns have inflections for number with a difference. In Arabic, nouns have inflections for number and case. In Arabic, there are three inflections: singular, dual and plural and they have to agree with the case. As against this, Urdu nouns have inflections for number only and there are only two inflections – singular and plural, and certain Arabic loans also confirm to these rules (See Table 11).

However, it is interesting to note that despite the absence of dual number in Urdu nouns of Indic origin, Urdu has borrowed a few Arabic nouns exhibiting duality and they are still in use. Some of these words are the following:

validayn 'parents', fəri:qəyn 'two parties' and zəwəjəyn 'husband and wife, couple'.

7. Nativized Forms

By nativized forms we mean those forms that have Arabic loan lexemes followed by native suffixes as well as suffixes from other sources. A large number of Arabic loan words in Urdu are nativized. The nativized Arabic words can be classified into the two different categories listed below:

- 1) Nativized forms by adding a native (Indic) suffix:

Arabic stem	Native suffix	Nativized Form
<i>/māzbu:t/'strong' (Adj)</i>	<i>-i</i>	<i>/māzbu:ti/'strength' (N)</i>
<i>/ulām/'slave' (N)</i>	<i>-i</i>	<i>/ulāmi/'slavery' (N)</i>
<i>/kitāb/</i>	<i>e~</i>	<i>Kitābe~</i>
<i>/kursi/</i>	<i>a~</i>	<i>kursiā~</i>

- 2) Nativized forms by adding a borrowed suffix (Non-Arabic)

Arabic stem	Native suffix	Nativized Form
<i>Xəwf 'fear'</i>	<i>nak</i>	<i>/xəwfnak/'terrifying, fearful'</i>
<i>əzəb 'anger'</i>	<i>nak</i>	<i>/xətərnak/'dangerous'</i>
<i>dukan 'shop, store'</i>	<i>dar</i>	<i>dukandar/'shopkeeper'</i>
<i>di:n 'religion'</i>	<i>dar</i>	<i>di:ndar/'religious' or follower of Islam'</i>

8. Verbal Formations

Verbal formations are formed from Arabic loans (Nouns) + native verbal elements. The word */zəkāt/'charity'* is borrowed as a noun and then the native (Urdu) verbal element */denə/'to give, etc.'* is added to convert the nouns into a verb */zəkāt denə/'to give charity, alms, etc.'* Such verbal formation is quite common. Some of these verbal formations with different verbal (native) elements are listed below:

Arabic Noun	Urdu Verbal Element	Verbal Formations/ Verbal Compounds	Gloss
<i>vudu</i>	<i>k◻rn◻</i>	<i>vudu k◻rn◻</i>	<i>Ablution+ to perform 'to perform ablution'</i>
<i>kitab</i>	<i>x◻ri:dna</i>	<i>kitab k◻ri:dna</i>	<i>Book + to purchase 'to purchase book(s)'</i>
<i>◻zan</i>	<i>den◻</i>	<i>◻zan den◻</i>	<i>Call for prayers+to give 'to give call for prayers'</i>
<i>m◻◻lu:m</i>	<i>hon◻</i>	<i>m◻◻lu:m hon◻</i>	<i>'to know about'</i>
<i>i:d</i>	<i>m◻nan◻</i>	<i>i:d m◻nan◻</i>	<i>Eid + to celebrate 'to celebrate Eid'</i>
<i>qami:s</i>	<i>p◻h◻n◻</i>	<i>qami:s p◻h◻n◻</i>	<i>Shirt + to put on 'to put on shirt'</i>

Table 10: Verbal Formations/Verbal Compounds

The above examples of 'verbal compounds' function as verbs only when the loan items (nouns from Arabic) are combined with native (Urdu) verbal items. It is interesting to observe that in the case of verbal formations, the loan items (Arabic nouns) always precede the verbal items.

9. Adjectives and Adverbs

Among the Arabic loan words in Urdu there are a few adjectives and adverbs. Some of these are listed below:

Adjective	Adverbs
<i>/maʃyʊ:l/ 'busy, engaged with'</i>	<i>/qəbl/ 'before'</i>
<i>/qəri:b/ 'near'</i>	<i>/bad/ 'after'</i>
<i>/bæxi:l/ 'miser'</i>	

Conclusion (Main Findings):

The main findings of this paper have been summarized below:

- Urdu, has borrowed from Arabic not only the lexical items but also the affixes.
- Borrowing has resulted in Hybrid formations: verbal compounds, plurality of nominals, etc. Such examples are used exclusively in Urdu.
- Some of the loan words have been completely assimilated into the morphological systems of Urdu to the extent of being nativized.
- One of the most important factors responsible for such an influx of loan Arabic words into Urdu vocabulary in the domain of religion has been the spread of Islam in the subcontinent.
- Most of the loan words are used by the speakers of Urdu, irrespective of their religious and cultural affiliations.

References

- BEG, M. K. A. *Urdu Grammar: History and Structure*. New Delhi: Bahri Publications, 1988 [Beg, 1988].
- GRIERSON, G. A. *Linguistic Survey of India*. Volume 9. Part 1. Delhi: Motilal Banarasi Das, 1967 [Grierson, 1967].
- BAALBAKI, R. *A Pocket Arabic-English Dictionary*. Beirut: Darel-Ilm Lil Malayin, 2006 [Baalbaki, 2006].
- KAYE, A. S. *The Arabic Contributions to the English Language*. Harrassowitz Verlag: Wiesbaden, 1994 [Kaye, 1994].

EPONYMS IN BULGARIAN CLINICAL TERMINOLOGY

Gergana ATANASSOVA PETKOVA,

Assistant Professor,

Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria

Abstract

First clinical eponyms appeared in 19th century and their number is permanently increasing. The present text does not aim to include all of them in order to make a classification, but to select only the most popular ones and on the basis of their construction to group them in accordance with different patterns used in the process of their formation.

Rezumat

Primele eponime „clinice” au apărut încă în sec. al XIX-lea. Astăzi, numărul lor este într-o permanentă creștere.

În articol, autoarea nu-și propune să cerceteze toate eponimele din această sferă pentru a le clasifica într-un fel sau altul. Ea se mulțumește doar cu cele mai întrebuițate și le supune analizei din perspectiva formării.

The fact that human body remains to be an enigma for human knowledge is really curious. Thousands of years have passed from the day when people were not interested only in the world around them, but also in the world inside them. They focused their attention on their inner space. And a lot of questions began to appear – what is the structure of the body, how different organs and systems function and what the purpose of them is and so on, and so forth.

At the beginning it was very difficult to find any answers to these questions, no matter if the responds are true, or not. As Helen King in her “Greek and Roman Medicine” wrote: “The ancient doctor was expected to diagnose by studying the external signs in order to determine what was happening inside. (...) Everything coming out of the body was examined with interest as a way of finding out what was going on in the mysterious regions inside. (...) There were a few instruments which were used to enable the doctor to see into the body. In the absence of X-rays, scans and blood tests, diagnosis usually had to rely on the patient’s answers to questions and on what everyone could recognize through their senses¹⁰.”

But it soon became clear that only ancient doctors’ senses were not enough to understand all the necessary information and to solve the problems. As a result, new instruments were created and new methods began to be used in order to help human knowledge to reveal the mysteries of human body.

And another difficulty appeared here – this time not in the field of medicine, but it is a linguistic one – how these new instruments and methods to be called, whom to be named after. As a basis for these new terms, of course, the names of their discoverers were used. The word, with which terms of that kind are called, is “eponym”.

Eponyms take an important role in the terminological system of every language. In the sphere of medicine they emerged for the first time in 16th and 17th centuries. Clinical eponyms came into view a little bit later, in 19th century, but their number is permanently increasing¹¹.

In the present research it is paid attention on those Bulgarian clinical terms which are the most popular and are familiar even to the ordinary people. That is why the list with clinical eponyms does not claim to be full and complete because the main purpose is an attempt for classification of them to be made.

“Encyclopedic Dictionary from A to Z” by Sergey Vlahov is used for a basic source of information. The selected eponyms and facts about them are compared with the data introduced in “Dictionary of Foreign Words in Bulgarian Language” by A. Millev, B. Nikolov and J. Bratkov, and that shown in “Terminologia Medica Polyglota” (“Medical Terminology in Six Languages”) by Dr. George Arnaudov and “Nova Terminologia Medica Polyglota et Eponymica” (“New Medical and Eponymic Terminology in Seven Languages”) by Petya George Arnaudov.

¹⁰King, 2001, p. 12.

¹¹Tosheva *et alii*, 2000, p. 323.

The list contains eleven eponyms from seven French¹² and eleven from four German names, six terms from five British names, five from three Italian personal names, two eponyms from Galenus' name¹³. There is also an eponym with a Russian origin, one with a Dutch origin, one with a Czech origin, and another one with an American origin. All the thirty-nine clinical terms come from the surnames of their discoverers.

In order to be classified¹⁴, these eponyms are divided into two major groups in accordance to the principles, used in their formation. The first group covers terms formed by the means of conversion or created by combination of root (usually the personal name of the discoverer) and a suffix, carrying its own meaning. Such terms are called monobasic. The second group includes eponyms that are compound terms.

I. Monobasic terms:

1) created by conversion: *манту* (разг.) < *Mantoux* (French proper name), *рентген* (разг.) < *Röntgen* (German proper name). All these units are used only in the colloquial speech.

2) created by combination of root and suffix:

A) root + suffix *-ин*: *никотин*¹⁵. The meaning of the suffix *-ин* is "pertaining to or of".

B) root + suffix *-ела*: *бруцела*, *пастъорела*, *салмонела*¹⁶.

C) root + suffix *-ия*: *рикетсия*, *листерия*. The suffix *-ия* is with Greek origin (< *-εια*, *-ια*) and is used in forming names of countries, diseases, flowers. It denotes character or condition too¹⁷.

D) root + suffix *-изация*: *дарсонвализация*, *фарадизация* etc.¹⁸

E) root + suffix *-графия*: *хайморозграфия*, *рентгенография*¹⁹.

F) root + suffix *-терапия*: *рентгенотерапия*²⁰.

G) root + suffix *-грама*: *рентгенограма*²¹ (= *рентгенова снимка*).

H) root + suffix *-скопия*: *рентгеноскопия*²².

II. Compound terms

In the Bulgarian clinical compound terms two subgroups could also be distinguished according to their structure. The first one includes compound terms containing an adjective,

¹²Joseph Babinski is a French neurologist but with Polish origin.

¹³He is with Greek origin but lived in Ancient Rome as a Roman citizen.

¹⁴In the process of classification, the eponyms of Bulgarian, used as examples in this article, are presented with their Latin and English equivalents.

¹⁵In Latin we can find the suffix *-inum*: *nicotinum*. In English – the suffix *-ine*: *nicotine*. The suffix *-inum* usually indicates a relationship of position, possession, or origin. It is added to a noun base (especially a proper name) to form an adjective (to see http://en.wiktionary.org/wiki/Category:Latin_suffixes).

¹⁶In Latin and English we can find the units *Brucella*, *Pasteurella*, *Salmonella*. The suffix *-ella* is added to a noun to form a diminutive of that noun (to see http://en.wiktionary.org/wiki/Category:Latin_suffixes).

¹⁷In Latin and English we can find the suffix *-ia*: *rickettsia*, *listeria* etc. (to see http://en.wiktionary.org/wiki/Category:Latin_suffixes).

¹⁸In Latin and English the Bulgarian suffix *-изация* has the equivalents *-isation/-ization* (Engl.) and *-isatio* (Lat.) (with alternative forms *-atio*, *-tio* and *-io*): *faradisatio*, *darsonvalisatio*, *faradisation*, *darsonvalization*. They are used to form a noun relating to some action (to see http://en.wiktionary.org/wiki/Category:Latin_suffixes).

¹⁹In Latin we can find the suffix *-graphia*: *highmorographia*, *roentgenographia* etc. In English – the suffix *-graphy*: *highmorography*, *roentgenography* etc. The suffix *graphia* is with Greek origin and means "something recorded or pictured" (to see http://en.wiktionary.org/wiki/Category:Latin_suffixes).

²⁰In Latin we can find the suffix *-therapia* (in *roentgenotherapia* for example), in English – the suffix *-therapy* (in *roentgenotherapy*). The suffix *-therapia* is with Greek origin and means "a course of treatment, therapy" [Arnaudov, 1964, p. 537].

²¹In Latin we can find the suffix *-gramma* (in *roentgenogramma* for example), in English – the suffix *-gram* (in *roentgenogram* and other units). The suffix *gramma* is with Greek origin and indicates something written, drawn, or otherwise recorded, as in electrocardiogram [Rothenberg *et alii*, 2000, p. 243].

²²In Latin we can find the suffix *-scopia* (in *roentgenoscopia* for example), in English – the suffix *-scopy* (in *roentgenoscopy*). The suffix *-scopia* is with Greek origin and used in compound words, it means "to look, to examine with the help of an instrument" [Arnaudov, 1964, p. 475].

derivated from a personal name by adding the suffix *-ов(-), -ова, -ово* or *-ев, -ева, -ево*, and a common noun. For example: *Кохов бацил*²³ (син. *бацил на Кох, туберкулозна бактерия, туберкулозен бацил*), *граафов фоликул*²⁴, *галенови препарати*²⁵ (син. *галенични лекарства, неогаленови/новогаленови препарати*²⁶, *рентгенова снимка*²⁷ (син. *рентгенограма*), *базедова триада*²⁸ (син. *мерзебургска триада*), *хайморова кухина*²⁹ (син. *максиларен синус*), *шванова обвивка*³⁰ (син. *обвивка на Шван, неврилема*), *малпигиев слой*³¹ (син. *производен/герминативен слой; малпигиева мрежа*), *малпигиева мрежа*³² (син. *малпигиев слой*), *евстахиева тръба*³³, *фалопиева тръба*³⁴ (син. *маточна тръба*), *малпигиево телце*³⁵.

The second subgroup includes compound terms containing a common noun, the preposition *на* (that expresses possession) and a personal name: *бацил на Кох*³⁶ (син. *туберкулозна бактерия, туберкулозен бацил, Кохов бацил*), *vlakна на Пуркине*³⁷, *обвивка на Шван*³⁸ (син. *шванова обвивка, неврилема*), *проба на Манту*³⁹ (син. *реакция на Манту*), *реакция на Манту*⁴⁰ (син. *проба на Манту*), *рефлекс на Бабински*⁴¹ (син. *феномен на Бабински*), *рефлекси на Бехтерева*⁴², *тетрада на Фало*⁴³, *триада на Фало*⁴⁴, *феномен на Бабински*⁴⁵ (син. *рефлекс на Бабински*), *фрактура на Дюпюитрен*⁴⁶.

²³In Latin - *Kochi Bacillus (Mycobacterium tuberculosis)*, in English - *tubercle bacillus*.

²⁴In Latin - *graafi folliculus oophorus vasiculosus*, in English - *graafian follicle*.

²⁵In Latin - *praeparata galenica (galenica (remedia))*, in English - *galenical preparations (galenicals)*.

²⁶In Latin - *neogalenica (praeparata neogalenica)*, in English - *neogalenicals*.

²⁷In Latin - *roentgenogramma*, in English - *roentgenogram*.

²⁸In Latin - *Basedowi trias (Merseburgi trias)*, in English - *Basedow's triad (Merseburg's triad)*.

²⁹In Latin - *Higmorei antrum (sinus maxillaris)*, in English - *antrum of Higmore (maxillary sinus)*.

³⁰In Latin - *neurilemma*, in English - *neurilemma, sheath of Schwann*.

³¹In Latin - *stratum Malpighii (stratum germinativum)*, in English - *Malpighian layer (Malpighian rete)*.

³²In Latin - *stratum Malpighii*, in English - *Malpighian rete (Malpighian layer)*.

³³In Latin - *tuba Eustachii (tuba auditiva)*, in English - *Eustachian tube (auditory tube)*.

³⁴In Latin - *tuba Fallopii (tuba uterina)*, in English - *Fallopian tube (oviduct, salpinx)*.

³⁵In Latin - *corpusculum Malpighi (corpusculum renis)*, in English - *Malpighian corpuscle (renal corpuscle)*.

³⁶In Latin - *Kochi Bacillus (Mycobacterium tuberculosis)*, in English - *tubercle bacillus*.

³⁷In Latin - *Purkinje' fibrae*, in English - *Purkinje's fibres*.

³⁸In Latin - *neurilemma*, in English - *neurilemma, sheath of Schwann*.

³⁹In Latin - *Mantoux' testum (Mantoux' reactio)*, in English - *Mantoux test (Mantoux reaction)*.

⁴⁰In Latin - *Mantoux' reactio (Mantoux' testum)*, in English - *Mantoux reaction (Mantoux test)*.

⁴¹In Latin - *Babinski reflexus*, in English - *Babinski's reflex (Babinski's phenomenon)*.

⁴²In Latin - *Bechterevi/Behterevi reflexus*, in English - *Bechterev's/Behterev's reflexes*.

⁴³In Latin - *Faloti tetralogia*, in English - *Falot's tetrad*.

⁴⁴In Latin - *Faloti triad*, in English - *Falot's trias*.

⁴⁵In Latin - *Babinski reflexus*, in English - *Babinski's phenomenon (Babinski's reflex)*.

⁴⁶In Latin - *Dupuytreni fractura*, in English - *Dupuytren's fracture*.

In conclusion we can say that in Latin clinical terminology is followed that the personal name is given a grammatical form for Genitive, singular and that form is added to the common noun. Terms like *Mantoux' testum* and *Mantoux' reactio* are rare here but are the preferred one in "Nova Terminologia Medica Polyglota et Eponymica". Principles for phrase syntax are wavered (*Basedowi trias*, but *stratum Malpighii*). The same is the situation about the usage of capital and small letters. Sometime the adjective is derivated from the name of the discoverer and it is added to the common noun (*praeparata galenica*). In English clinical terminology the adjective is derivated from the scientist's personal name and it is added to the common noun. Often the adjective in English is substantivated.

Two ways for expressing possessiveness are also observed - by "'s" and by construction *personal name + preposition "of" + common noun*. In both Latin and English systems the usage of terms formed by the combination of Greek and Latin terminoelements are found.

There are pairs of synonyms just like the Latin and English eponyms *Listeria* and *Listerella* (monobasic terms), and the Bulgarian *шванова обвивка* and *обвивка на Шван* (compound terms). Such types of synonyms are called absolute synonyms or lexical doublets and their meaning and stylistic usage is completely alike [Georgiev et alii, 1996, p. 165]. They could be observed only in scientific terminology [*idem*, p. 165-166].

Conclusions:

Different patterns of term-formation have different degree of productiveness. The most profitable of all, from the presented types of construction, are those models which are typical for the two subgroups of compound clinical terms. The monobasic Bulgarian eponyms with Greek origin are more creative than those with Latin origin.

It is very interesting how words and language in general, illustrate and depict changes in human knowledge and life. Ancient doctors rely on their senses to feel and understand their patients' pain, while modern medicine relies on innumerable complicated instruments to discover and describe the same – human pain. But neither the ancient doctors, nor contemporary scientists can discover and explain everything⁴⁷. New facts and innovations are permanently appearing, and the new words (especially new terms), created for naming them, have to be described and classified.

References:

HARTMANN, Stork. *Dictionary of Language and Linguistics*. London: Applied Science Publishers LTD, 1972 [Hartmann, 1972].

http://en.wiktionary.org/wiki/Category:Latin_suffixes, 26.09. 2010, 18: 43.

ROTHENBERG, Mikel A., CHAPMAN, Charles F. *Dictionary of Medical Terms for the Nonmedical Person*. New York: Barron's, 2000 [Rothenberg et alii, 2000].

АРНАУДОВ, Георги Д. *Terminologia Medica Polyglota (Медицинска терминология на шест езика)*. София: Медицина и физкултура, 1964 [Арнаудов, 1964].

АРНАУДОВА, Петя Георги. *Nova Terminologia Medica Polyglota et Eponymica*. София: Медицина и физкултура, 2005 [Арнаудова, 2005].

АХМАНОВА, О. С. *Словарь лингвистических терминов*. Москва: Советская энциклопедия, 1969 [Ахманова, 1969].

ВЛАХОВ, С. *Енциклопедичен речник от А до Я*, София: Петър Берон, 1996 [Влахов, 1996].

МИЛЕВ, А., НИКОЛОВ, Б., БРАТКОВ, Й. *Речник на чуждите думи в българския език*. София: Наука и изкуство, 2007 [Милев et alii, 2007].

ПЕТКОВА, Гергана. *Eponyms in Bulgarian Medical Terminology //Linguistic Studies (in press)* [Петкова].

РУСИНОВ, Р., ГЕОРГИЕВ, Ст. *Лексикология на българския книжовен език*. Велико Търново: Абагар, 1996 [Русинов et alii, 1996].

Теория и методика ономастических исследований. Москва: Наука, 1986 [ТМОУ, 1986].

ТОШЕВА, А., ДИМИТРОВА, К., МЛАДЕНОВА, Ж., КЪНЧЕВА, П. *Епонимите в езика на медицината //Лексикографски и лексиколожки четения'98. От Първата национална конференция по лексикография и лексикология, посветена на 100-годишнината от рождението на българския лексикограф и преводач Стефан Илчев*. София: ДИОС, 2000. P. 323-332 [Тошева et alii, 2000].

⁴⁷King, 2000, p. 62.

STATUARA CLASICĂ ROMANĂ ȘI DORINȚA DE ETERNITATE

Ioana-Iulia OLARU,

lector universitar, doctorandă,
Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași, România

Abstract

This paper presents an analysis of the progress in Roman portrait during classical antiquity, without reaching the issue of a footprint that puts Late Antiquity and Christianity on statuary. In this study interest is focused on the artistic development of ronde bosse imperial sculpture, on the official propaganda which operated at a maximum level and very directly for this artistic area.

Rezumat

Lucrarea prezintă o analiză a parcursului portretisticii romane în perioada Antichității clasice, fără atingerea problemei amprente pe care și-o pun Antichitatea Târzie și creștinismul asupra statuarei. Accentul cade, în acest studiu, pe evoluția artistică a sculpturii ronde bosse imperiale, precum și pe propaganda oficială, care a funcționat în cazul acestui domeniu artistic, în mod nemijlocit și la nivelul maxim.

Atâta originalitate câtă a fost în sculptura ronde bosse romană, ea s-a adunat parcă în întregime în genul portretului, de neegalat cu arta nici unui alt popor antic. Este explicabil, astfel, motivul pentru care statui de zei nu prea găsim în arta acestor oameni (care totuși iubeau foarte mult clasicismul grecesc, ale cărui exemplare sculpturale le colecționau și le reproduceau). Romanii nu aveau cum să fie interesați de convenționalele chipuri ale zeilor greci, idealizate dar prea generalizate. În portretistica romană găsim, în plus față de greci, pe lângă interesul față de portret în ansamblu, și noutatea redării chipului feminin: matroana romană era o prezență suficient de importantă în viața socială pentru a-și găsi un loc aparte și în artă. Nu eternele zeițe elene erau modelele, ci femeile reale și respectabile. Și iubite – din moment ce artiștii, în permanenta dorință a libertății de exprimare, pentru redarea frumuseții doamnelor, a accesoriilor sau a coafurilor acestora la modă, căutau noi mijloace tehnice proprii sculpturii, cum este acea *punte* care le plasticizează buclele părului, o bucată mică de material lăsată între suvițele părului, care creează o legătură între liniile prea rigide ale șanțurilor dintre ele. Însăși redarea cârlionților părului cu burghiul este o inovație tehnică a romanilor, buni meșteșugari, cărora, în această privință, nu le era greu să experimenteze mereu și care au avut și alte contribuții tehnice valoroase și autentice, cum ar fi marcarea prin adâncire a pupilei și chiar conturarea irisului.

Așadar, artiștii, pe lângă rolul lor de mesageri ai proslăvirii celui portretizat, au încercat să atingă și coarda sensibilă a privitorilor prin intermediul modalităților proprii acestei arte, sculptura tridimensională – o artă care se adresează văzului, dar invită și la un altfel de percepție, cea tactilă, romanii exploatarea nevoia de contrast între suprafețe netede și rugoase, între plin și gol (la care se adaugă și contrastul între lumină și umbră, dacă ne referim doar la vizual). Acest lucru, la nivelul strict al genului preferat de ei, portretistica, se putea obține doar prin vibrarea în diverse moduri a suprafeței plastice a volumului, precum și prin accentuarea expresivității chipului cu ajutorul materiei, a texturii pietrei sau bronzului, adică a texturii pielii personajului, urmărită detaliat, trăsătură cu trăsătură, rid cu rid.

Devenită cea mai puternică națiune din Europa o dată cu sfârșitul războaielor punice, Roma va începe politica de expansiune. Încep și forumurile și sanctuarele acestei puteri să fie populate cu statui ale personalităților politice sau militare⁴⁸, realizate de sculptori într-un stil ciudat, în care se compune un corp realizat în manieră clasică, cu un cap neidealizat, care păstrează aplecarea dintotdeauna a romanilor spre realismul portretistic. Tipic romană prin rigiditatea fără corespondent în arta greacă este statuia în bronz *Arringatore*, cca 100 î.Hr.⁴⁹ (ilustrația 1): un personaj, Aule Metele, lb. etr., după cum spune inscripția (Aulius Metelius, lb. lat.)⁵⁰, un oficial redat cu gestul caracteristic oratorului, în togă scurtă, drapată, cu cizme de magistrat, a cărui execuție este etruscă. Așadar, el reprezintă trecerea de la arta anterioară,

⁴⁸Probabil imitând obiceiul grecesc de a plasa statui de atleți, și nu numai, în sanctuare. Cf. Janson, 1986, p. 178.

⁴⁹Châtelet *et alii*, 2006, p. 256.

⁵⁰Janson, 1986, p. 178.

etruscă, la cea romană. Dar bronzul era rezervat mai ales busturilor. Portretul-bust este inventat de etrusci, probabil, sub influența măștilor mortuare ale înaintașilor, al căror cult era foarte puternic, cum se constată în statuia *Barberini*, de la începutul sec. I î.Hr.⁵¹ (ilustrația 2), în care romanul (al cărui cap probabil nu e cel original, ci, după cum se constată în spărtura din spate a togii în partea de sus, este adăugat mai târziu) ține măștile înaintașilor – tatăl și bunicul, probabil⁵². Aceste măști erau purtate de actori în timpul funeraliilor, modelele de ceară ale strămoșilor decorând săli special amenajate, pentru a se afla permanent în familie. Desigur, nu erau considerate opere de artă, dar chipurile era necesar să semene cu cei trecuți în neființă, fapt ce i-a determinat pe artiști să-și formeze un stil în care să surprindă cu exactitate trăsăturile individuale, nu personalitatea, ca în cazul statuilor grecești.

Asupra realismului fizionomic – aceste portrete impresionează prin redarea neîndurătoare a tuturor denivelărilor feței și a cutelor pielii – se vor concentra toate preocupările sculptorilor încă din timpul Republicii. În diverse materiale (teracotă, piatră, marmură) aceste lucrări relevă toate realismul maxim, împins până la accentuarea expresionistă a modificărilor datorate înaintării în vârstă, având ca rezultat un chip care, de fapt, devenise expresia retorică a idealizării romanului cu o integritate morală care insufla respect, cu o voință oglindită pe chip în care își va afla originea viitoarea redare a ideii de autoritate – de exemplu, un cap din 72-50 î.Hr. (ilustrația 3). Acest naturalism al simplității umane este valabil și în cazul portretelor de femei, la care bătrânețea este redată fără afectare, dar cu oarecare delicatețe.

Atitudinea solemnă, însemnele rangului, veșmintele pun în evidență poziția socială a acestor oameni îndrăgostiți de putere, de orice fel de putere, foarte ușor de reprezentat în armură, dar dificil de redat în nuditatea eroică a clasicismului elen. Acest fapt este dovedit de statuile de acest fel ale generalilor, *generalul de la Tivoli* fiind un exemplu tipic de astfel de redare – cu mantaua, *paludamentum*, aruncată pe umărul stâng, cu platoșa la picioare⁵³ și cu un chip aspru, ridat, dar cu un corp athletic, clasic grec, cu o carnație modelată delicat, elenistic.

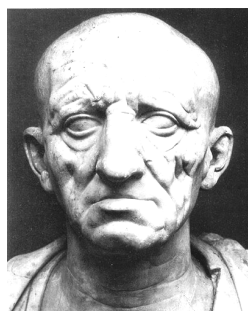
Se ajunge încă pe la mijlocul acestui secol la o maturizare a portretisticii romane, care va cunoaște, în cazul portretizării oficialilor, un realism mai puțin brutal, oarecum idealizant, ce lasă loc redării aspirațiilor interioare. Interesul pentru căutările psihologice este rezolvat artistic fie prin figura lipsită de rigiditate, pașnică, dar și impunătoare, modelată fin, cu un dinamism elenistic al părului, a bustului lui Pompei (ilustrația 4) – împărat al cărui statui deja în sec. I d.Hr. erau ridicate în locuri publice, el fiind aproape divinizat⁵⁴ –, fie prin inteligența rece a portretelor lui Caesar, fie prin hotărârea de pe chipul lui Cicero.



Ilustrația 1



Ilustrația 1



Ilustrația 1



Ilustrația 1

În ultimile decenii ale sec. I î.Hr., propaganda augustană cu ajutorul statuarei se amplifică și va continua, de altfel, de-a lungul întregii perioade imperiale, să surprindă evoluția conceptului însuși: de manipulare a opiniei publice, dar și a artisticului de care propaganda se va folosi tot mai mult.

⁵¹În care nobilul – pentru că numai patricienii aveau dreptul să aibă măști ale străbunilor – își dovedește originea și respectul pentru tradiționalul cult al strămoșilor, ținând în mâini două busturi ale acestora (capul acestei statui nefiind cel original, ci din anul 30 î.Hr.) Cf. Brilliant, 1979, p. 146.

⁵²Croix *et alii*, 1996, p. 179.

⁵³Hannestad, 1989, p. 47.

⁵⁴Piper, 1991, p. 51.

Tradiția republicană se regăsește în realismul încărcat de emoție al reprezentărilor, care se va dezvolta în sensul unui clasicism în devenire. Acesta va păstra individualizarea fizionomică, în cazul omului obișnuit – una dintre direcțiile artei portretului –, dar va dori și promovarea unui model eroic, imperial, după modelul lui Alexandru cel Mare, a unei imagini a autorității absolute a monarhului elenistic, la care se adaugă și interesul pentru redarea calităților psihologice necesare unei asemenea imagini – energie, disciplină, stăpânire de sine –, care vor constitui, cu timpul, prototipul cetățeanului roman. Exemplu al acestei evoluții este transformarea portretului lui Augustus, de la busturile din tinerețe, cu chipul hotărât și puternic, dar și elenistic-visător –, la statuia din Via Labicana, din ultimul deceniu al sec. I î.Hr., unde împăratul, prezentat în altă ipostază, în veșminte de *Pontifex Maximus*, de proveniență grecească, și cu capul acoperit de toga romană, își manifestă autoritatea, făcând o libație.

O excepție a sculpturii runde bosse romane în general este statuia considerată postumă (din cauza picioarelor goale)⁵⁵ a lui Augustus *de la Prima Porta*, Vatican (ilustrația 5).

Idealizarea nu era o caracteristică a artei romane, dar, atunci când se dorea glorificarea personajului (în cazul de față, conducătorul suprem, autointitulat împărat), era necesară o operă de o înaltă calitate artistică, sculptorul întorcându-se spre idealul elenistic. Această transfigurare era intenționată, fiind vizibilă în decorația simbolistică a armurii⁵⁶ (împăratul poartă cuirasa și *paludamentum*-ul), în atitudinea *adlocutio* a împăratului, cu un corp construit după toate canoanele clasicismului grec⁵⁷ și reprezentat în contrapostul tradițional. Dar era aplicată, această modificare de viziune, pentru a exalta noblețea împăratului, într-o adevărată capodoperă de 208 cm⁵⁸, realizată într-o viziune romană autentică. În scop propagandistic, idealizarea își pune amprenta și asupra figurii, calme și imperative în același timp, ușor individualizată, dar în care nu se mai pune accent pe precizarea vârstei, împăratul este înfățișat aici la o vârstă ideală, 35 de ani, întruchipând atemporală suveranitate, eternă și divină.

Simbolismul Amorașului călărind pe un delfin de pe postament este evident: sugerarea lui Venus, străbuna ginteii Iuliilor. Iar evenimentele istorice contemporane ilustrate pe platoșă, înconjurate însă de personaje mitologice și alegorice, simbolizează noua eră augustană. Și alte busturi ale epocii lui Augustus relevă stadiul la care ajunsese portretistica romană, intrată acum în sec. I d.Hr.: o elegantă detașare și idealizare în cazul doamnelor, arhetipuri ale matroanelor care impun respect prin ținuta lor, lipsită de extravaganță, femei puternice și cu siguranță de sine, care nu au nevoie de podoabe în coafură sau bijuterii, cu o fizionomie care reușește să ascundă parcă orice fel de sentimente, de exemplu Octavia (ilustrația 6), sora lui Augustus, Livia, a doua soția a sa, ori Agrippina, prima soție a lui Tiberius, fiul vitreg și succesorul lui Augustus.

Noblețea este și atitudinală, virtuțile sunt încarnate în tipul sculptural al eroului admirat și respectat, precum și în cel al femeii decente, grave, sprijinindu-și, cuviincios, cu o mână bărbia⁵⁹, un exemplu fiind doamna din grupul statuar din bronz aurit de la Cartoceto, cu o tratare elenistică a veșmintelor și coafurii, în contrast însă cu lipsa de dinamism plastic și vioiciune proprii elenismului.

Așadar, în portretele succesorilor lui Augustus, clasicismul dur se mai resimte încă în aceste chipuri ale Iulio-Claudienilor, care, pentru a-și justifica filiația, vor căuta, prin rigiditatea și echilibrul reprezentărilor monumentale, asemănarea cu Augustus. Evoluția se va orienta apoi

⁵⁵Châtelet *et alii*, 2006, p. 266; Hollingsworth, 2004, p. 82.

⁵⁶Cu scena restituirii de către părți a stindardelor romane și cu personajele, poate Tiberius și personificarea Galliei, zei – așadar, o alegorie a lumii cosmice și a celei terestre. Cf. Hannestad, 1989, p. 104.

⁵⁷Comparația cu *Doriforul* implică totuși un expresionism de neacceptat la o statuie clasică greacă, și anume brațul ridicat în gestul oratorului este nefiresc de mare în cazul unei amplasări a spectatorului în partea stângă a statuii, din dreapta însă, așa cum era ea oferită privirilor în Antichitate, adică din unghiul de privire optim, brațul amplifică prestația. Iată cum, compozițional, artisticul era pus în slujba propagandei politice.

⁵⁸*ibidem*, p. 97.

⁵⁹Brilliant, 1979, p. 148.

spre noi căutări, ca reacție împotriva convenționalismului de la sfârșitul domniei lui Tiberius: romantismul reprezentărilor lui Caligula, cu o coafură augustană și cu fața netedă și sensibil modelată a unui băiat ingenuu și visător, în contrast izbitor cu desfrânarea și cruzimea de care știm că era capabil (subtil sugerată de buzele subțiri și crispete orgolioase); mobilitatea trăsăturilor flexibile și viclene ale lui Claudiu, dar care caută să regăsească realismul augustan evident în redarea fără compromisuri a vârstei, realism atenuat de *humanitas*; de asemenea, patetismul tulburător al portretelor mai târzii ale lui Nero, cu o față umflată, cu ochii mici, cu un gât solid continuând capul pătrat, fără nici o urmă de idealizare tradițională (ilustrația 7), un tip de propagandă, în acest caz, adresată nu nobilimii, ci mulțimii de care era, de altfel, susținut. Marea sculptură se va folosi de procedeul roman al alipirii unui corp athletic, idealizat, un cap realist, rezultând o combinație artificială, emfatică, pusă în slujba sacralizării imaginii imperiale, ca, de exemplu, în acele statui jupiteriene, mai ales cea a șchiopului Claudius (ilustrația 8), exagerat de impunător în ipostaza simbolică de stăpân absolut, ca și zeul cu ale cărui atribute – sceptru, vultur – apărea reprezentat, dar și cu vasul de libație în locul trăsnetului. Exaltarea „barocă” a pozei, atletismul corpului și distincția veșmântului drapat conferă personajului o majestate suverană, împăratul împrumutând de la zeu puterea, asimilându-se cu acest garant al protecției.



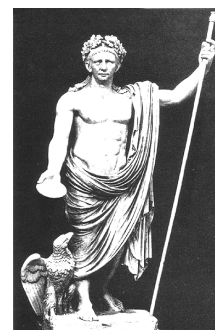
Ilustrația 5



Ilustrația 6



Ilustrația 7



Ilustrația 8

Epoca flaviană aduce concepția artistică republican-realistă a portretelor suveranilor, dar un realism mai matur, care nu putea face abstracție de clasicismul augustan, axat pe redarea esenței naturii umane, și nu putea uita nici de afectările excesive iulio-claudiene. Pe chipul lui Vespasian sinceritatea trăsăturilor fizionomice – riduri, chelie –, a căror existență rămâne de necontestat, trece totuși pe planul secund, în spatele unei expresivități care cuprinde o gamă întregă de trăsături psihico-morale: viclenie, hotărâre, bunăvoință, încordare. Oricum, se exploatează aici ideea de înțelepciune a vârstei, nu idealismul tineresc din portretele augustane. Și mai puțină idealizare – deloc, dacă s-ar fi putut, după gustul acestui împărat cu o origine simplă, care prefera să-i fie evidențiat aspectul de soldat. Dar modelajul rafinat, cu umbre îndulcite, trimite la sculptura senzuală a clasicismului grecesc târziu.

Un oarecare romantism și detașare senină se simt în portretele aulice, un exemplu fiind statuia lui Domitian de la muzeul din Vatican, în comparație cu franchețea firească, dacă nu chiar brutală a surprinderii celor mai amănunțite particularități, atât fizice cât și caracteriale, din reprezentările cetățenilor particulari, de exemplu portretul nesofisticat al unui om de afaceri, *Lucius Caecilius Jucundus*, Napoli, Muzeul Național, un prototip al capului de familie, cu o privire autoritară și plină de demnitate.

Frumusețea doamnelor de la curte este însă recunoscută în această epocă din care datează busturi-portet cu atât mai credibile cu cât sunt originale, un exemplu fiind cel al unei femei cu trăsături fine și inteligente, cu un gât grațios și cu pieptănătura care constituie centrul de interes al lucrării, la care plasticitatea sculpturală provine din jocul subtil de lumini și umbre ritmat de părul cârlionțat, coafat după moda timpului. Sinteza acestor căutări este un pitoresc rafinat care marchează epoca flaviană și care va fi semn distinctiv și în epocile viitoare.

Dimensiunea propagandistică din portretistică este regăsită în continuare și în sec. al II-lea d.Hr. Statuara din epoca lui Traian se întoarce spre ordine inflexibilă și spre clasicism, spre simplitatea unei figuri imperiale senine, nobile, cu o privire hotărâtă (ilustrația 9), în care

ridurile vârstei sau ale oboselii sunt redată plastic cu duritate, ca în vremea Republicii, o față despre care numai frumoasă sau înfrumusețată nu se poate spune că este, nici măcar prin pieptănătura simplă care urmează conturul craniului, o figură în contrast puternic cu stilul elenistic în care este realizat torsul. Este un chip care traduce simbolic împlinirea unei vieți respectabile, fapt vizibil și în cazul figurii soției împăratului Traian, Plotina, ori a Marcianei, sora acestuia (ilustrația 10). O îndepărtare a fastului și a strălucirii, o modestie plină de demnitate, care era nota timpului în ceea ce privește portretistica doamnelor de la curte, opusă eleganței celor flaviene, o nouă emfază, cea a austerității, care se va regăsi în tot secolul, inclusiv în busturile Sabinei, soția succesorului lui Traian, Hadrianus, cu o coafură cu cărare la mijloc, cu un coc ca al reprezentărilor de zeiță grecești, ori în statuile sale, cu aceeași poziție reținută, cu mâna dusă, pudic, sub bărbie. În general, veșmântul bărbaților, toga, se scurtează și se simplifică modul de tratare a drapajului⁶⁰.

În perioada adrianică, o Epocă de Aur, de pace și de prosperitate a Imperiului, împăratul însuși⁶¹ introduce spiritul elen în artă, un clasicism care reînvie tradiția artistică greacă a statuarei aflate acum la polul opus robusteții celei traianice. Apare o tipologie sculpturală nouă, senzuală, care este întruchipată în busturile și statuile favoritului lui Hadrianus, bithianul Antinous (ilustrația 11), înfățișat ca Apollo, Hermes, Dionisos. Perfecțiunea unor trăsături armonioase, canonice, delicate, melancolice, cu o nuanță romantică, stă la baza unei sculpturi rotunde bosse stilizate, conturarea pupilei, un procedeu care apare în acele timpuri, imprimând trăiri sufletești acestor chipuri, care, altfel, ar rămâne reci și distante. În statuile lui Antinous, idealizarea clasicistă copleșește renumita redare fizionomică în care excela artistul roman. Numai că această perioadă artistică este una de un eclecticism provocator. Acest împărat – cu aplecare spre filosofie și servindu-se de filoelenismul său în scopuri propagandistice – introduce în sculptură moda bărbii grecești, în chipul roman atrăgând acum atenția contrastul dintre părul cârlionțat al coafurii elene⁶², pe care lui Hadrianus îi plăcea s-o adopte, și fața tratată foarte neted; portretul este, la rândul lui, idealizat dar modelat plastic prin inovații exclusiv romane. Acestea se referă la artificii tehnice: burghiul este folosit pentru a conferi relief părului, deci contraste de lumină-umbră, ochii capătă expresivitate nemaîntâlnită până atunci prin pupila incizată și prin conturarea irisului, ridurile verticale ale frunții, pronunțate, conferă o expresie de concentrare privirii, în plus, statuia „prinde viață” și prin efecte cromatice, fiind folosite materiale de culori diferite pentru aceeași sculptură⁶³.

În timpul domniei lui, portretul nu mai includea doar capul, ci era cuprins întreg bustul, care avea un rol deosebit prin importanța care putea fi, astfel, acordată veșmintelor – de exemplu, în acest caz, haine militare, deși domnia sa a fost una pașnică. Împăratul se lasă reprezentat chiar ca un conducător victorios, călcând în picioare inamicul, acesta de dimensiuni foarte reduse în raport cu Hadrian – în celebra *statuie de la Hierapytna*, Istanbul. Este o excepție acest tip de reprezentare: în general, împăratul a evitat să transmită mesaje politice imperialiste în operele din timpul său, această statuie din provincie, nefinisată, probabil, nu a primit acordul lui⁶⁴. Îmbrăcat cu *paludamentum* și cuirasă, cu o coroană de lauri pe cap, împăratul este redat fără individualizarea trăsăturilor, prevestind convenționalismul fizionomic al suveranilor Antichității Târzii.

Continuă și sub Antonini căutările sculpturale „baroce” ale unei expresivități duse la extrem prin contrastul puternic clarobscur obținut prin factura suprafețelor modelate fin în opoziție cu cele adânc forate cu trepanul, ori prin incizarea pupilei și a irisului. Aceste modalități tehnice aduc acum și transmiterea, prin posibilitatea orientării privirii, a unor stări sufletești, melancolice sau exaltate, inexistente anterior în portretistica romană, un exemplu fiind bustul lui Antoninus Pius (cu o privire contemplativă, precum și cu părul și

⁶⁰Wrede, *apud* Turner, 1996, p. 35.

⁶¹Un erudit foarte îndrăgostit de marea tradiție elenă, poreclit „Grecul”. Cf. Piper, 1991, p. 51.

⁶²Probabil, după moda portretelor lui Pericle. Cf. Croix *et alii*, 1996, p. 233.

⁶³Piper, 1996, p. 51.

⁶⁴Hannestad, 1989, vol. II, p. 89.

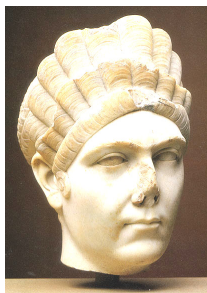
barba conforme cu moda lui Hadrian, pentru a-și dovedi afiliația cu împăratul care-l adoptase). Sau portrete care oglindesc doar seninătatea interioară, ca în busturile flatante ale lui Lucius Verus, unde se observă foarte bine contrastul factual amintit, și chiar cele ale lui Marcus Aurelius, cu o față impasibilă, cu pleoape lăsate, ceea ce conferea un plus de spiritualitate⁶⁵, proprie ambiției încărcate de dragoste pentru cultură imprimată Romei de acest împărat-filosof.

Nici în a sa admirabilă statuie ecvestră din Piața Capitoliului nu se dorește evidențierea războinicului, ci a autorității calme; asemănarea cu modelul există, dar numai ca fundal al surprinderii adevărului moral și psihologic. Este un adevărat apogeu al artei portretisticii romane, tipizantă, dar expresivă, susținută aici și de monumentalitatea întregului grup statuar, construit din volume mari – deși o oarecare lipsă de vigoare, specifică viitoarelor forme ale Antichității Târzii, diferențiază realizarea călărețului de cea a calului, modelat marțial, dar cu naturalețe și cu o perfectă stăpânire a redării mișcării încordate. Marcus Aurelius este îmbrăcat ca pentru război, cu tunică și *paludamentum*, și este surprins în poziția de salut⁶⁶ – a oștirii și poate chiar a noastră, privitorii sculpturii. Este un gest al unui împărat victorios, dar mai mult de binecuvântare a întregii lumi decât autoritar⁶⁷.

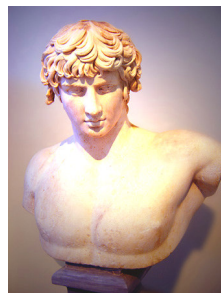
Maiestuosul monument constituie și astăzi model pentru sculptori; este singura statuie ecvestră imperială păstrată atât de bine (dintre sutele despre care știm că ornamentau orașele Imperiului): a reușit să scape de topire în timpul Evului Mediu datorită presupunerii că aparținuse lui Constantin cel Mare⁶⁸. „Barocul” accentuat deja de Antonini se va sfârși cu un „manierism” inerent – cel regăsit în bustul – dintr-un palat de pe Esquilin – al lui Commodus (ilustrația 12), unde totul este exagerat: virtuozitatea tehnică fără seamăn a buclilor perfect aranjate, prețiozitatea ținutei, disproporția caricaturală dintre brațe și bătă față de superbia corpului vânjos, însăși prezența atributelor lui Hercule: merele din Grădina Hesperidelor, blana Leului din Nemea (simboluri ale apoteozei împăratului)⁶⁹, precum și pedestalul extrem de ornamentat, plin și el de simboluri care sugerează împăratul salvator: acvile, globul ceresc, cornuri ale abundenței, Victoriei. Un ansamblu „rococo”, plin de falsitate și cu totul nepotrivit cu desfrânarea renumită a împăratului, dar foarte potrivit cu megalomania acestuia. Regăsim în bustul lui Commodus tânăr căutările psihologice antonine, care se simțeau aici în spatele convenționalismului portretului, regăsim dorința de a reflecta, pe chipul mândru, zbuciumul trăirilor interioare.



Ilustrația 9



Ilustrația 10



Ilustrația 11



Ilustrația 12

O dată cu Severii, sculptura ronde bosse va intra în faza Antichității Târzii. Accentul pe umanismul spiritualizat al chipurilor sculptate, anterior timid, este acum pus tot mai mult pe expresie, care se va accentua în perioada viitorului stil, cel „constantinian”. Iar în arta

⁶⁵Nu creștină, știut fiind că acest împărat a intensificat persecuțiile creștinilor, amplificând, în schimb, cultul imperial: în case, imaginea împăratului era adorată ca cea a unui zeu. Dar această spiritualizare va ajuta la concretizarea viitoarei concepții neoplatoniste: ochii sunt oglindă a sufletului care trebuie să se facă simțită în reprezentările unei persoane. Cf. Hannestad, 1989, vol. II, p. 122-223.

⁶⁶Cu un braț supradimensionat și cu o amplasare aproape descentrată a împăratului pe cal, din același motiv ca și în cazul statuii lui „Augustus de la Prima Porta” – proiectată fiind a fi privită din poziția optimă –, aici, această poziție fiind acolo unde există un același unghi de vedere a calului și a călărețului [*ibidem*, p. 121].

⁶⁷Croix et alii, 1996, p. 233.

⁶⁸Hannestad, 1989, vol. II, p. 119.

⁶⁹Pentru că Hercule a fost eroul care a dobândit viața veșnică. Cf. Brilliant, 1979, p. 154.

creștinismului timpuriu, ultima perioadă a Antichității Târzii, statuara nu a fost oficial respinsă, dar spiritualizarea și lipsa de individualizare au devenit caracteristicile de bază ale sculpturii, care, oricum, dintr-un domeniu major a devenit o anexă a arhitecturii.

Așadar, când este vorba despre manifestarea aportului propriu, artiștii romani (sau greci, dar care lucrau după gustul romanilor însă) erau atrași de surprinderea trăsăturilor fizionomice ale oamenilor, dragostea pentru faptul istoric, pentru consemnarea realității și a oamenilor acestei realități era la baza exersării permanente a simțului observației al sculptorilor și a nevoii ca aceste fizionomii să fie cât mai așdoma cu modelul. Din fericire pentru artă, portretizatul era flatat, în mod foarte ciudat, tocmai de această asemănare, pe care el însuși o cerea, nu de lingușirea care era aplicată doar în cazurile unora dintre împărați, prin coroana cu care erau reprezentați, ori prin adăugarea unui corp al unui zeu grec. Dar capul, chipul mai ales, rămâneau cele ale comanditarului, mândru de asemănarea fără menajamente redată, chiar dacă acest lucru era uneori în defavoarea lui. Astfel însă, el era unic⁷⁰, incomparabil și identificabil, ceea ce era suficient pentru orgoliul fiecăruia, și suficient pentru posteritatea care, astfel, va lua cunoștință de chipul lui neidealizat. Desigur, prea marea sinceritate și dorință de exactitate duceau obligatoriu la lipsa imaginației creative, la obținerea unor efigii, a unor portrete remarcabile. ...Pentru că la portretistică se reduce statuara acestui popor dornic de afirmare, dar și de „carpe diem”.

Referințe bibliografice

BRILLIANT, Richard. *Arta romană de la republică la Constantin*. București: Meridiane, 1979 [Brilliant, 1979].

CHÂTELET, Albert Bernard, GROSLIER, Philippe. *Istoria artei*. București: Univers enciclopedic, 2006 [Châtelet et alii, 2006].

CROIX, Horst de la, TANSEY, R.G. *Art Through the Ages*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1996 [Croix et alii, 1996].

HANNESTAD, Niels. *Monumentele publice ale artei romane*. București: Meridiane. Vol. I, II, 1989 [Hannestad, 1989].

HOLLINGSWORTH, Mary. *Arta în istoria umanității*. București: Enciclopedia RAO, 2004 [Hollingsworth, 2004].

JANSON, Anthony F. *History of Art*. New York: Harry Abrams, 1986 [Janson, 1986].

PIPER, David. *The Illustrated History of Art*. London: Crescent Books, 1991 [Piper, 1991].

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

⁷⁰O modă a pieptănăturii, un progres tehnic înregistrat, o predilecție pentru accente puternice – abia reușeau să imprime un foarte slab caracter general acestor chipuri foarte particularizate.

ОБРАЩЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

Лилия БЕЖЕНАРУ,

преподаватель,

Бельцкий Государственный Университет им. А. Руссо, Республика Молдова

Abstract

The present article addresses the problem of French appellatives from the perspective of structure, semantic and pragmatic values.

Rezumat

În articol, abordăm apelativele din limba franceză, din perspectiva structurii, conținutului și valorilor pragmatice.

В языкознании под термином «обращение» подразумевается единица речевой деятельности, находящаяся с точки зрения выражения семантико-функциональных категорий дискурса на пересечении двух базовых категорий – личности/интенциональности (поскольку основными функциями аппелятивных форм считаются функция конативная т.е. функция направленности аппелятивных форм на адресата, так как направленность речи на адресата является необходимой составляющей коммуникации, и функция побуждения) и модальности/оценочности (поскольку именно в речи осуществляется непосредственная связь мировоззрения, отношения к окружающему миру и эмоционального состояния субъекта, с выбором лексико-синтаксических форм выражения этого мировоззрения, отношения к окружающему миру и эмоционального состояния; не последнюю роль в этой связи играет также социально-культурный контекст коммуникации).

Несмотря на решающую роль обращений в коммуникации, им отведено чаще всего далеко не главное место в лингвистических исследованиях. Так, в грамматических Теориях они рассматриваются, как единицы, лишённые всякой синтаксической функции, являющиеся названием адресата речи, прежде всего⁷¹, или, наоборот, как члены предложения третьего уровня, которые связаны с остальными членами предложения особым видом семантической и прагматической связи - связи «соотношения»⁷² или связи взаимозависимости глагола и существительного в вокативном падеже⁷³.

Как видно из вышеизложенного, трактовка этих языковых единиц далеко неоднородна в языкознании.

«Между тем, в коммуникативных процессах обращение – одна из частотных единиц общения, а именно адресации, несущая важнейшую контактно-устанавливающую функцию»⁷⁴.

Проблему грамматической сущности, и особенно роли обращений в коммуникации решали видные русские и румынские лингвисты, такие, как В.Е. Гольдин, Н.И. Формановская, Г.Н. Торсуев, Л.П. Рыжова, В.С. Кузмичева и А. Росетти, считая, что данные единицы формируют самостоятельный коммуникативный тип предложений, то есть речевой акт.

Исследуя проблему обращений, мы констатируем дискуссионность данной проблемы, наличие разных точек зрения. Так, некоторые лингвисты определяют обращения как слова или словосочетания, «которыми располагает говорящий для обозначения своего (своих) собеседника (ов). Этим выражениям свойственно обычно, помимо их дейкти-

⁷¹см. Пешковский А.М., *Русский синтаксис в научном освещении*. Изд. 7, М., 1956, стр. 407.

⁷²см., например, Руднев А.Г. *О курсе лекций современного русского языка* // Теория и методика преподавания русского языка. Ученые записки Ленинградского государственного Трудового Красного знамени педагогического института им. А.И. Герцена, том. 298, 1968; Руднев, А.Г. *Синтаксис современного русского языка*. М., 1963; Руднев, А.Г. *Синтаксис осложненного предложения*. М., 1959, стр. 179; Чобану, А.И. *Проблеме дифичиле де граматикэ*. Кишинэу: Лумина, 1969, стр. 60-61; Абрамова, А.Г. *К вопросу об обращении* // «Славянский сборник», вып. II (филолог.), М., 1959, стр. 125.

⁷³см. Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir. *Limba romană contemporană*, 1978; Goian, Maria Emilia. *Limba romană. Probleme de sintaxă*. București, 1995, стр. 87-89.

⁷⁴Формановская, 2000, с. 83.

ческого значения (обозначать «второе лицо», то есть обращаться к адресату сообщения), еще и значение соотношения (в случае, когда несколько форм являются действительными эквивалентными, как «ты» и «вы», употребляемые для обозначения одного и того же адресата), кроме этого они контактно устанавливают особый тип социальной связи. («...ensemble des expressions dont dispose le locuteur pour désigner son (ou ses allocutaires). Ces expressions ont généralement, en plus de leur valeur déictique (exprimer la «deuxième personne», c'est-à-dire référer au destinataire du message), une valeur relationnelle: lorsque plusieurs formes sont déictiquement équivalentes – comme «tu» et «vous» employés pour désigner un allocutaire unique -, elles servent en outre à établir un type particulier de lien social.)⁷⁵.

Б.П. Ардентов утверждает, что единицы обращения – «это синтаксические категории, ... функцией которых является установление контакта между собеседниками»⁷⁶. К синтаксической категории относит обращения и румынский филолог Мария Эмилия Гойан.

Вышеупомянутые филологи считают, что обращения представляют собой вид речевого акта.

Проблема осложняется тогда, когда ученые сталкиваются с делением данных единиц на просто обращения – лексемы, обозначающие адресата речи (например: Виктор, иди сюда!), и вокативные предложения (типа: *Виктор! Тебя зовет мама!*), то есть самостоятельно оформленные в предложения обращения, которым приписывается вся гамма прагматических значений, свойственная обращениям, согласно точки зрения исследователей А.А. Шахматова, А.Н. Печникова и А.Ф. Кулагина.

Подобное разграничение можно принять только с синтаксической точки зрения, но не с семантической и когнитивной, поскольку нельзя сказать, что несамостоятельные обращения лишены семантики или иллокутивной функции. Если взять два примера с самостоятельно и несамостоятельно оформленным обращением посредством одной и той же лексемы: *Виктор, что ты делаешь? / Виктор! Что ты делаешь?* – в первом случае мы имеем дело с речевым актом упрека, а во втором случае – с речевым актом недовольства. Таким образом, можно сказать, что синтаксическая оформленность обращения влияет на иллокуцию или степень иллокутивной силы предложения. В этих предложениях смысл передается интонационной структурой, что, по мнению В.П. Проничева, может приравнять обращения к междометно-побудительному оклику, типа «Эй!», поскольку, ссылаясь на В.В. Виноградова, интонация «может быть выразительной, но не является содержательной, т.е. не служит материальной оболочкой мысли»⁷⁷. Поэтому Проничев предлагает признать основным содержанием обращения не интонацию, с которой оно произносится в речи, а понятие об адресате речи. «Обращение всегда и прежде всего – слово или словосочетание с определенным объективным содержанием, которое в основе своей имеет форму мысли, понятие об адресате речи: относя его к известному классу предметов или явлений, мы тем самым сообщаем понятие о нем.»⁷⁸ Из этого следует что первичная функция обращения – номинативная, поскольку обращение – это прежде всего название адресата речи.

В.П. Проничев пишет: «В человеческой речи мысль и эмоционально-волевая реакция говорящего проявляются различным образом: объективное содержание находит выражение в лексике, а эмоционально-аффективное содержание передается мелодикой речевого акта. Таким образом, в потоке речи осуществляется взаимопроникающее единство мышления и аффекта»⁷⁹.

Если мы говорим, значит, мы мыслим, если мы мыслим, значит, соотносим объект наших мыслей с окружающей действительностью, то есть, проводим его по всем экстралингвистическим параметрам: возраст, социальный статус, профессия, этническая

⁷⁵Kerbrat-Orecchioni, 1992.

⁷⁶см. Ардентов, 1955.

⁷⁷Проничев, 1971, с. 21.

⁷⁸Проничев, 1971, с. 24.

⁷⁹Там же.

принадлежность, формальный или неформальный контекст общения, место и время вербального контакта итд. Если мы соотносим адресата речи, например, с окружающей действительностью, мы его не только идентифицируем и позиционируем для себя, но и мыслим его таковым в локально-временном пространстве посредством глаголов «быть» и «существовать». Таким образом, происходит концептуализация адресата в картине мира говорящего.

В.В. Виноградов исключил категорию лица из состава предикативности. Мы же считаем, что обращения несут в себе предикативность: Виктор! (=ты есть Виктор). Когда обращения, проходя сложный путь от внутреннего, мыслительного порождения до актуализации через речь, становятся интонационно оформленными, они несут в себе и предикативность и иллюкционную силу (отражение упрёка, вопроса, иронии и.т.д.) Этот факт, без сомнения, и включает их в категорию речевых актов.

Если взять два примера: *Docteur!* (произнесенное с интонацией приглашения (+ пригласительный жест или мимика)) и *Venez, docteur!* – категория иллюкции одинакова, однако во втором случае она посредством семантического соотношения с перформативным глаголом в повелительном наклонении «*venez!*» пропозиционально оформлена.

Таким образом, мы разделяем точку зрения Н.И. Формановской, которая утверждает: «Обращение, на наш взгляд, «обитает» не в номинативно-предметной сфере языковых единиц, хотя и обеспечивается обширным кругом лексем, но в непосредственно коммуникативной сфере, как речевой акт, т.е. минимальное перформативное высказывание, рядом с императивным побудительным речевым актом, рогативным вопросительным речевым актом, выражаемым междометными высказываниями.»⁸⁰

Н.И. Формановская отмечает, что обращение есть самостоятельный речевой акт с интенцией/иллюкцией призыва, зова приглашения, предложения и.т.д. Ведь речевой акт есть вид действия, который характеризуется присутствием субъекта и объекта коммуникативного контакта, пространственно-временными координатами, целью, способом, результатом, условиями, успешностью. В случае обращения, в качестве субъекта речевого акта выступает адресант, объекта – адресат, к которому направлено обращение; вербальный же контакт актуализируется в пространственно-временных параметрах. Пространственно-временные параметры и образуют непосредственный коммуникационный контекст. Цель обращения – призыв, побуждение и.т.п. к определенному действию, установка этикетного или просто благоприятного контакта, оскорбление, выражение негодования, упрёка, иронии и.т.д. Обращение выступает и как способ, инструмент достижения цели. Результат – успешность достижения цели. Но, к сожалению, обращение не есть результат успешности коммуникации, ибо если адресант поставил перед собой цель оскорбить адресата, то обращение носит пейоративный характер ввиду того, что намерение адресанта – акт вербальной агрессии, а не дружеской плохой шутки, например. В этом случае коммуникативный контакт на этом может закончиться и поэтому коммуникация потерпит неудачу. И, наоборот, если мы обращаемся к собеседнику позитивно-оценочно или побуждаем к действию, мы можем гарантировать успешность коммуникации, так как хорошее, вежливое, ласковое обращение предрасполагает адресата к беседе и продолжению диалога. Например:

«- *Mais c'est aussi un honneur, mon petit, et tu peux passer sergent.*

- *Ça, jamais ! mon général.*

- *Pourquoi?*

- *Il faut avoir tué père et mère ! Et puis, excusez-moi, mon général, mais je ne suis pas militaire...*

- *Bon, fit le général»* (Cendrars, В. *La main coupée*, p. 268-269).

На основе этого примера, видим как даже в формальном контексте в разговоре генерала и главного персонажа панибратское контактоустанавливающее обращение «*mon petit*»=«мой милый, мой дорогой, дорогой товарищ» вызывает, в свою очередь, располагающее к

⁸⁰Формановская, 2000, с. 86.

разговору обращение «*mon général*»=*мой генерал*, приводя к сплетению фраз в диалогической структуре, тем самым обеспечивая успешность и продолжительность коммуникативного акта.

С точки зрения прагматики, речевой акт может быть: локутивным, иллокутивным или перлокутивным.

На уровне локутивного акта, обращение включает акт фонации, акт референции (референтность ко второму лицу ед. или множ. лица или первого лица мн. числа, или как пишет Kerbrat-Orecchioni - эти выражения обладают обычно, помимо дейектического значения, реляционным значением (значением соотношения): в случае когда несколько форм являются дейектически эквивалентными - как «ты» и «вы», употребляемые для обозначения одного и того же лица) и акт предикативности.

На уровне иллокутивного акта - обращения, как уже отмечалось, имеют иллокутивную силу.

На уровне перлокутивного акта, рассматриваем обращения с точки зрения (1) реальных последствий, (2) воздействий на чувства, на окружающую действительность и (3) их побудительной силы.

Из вышеизложенного видно, что обращение может быть определено как речевой акт, рассматриваемый в коммуникативно-прагматическом аспекте, которому свойственна вся гамма прагматических значений, переданных не только интонационным путем, но и логико-семантическим контекстом обращения.

С точки зрения структурно-семантических отношений, обращения можно разделить на простые обращения и развернутые структуры. Примеры простых обращений:

«- J'ai eu si peur, **mes petits**, si peur, si vous saviez...

- On sait, **Maman**.

Elle serrait autour de nous des bras immenses, comme si la panique les avait changés en lianes» (Orsenna, E., *Madame Bâ*, p. 64).

«Comment vis-tu, **mon roi** ? demande l'homme.

- J'ai peur, **amis**, dis-je.

- Ils te poursuivent ?» (Kundera, M. *La plaisanterie*, p. 190).

Во французском языке существуют еще и развернутые аппелятивные структуры, весьма насыщенные семантически и прагматически. Кроме простых обращений типа: *maleureux, amis, imbécile, mon trésor, mon roi, oh ma nine, oh ma quique, mignonne, polisson, minot, tatan, ô Cécile, ma colombe* etc. существуют синтагматические структуры обращения с проспективным или ретроспективным характером прагматической информации, исчисляемой от базового элемента, в роли которого выступает существительное или субстантивированное прилагательное (*chéri, génial, ignorant, infâme, petit* etc). Элементам внутри этих синтаксических структур свойственна как сочинительная связь с присоединительным союзом *et*, так и подчинительная связи. Компоненты сочинительной конструкции относительно самостоятельны по отношению друг к другу, компоненты подчинительной конструкции подчинены друг другу, поскольку последующий элемент является всегда элементом амплификации семантико-прагматического значения перечисленного уже элемента. Синтаксические структуры обращения делятся на:

(1) одноуровневые с одним базовым элементом, с подчинительной связью:

«- L'homme intelligent, c'est toi, Saltiel! Parle, **chéri**⁸¹ du Puissant! Parle, **fleur de la nation!**

- Oui, **homme de distinction**.

- Parle, **voix de la sagesse!**» (Cohen, Al. *Mangeclous*, p. 98)

- Mes **amis de l'île**, dit Saltiel d'une voix noble mais résolue, **compagnons de mes labeur**, j'ai trouvé par les veilles de l'esprit le secret du secret!» (Cohen, Al. *Mangeclous*, p. 98)

«...ô notre **maître en astuce...**» (Cohen, Al. *Mangeclous*, p. 85).

⁸¹Здесь и в других примерах, мы даем базовый элемент жирным шрифтом.

«- Ma bouche sent très bon, répliqua Salomon. Elle sent la mimosa et la pâquerette et c'est la bouche à toi, *homme noir*, qui est la perdition des mouches par le souffle qu'elle leur envoie et qui les assassines ! C'est ainsi que je te réponds, ô *hameçon à mansonges!*» (Cohen, Al. *Mangeclous*, p. 34)

(2) двухуровневые с двумя базовыми элементами в сочинительной связи:

«- Mais comment feras-tu, ô *viande et ossements?* demanda-t-il, les jambes croisées à la manière des grands-ducs.» (Cohen, Al. *Mangeclous*, p. 218)

(3) двухуровневые с сочинительной связью между базовыми элементами и подчинительной связью между каждым из двух базовых элементов и небазовым(и), ему подчиненным(и):

«Eh! mais les événements de trois cent mille drachmes, ô *mon chéri et génial!*...» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 31)

«- Ouragan et tempête dans l'oeil de toutes vos soeurs, ô *infâmes et Juifs perdus pour le judaïsme.*» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 136)

«- Qu'as-tu, *extrémité du macaroni et fond de la cuillère?* demanda Mangeclous.» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 127)

«Moi, Mangeclous, je vous donne licence et permission, ô *charmantes héroïnes et nobles héros de passion!* Avouez que vous n'en pouvez plus!» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 141)

«... *fils des trente-six pères et neveu des entremetteuses!*...» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 317)

(4) двухуровневые с иерархической подчинительной связью между базовыми и небазовым(и) элементами, ему подчиненным(и), типа $\begin{array}{c} \text{—} \\ \text{—} \end{array}$ или $\begin{array}{c} \text{—} \\ \text{—} \end{array}$, или $\begin{array}{c} \text{—} \\ \text{—} \end{array}$:

«...et comment elles sont arrivées pour te dulcifier et en quelles circonstances et tout et tout, ô bien-aimé, ô *fleur du judaïsme universel!*» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 31)

«Que diable, laisse-nous devenir ministres, *hommes de petite foi!*» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 263)

«O *voleur de directeur du Ritz*, que ta fille meure avant sa mère et que ta femme meure avant toi!» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 366)

«O *père doué de toutes vertus*, dit l'aîné...» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 85)

«Vous avez encore tout dépensé, *imbéciles Hongrois de la bourse du chateau?*» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 318)

(5) трехуровневые с подчинительной связью между каждым из трех базовых элементов и небазовым(и), ему подчиненным(и):

«...sache, ô *chef de la douane du crotin de la chèvre noire!*...» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 319)

Такое разнообразие структурных форм и прагматических значений говорит о том, что обращения не только характеризуют собеседника, они еще и иллюстрируют восприятие его говорящим. То есть происходит социальная и субъективно-личностная категоризация адресата.

Категория оценки является базовой для синтагматических обращений, несущих предикатный (характеризующий) компонент. Такие структуры стилистически очень интересно оформлены, в них прослеживается процесс метафоризации, метонимии, гиперболизации (пример: «- C'est pour ton bien, dit-il. Comprends-tu, ô *le plus géant du monde visible à l'oeil nu*, ton tuyau digestif est si petit que les macaronis ne pourraient y pénétrer, et que c'est ton oesophage qui entrerait dans le macaroni ce qui amènerait ton décès par subrogation suffocatoire.» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 121))

Особый интерес вызывает исследование синтагматических отрицательно-оценочных структур, поскольку большинство из них явно являются метафоризированными актами вербальной агрессии, оскорблениями в адрес национальной принадлежности (*Hongrois, Juifs, Arabe*), расы (*noir*), профессии (*apoticaire, janissaire*) и т.д. Все вышеприведенные примеры такого рода являются актами оскорбления адресата, в стилистической основе

которых лежит сравнение свойств этого адресата с эталонными свойствами человека, что приводит чаще всего к подчеркиванию недостатков адресата и его оскорблению. В этом случае для сравнения прибегают к свойствам животных, флоры и даже некоторых предметов. Если эти свойства приписываются человеку, возникают обращения-зоонимы и ботанимы (*chacal, bécasse, agnelets, mes jasmins, rose* etc.). Как видно из перечисленных примеров, синтагматические структуры распространяются за счет эпитетов (оценочных прилагательных), дополнений к существительному, косвенного дополнения и определений.

Обращениям свойственен ряд функций. По В.Е. Гольдину, функцией обращения является подчеркивание направленности текста по отношению к адресату и установление соответственных отношений между текстом и адресатом, то есть речь идет о контактоустанавливающей функции, а точнее, о функции фатической. В этом случае коммуникативная контактоустанавливающая интенция лежит в основе речевого акта говорящего. Другая функция обращения - характеризующая или оценочная, или функция демонстрации личного отношения к адресату, или еще так называемая функция субъективной оценки. Говорящий приписывает некий признак адресату речи, чаще всего в неформальном контексте (*pigeon*=простак, простофиля, глупец; *mon chou*=душенька, *petite*=маленькая моя итд.). Одной из важнейших функций обращения является функция этикетная или социально-регулятивная. Эта функция свойственна обращениям в формальном контексте, где действуют социально-типизированные нормы, свойственные общественному и коммуникативному поведению, где такие разнообразные факторы, явления внеязыковой действительности, как степень знакомства, первичный контакт, социальное отслоение, возрастной ценз, занимаемая должность или профессия, учреждение или институт власти, ситуация общения, культурные различия, выходят на первый план и регулируют выбор формы обращения посредством категории вежливости, обеспечивая эффективность и успешность речевого контакта. Выбор единиц обращения не является свободным, а продиктован нормами социальными и культурными. Вежливость как стратегия поведения - это неотъемлемая часть определенной категории форм обращений.

Кроме названных функций, мы считаем, что обращениям свойственна и функция эмоциональной разгрузки. Так, когда мы говорим: «Дурак!» или «Идиот!», мы выражаем свое отношение к адресату речи, но когда мы говорим: «Дурак, идиот, сучье отродье, кретин, как ты посмел?» - мы испытываем дополнительную психологическую разгрузку. Такие обращения формируют блоки, где обращения-оскорбления следуют одно за другим, поскольку говорящий находится в состоянии аффекта. Например:

«Imbécile, homme d'ignorance noire, noire comme l'interstice de tes orteils que j'ai vus pour ma douleur et me honte l'autre soir, ô puant véritable, fils des trente-six pères et neveu des entremetteuses, ô postérité des faux-monnayeurs, ô issu des ordures, ô Mathathias de vomissement, ô Arabe, apprends de moi, puisque sans instruction tu n'as jamais été bon qu'à chercher des sous dans les ruisseaux ou à pressurer des bambins de pêche, apprends de moi, hyène du pourcentage, apprends la signification du mot secrétaire.» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 317)

«Sache, ô crapaud, dit-il mélodieusement à Mathathias, ô homme du plus grand fiel, ô poche de venin, ô réflexion tournée uniquement vers le mal, sache, ô jaune véritable citron de la médianse, ô postérité des balayeurs et descendance des latrines, sache, ô basilic, que depuis vingt ans j'ai une correspondance active avec le docteur Weizmann et il ne se passe de mois que je ne lui envoie des conseils.» (Cohen Al. *Mangeclous*, p. 262)

Н.И. Формановская пишет: «В тексте значительной протяженности повторное обращение играет роль своеобразной текстовой скрепы, активизирующей и поддерживающей интерес собеседника, контакт внимания, понимания, этический и эмоциональный контакт»⁸².

⁸²Формановская, 2000, с. 88.

В блоках-обращениях, реализующих функцию эмоциональной разгрузки, роль такой скрепы играет глагол в повелительном наклонении. В наших предыдущих двух примерах это глаголы «apprends» = узнай! и «sache»=знай!

Так, теоретические вопросы обращений находят свое интересное решение в языковой практике. И мы видим, что обращение – это вид речевого акт и ему, как речевому акту, свойственны такие семантико-функциональные категории дискурса, как категория личности, интенциональности, оценочности, вежливости, модальности, предикативности. Функции обращения зависят от характера коммуникации, а частотность употребления от степени клишированности, которая объясняется тенденцией языка к экономичности.

Использованные источники

- GOIAN, Maria Emilia. *Limba romană. Probleme de sintaxă*. București, 1995 [Goian, 1995].
- IORDAN, I, ROBU, V. *Limba romană contemporană*. București, 1978 [Jordan et alii, 1978].
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les Interactions verbales*. Paris: A. Colin. Tome II. Collection «Linguistique», 1992 [Kerbrat-Orecchioni, 1992].
- АБРАМОВА, А.Г. *К вопросу об обращении* // «Славянский сборник». Вып. II (филолог.). Москва: Наука, 1959 [Абрамова, 1959].
- АРДЕНТОВ, Б.П. *Контактирующие слова* // Уч. зап. Кишиневского гос.ун-та. Т.XV. Кишинев, 1955 [Ардентов, 1955].
- ПЕШКОВСКИЙ, А.М. *Русский синтаксис в научном освещении*. Москва: Наука. Изд.7, 1956 [Пешковский, 1956].
- ПРОНИЧЕВ, В.П. *Синтаксис обращения (на материале русского и сербохорватского языков)*. Ленинград: Изд. Ленингр. ун-та, 1971 [Проничев, 1971].
- РУДНЕВ, А.Г. *О курсе лекций современного русского языка* // Теория и методика преподавания русского языка. Ученые записки Ленинградского государственного Трудового Красного знамени педагогического института им. А.И.Герцена. Том 298, 1968 [Руднев, 1968].
- РУДНЕВ, А.Г. *Синтаксис осложненного предложения*. Москва: Наука, 1959 [Руднев, 1959].
- РУДНЕВ, А.Г. *Синтаксис современного русского языка*. Москва: Наука, 1963 [Руднев, 1963].
- ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И. *Обращение с точки зрения коммуникативно-прагматического подхода* // Специализированный вестник КрасГУ. Красноярск, 2000. Вып. 11. С. 83-88 [Формановская, 2000].
- ЧОБАНУ, А. И. *Проблеме дифичиле де граматикэ*. Кишинэу: Лумина, 1969 [Чобану, 1969].

Тексты

- CENDRARS, V. *La main coupée*. Paris: Denoël, 1946.
- COHEN AI. *Mangeclous*. Paris: Gallimard, 1938.
- ORSENNA, E. *Madame Bâ*. Paris: Fayard/Stock, 2003.
- KUNDERA, M. *La plaisanterie*. Paris: Gallimard, 1997.

UN TIP DE INTERACȚIUNE MEDIATĂ CONTROLATĂ. DEZBATEREA TELEVIZATĂ ROMÂNEASCĂ ACTUALĂ

Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU,

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

Abstract

The present study brings together several observations which refer to special conditions of holding a TV debate, in a special speech situational context. We address some issues that occurred in a media controlled interaction (a TV debate). The article presents a case study of a night TV debate, whose moderator is Marina Constantinescu and whose guest is Gigi Căciuleanu, choreographer and a famous dancer, coming from a Romanian diaspora.

Rezumat

Studiul nostru reunește câteva observații referitoare la condițiile speciale de desfășurare a unei dezbateri televizate, într-un context situațional special al comunicării. Abordăm câteva aspecte care au apărut în cadrul unei interacțiuni mediate controlate (de tip dezbateri televizată). Studiul reprezintă o analiză de caz a dezbaterii televizate *Nocturne*, al cărei moderator este Marina Constantinescu și al cărei invitat este Gigi Căciuleanu, coregraf și dansator renumit, român din diasporă.

1. Dezbateri televizată – gen televizual

În cadrul discursului mediatic, se evidențiază *dezbateri televizată*, un așa-numit „gen televizual”⁸³, care ar trebui analizat, în opinia lui Noël Nel⁸⁴, din două perspective, și anume, *perspectiva conversațională* și *perspectiva televizuală*.

Astfel, avându-se în vedere prima perspectivă, *dezbateri televizată* este o structură ierarhizată de schimburi verbale, fiind guvernată de reguli instituționale și de ritualuri. Ea este, în același timp, tributară unui context conținând elemente fixe legate de locul în care se desfășoară *dezbateri*, elemente conjuncturale legate de participanții la *dezbateri televizată*⁸⁵. *Dezbateri televizată* este „o situație televizată care plasează oratorii față în față, sub ochii telespectatorilor”, locutorii vorbind „adresându-se, în același timp, persoanelor de față și publicului”⁸⁶.

În ceea ce privește perspectiva televizuală, *dezbateri televizată* este „o emisiune sau un fragment de emisiune, animată de obiectivul informației și traversată de dimensiunea polemico-contractuală a comunicării”. În privința sistemului de reprezentare, emisiunea de acest tip propune un regim de vizibilitate care se caracterizează prin obiectivitate, dar care nu exclude spectacularul”, contractul său de credibilitate susținându-se pe „o etică a emisiunii în direct și a adevărului care nu refuză nici dramaturgia emoției, nici performanța actorului, nici activitatea instanței de punere în scenă”⁸⁷.

Dezbateri televizată este „o formă de interacțiune verbală organizată cu scopul de a scoate în evidență *adevărul*, oricare ar fi configurația sa, în legătură cu o temă problematizată, implicând un dispozitiv televizual”. Acest tip de activitate televizuală corespunde „*punerii în scenă* a cuvântului menit să «descopere adevărul»”⁸⁸.

Studiul nostru reunește câteva observații referitoare la condițiile speciale de desfășurare a unei dezbateri televizate, într-un context situațional special al comunicării. Abordăm câteva aspecte care au apărut în cadrul unei interacțiuni mediate controlate (de tip dezbateri televizată). Studiul reprezintă o analiză de caz a dezbaterii televizate „*Nocturne*”, al cărei moderator este Marina Constantinescu și al cărei invitat este Gigi Căciuleanu, coregraf și dansator renumit, român din diasporă (vezi anexa 1).

2. Perspectiva conversațională

Așa cum s-a menționat anterior, *dezbateri televizată* este o structură ierarhizată de schimburi verbale. Ea este determinată de prezența a cel puțin doi protagoniști, care, alternativ,

⁸³Charadeau, Ghiglione, 1997.

⁸⁴Nel, 1990, p. 17.

⁸⁵*ibidem*.

⁸⁶*ibidem*.

⁸⁷*idem*, p. 25.

⁸⁸Charadeau, Ghiglione, 1997, p. 81.

joacă rolul vorbitorului și al receptorului, înscriindu-se într-o așa-numită „sincronizare interacțională”⁸⁹. Vorbitorul, care își planifică discursul la nivel cognitiv, trebuie să semnaleze acest proces de planificare receptorului, pentru a-i indica faptul că mai are să-i spună ceva sau că este dispus să-i cedeze cuvântul, marcând, astfel, posibilitatea unei intervenții a partenerului. Rolul receptorului, însă, constă în a asculta, în liniște, discursul vorbitorului și a-i semnală, frecvent și în mod regulat, că îl ascultă, că înțelege, că este de acord cu ceea ce acesta spune, satisfăcând, astfel, scopul „controlului vorbitorului”, fără a întrerupe fluxul dialogului. Cu alte cuvinte, pentru a exista schimbul comunicativ, nu este suficient ca doi sau mai mulți locutori să vorbească în mod alternativ, ci trebuie ca ei să-și vorbească, adică să fie ambii „angajați” în schimbul comunicativ și să producă „semne” ale acestui angajament mutual, recurgând la diverse „procedee de validare interlocutivă”⁹⁰.

Interacțiunea verbală din cadrul dezbaterii televizate pe care o analizăm este structurată în acte de vorbire „în doi membri” numite *perechi de adiacență*⁹¹. Secvențele în discuție formează un schimb conversațional de replici, având caracter dialogic și înscriindu-se sub semnul obligativității⁹². Referitor la dezbaterile televizate pe care o analizăm, *perechile de adiacență* se pot observa în cadrul diverselor secvențe ale actelor de vorbire, ca de exemplu, *întrebare/răspuns*:

„MC: pentru că erai rebel oare ↑ + sau de ce?

GC: cred că nu-mi plăcea foarte mult. ++ adică nu vedeam ↑ ++ unde mă duce dansul academic ↑ + pentru că ↑ ++ hai să fim dreți. + pentru un băiat ↑ +++ mai ales ↑ mai ales pe vremea aceea ↑ + în cel mai bun caz erai ↑ +

MC: prim solist [al ↑

GC: aveai] rolul principal ↑ + și erai ↑ ++ ă ↑ + erai ↑ + prințul din lacul lebedelor. ++ și-atunci trebuia să-ștepti în actul trei ↑ + ca să faci trei ↑ ++ ă ↑ + xxx și trei mișcărele în spatele balerinei ↑ + na ↑ + nu mi se pare interesant. ++ eu vroiam să fac teatru ↓ ++ vroiam să fac clown ↑ + d ↑ + de fapt făceam deja teatru de păpuși ↑ ++ de la vârsta de zece ani ↑ +”;

„MC: dar nu era oare ↑ +++ nu. ++ altceva vreau să vă-ntreb. ++ credeți că ↑ + acest ↑ + altfel de dans ↑ + se poate face ↑ + ă ↑ + fără să ai ↑ + pașii aceștia de + de studiu clasic?

GC: în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acum ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupto și foarte repede ↑ + este NU. + adică poți să nu treci prin clasic. +++ părerea mea este asta ACUM. +++ foarte multă vreme nu am gândit așa. + și nici ↑ + ă ↑ + cu dansatori pe care viața a făcut că ↑ + am fost foarte repede ↑ + foarte iute ↑ + [chiar din plecare ↑

MC: foarte iute da].”

În punctul relevant pentru schimbarea emițătorului, intră în acțiune două *reguli de alocare a rolului de emițător*, și anume, desemnarea emițătorului următor de către cel care vorbește și autoselectarea ca emițător⁹³. Astfel, psihologii au descoperit că „între momentul în care o persoană își termină mesajul și momentul în care cealaltă începe să vorbească poate fi un interval de timp atât de scurt încât poate fi considerat aproape inexistent – în anumite cazuri este mai mic de 50 de miimi de secundă”⁹⁴, acest lucru numindu-se „tranziție lină”⁹⁵, pentru că trecerea de la un vorbitor la altul este atât de netedă.

Cele două reguli ale accesului la cuvânt permit ocurența unor fenomene, printre care se numără *suprapunerile* unor intervenții comunicative, suprapuneri ce pot fi definite ca fiind „vorbirea simultană a doi (sau mai mulți) participanți la o conversație”⁹⁶. Există două tipuri de suprapuneri, și anume, *suprapunerile propriu-zise*, care „apar în punctul relevant pentru schimbarea emițătorului, când locutorul în curs nu-și desemnează succesorul, mai mulți participanți fiind la fel de îndreptățiți să-și asume rolul de emițător”. Suprapunerile sunt, în

⁸⁹Kerbrat-Orecchioni, 1996, p. 4.

⁹⁰*ibidem*.

⁹¹Meibauer, 1994, p. 134.

⁹²Hoarță Cărăușu, 2003, p. 54.

⁹³Ionescu Ruxăndoiu, 1999, p. 45.

⁹⁴Collett, 2005, p. 88.

⁹⁵*ibidem*.

⁹⁶Ionescu Ruxăndoiu, 1999, p. 46.

acest caz, un rezultat al competiției pentru rolul de emițător, și suprapunerile - rezultat al întreruperii locutorului, care sunt „ produse înainte de încheierea intervenției locutorului în curs, ca urmare a întreruperii acestuia de către un alt participant”, acest tip de suprapuneri fiind „forme de violare teritorială, grave prin aceea că pot constitui preludiul unui conflict”⁹⁷.

În dezbateră televizată analizată, suprapunerile apar deoarece vorbitorul în curs este întrerupt de către celălalt participant la interacțiune:

„GC: PLIN. + PLIN de oameni ↑ ++ într-o sală ↑ + la teatrul evreiesc cred că era ↑ ++ era printr-o ↑ + într-o sală ↓ +++ PLINĂ. ++ plină de oameni ↑ + unde i se dăduse și un loc ↓ ++ să ↑ + să ↑ + lucreze ↑ ++ și am descoperit ↑ +++ GESTUL. +++ am descoperit ↑ + MĂIASTRA ↑ + cum îi spun eu ↑ +++ ă ↑ + am descoperit faptul ↑ + că o ↑ + o mână ↑ ++ un braț ↑ ++ o privire ↑ +++ ă ↑ + este nu numai o ↑ +++ un dans ↑ ci și un proces al minții. + un proces al gândirii. + dansul care-l văzusem atunci se numea GÂNDUL. + pe o muzică FOARTE spirituală ↑ + a lui olivier [*messiaen*.
MC: *messiaen*].”;

„MC: prim solist [*al* ↑

GC: *aveai*] rolul principal ↑ + și erai ↑ ++ ă ↑ + erai ↑ + prințul din lacul lebedelor. ++ și-atunci trebuia să-ștepti în actul trei ↑ + ca să faci trei ↑ ++ ă ↑ + xxx și trei mișcărele în spatele balerinei ↑ + na ↑ + nu mi se pare interesant. ++ eu vroiam să fac teatru ↓ ++ vroiam să fac clown ↑ + d ↑ + de fapt făceam deja teatru de păpuși ↑ ++ de la vârsta de zece ani ↑ +”;

„GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și [*directorul*.

MC: și regizorul].

GC: și animatorul. + și actorul ↑ + și regizorul ↑ + și scenaristul ↑ +

MC: și ↑ ++ am impresia că v-ajutau ↑ ++ mătușa ↑ + mama ↑ +

GC: ei ↑ + mătușa ↑ sigur. + MAMA DIA ↑ [*familia* ↑

MC: *mama dia*] care rămânea ușor FASCINATĂ de ce faceți ↑ și ↑ + nu mișca păpușa când [*trebuie*

GC: *nu mișca* ↑] ++ și o mușcam de cot ↑ + ca păpușa să înceapă să se miște. +++ și atunci ↑ ++ unul din spectacolele pe care le-am făcut la târgu mureș ↑ + mult mai târziu ↑ + ă ↑ + la teatrul de păpuși ↑ + ă ↑ + inițial ↑ + teatrul ariel ↑ + care a devenit under ground ↑”;

„GC: nu există. ++ adică ești ↑ + ă ↑ + mereu pă ↑ + în prezent ↑ +și cum ai spus vorba prezent a și ↑ + [*a și* ↑

MC: *trecut*].”;

„GC: în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acuma ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupto și foarte repede ↑ + este NU. + adică poți să nu treci prin clasic. +++ părerea mea este asta ACUM. +++ foarte multă vreme nu am gândit așa. + și nici ↑ + ă ↑ + cu dansatori pe care viața a făcut că ↑ + am fost foarte repede ↑ + foarte iute ↑ + [*chiar din plecare* ↑

MC: *foarte iute da*].”

Folosind mărci care indică momentul intervenției, ascultătorul poate indica dacă vrea să evite sau să preia rolul vorbitorului, iar vorbitorul în curs poate indica dacă vrea să păstreze rolul de emițător sau să îl cedeze receptorului.

Există mai multe moduri în care ascultătorul poate să-i arate vorbitorului că vrea să vorbească. Carla Bazzanella⁹⁸ numește acest tip de semnale *mărci care servesc la preluarea replicii*, considerând că acestea „ajută la stabilirea contactului lingvistic și la preluarea cuvântului”⁹⁹.

Ca semnale care servesc la preluarea replicii, ajutând la stabilirea contactului lingvistic între protagoniștii actului lingvistic și la preluarea cuvântului de către ascultător, sunt utilizate, în dezbateră televizată analizată, mărci pragmatice de tipul *și și deci*:

„GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și [*directorul*.

MC: și regizorul].

GC: și animatorul. + și actorul ↑ + și regizorul ↑ + și scenaristul ↑ +

MC: și ↑ ++ am impresia că v-ajutau ↑ ++ mătușa ↑ + mama ↑ +

GC: ei ↑ + mătușa ↑ sigur. + MAMA DIA ↑ [*familia* ↑

MC: *mama dia*] care rămânea ușor FASCINATĂ de ce faceți ↑ și ↑ + nu mișca păpușa când [*trebuie*”;

⁹⁷Ionescu Ruxăndoiu, 1999, p. 46-47.

⁹⁸Bazzanella, 1995, p. 232.

⁹⁹*ibidem*.

„GC: am fost formator de dansatori. ++ am vrut să-i formeze să danseze cum ↑ + gândesc eu. ++ și-atuncea ↑ + sau cum gândesc eu gândind ei ca mine. ++

MC: da.

GC: *deci* ↑ + pe undeva ↑ + nu numai un lucru de ↑ de ↑ de ↑ + de ↑ + de ↑ + corp. + și-atunci nu mi se părea foarte important. + am zis dom' le ↑ ++ tu corpul lucrează-ți-l cum vrei și dup-aia gândești ca mine. +++ dup-aia mi-am elaborat un fel de tehnică ↑ + de ↑ + de ↑ + de ↑ + chiar de ↑ + de training ↑ ++ de ↑ + de ↑ + lucru [cotidian.

MC: pregătire] ↑ + da.”

Mărcile pragmatice ale acordului indică acceptarea unei teze, a unei concluzii a partenerului, și, de aceea, ocurența lor presupune dialogul. Se aprobă, se împărtășește opinia alocutorului, cu alte cuvinte, se consideră că ceea ce afirmă alocutorul este adevărat. Asentimentul este marcat, în dezbaterile televizate pe care o analizăm, de *mărcile pragmatice ale acordului* de tipul *da* și *exact*. *Mărcile pragmatice ale acordului*, confirmării, adeziunii indică acordul din partea interlocutorului, în privința aserției transmise de către vorbitor:

„MC: a trebuit să mâncați ↑ + exact]. să înghițiți acest tip de dans ↑ + ca să ↑ + îi simțiți gustul și [tentativa.

GC: *da*. + lumea ↑ + ă ↑ + confundă foarte des ↑ ++ faptul de a DANSA ↑ + cu faptul de a DĂNȚUI. +++ și aia-i frumos. ++ și isaia dănțuiește. +++ dar ↑ + dar ↑ + într-o anumită formă. + or ↑ + ceea ce e FOARTE frumos ↑ + și PARADOXAL ↑ ++ este că forma nu se naște din formă și pentru formă. ++ se naște dintr-un fel de ↑ ++ de nevoi umane ↑ + omenești. ++ nu e ceva ↑ + vai ↑ + asta-i balerina ↑ + machiată frumos ↑ + cu ochii așa ↑ + cu ↑ cu ↑ părul strâns și ↑ + și face lucruri care nimeni nu poa' să le facă. + da. ++ face lucruri. +++ pe care nimeni nu poa' să le facă. ++ dar trecând PESTE ba ↑ + transcendând balerina sau balerinul ↑ ++ deodată poți ↑ + trecând printr-un lucru nemaipomenit ↑ + printr-un proces alchimic să zic eu ↓ + de transformare ↑ + să ↑ + să ↑ + redevii copil. ++ să redevii ↑ + ă ↑ + neaș. ++ să redevii ↑ + ă ↑ + inocent. ++ inocența asta pe care-a regăsit-o miro. ++ miro nu făcea ↑ + ce făcea pentru că nu știa să deseneze. +++ este pentru că a ↑ + a ↑ + a ↑ + A VRUT ↑ + să facă acest lucru ↑ + așa cum ↑ + a ↑ + ai fi într-un proces al ↑ + al ↑ + integrării ↑ + al ↑ + + s-a ↑ + a mâncat realitatea. ++ a luat și-a băgat-o pă gât pă nas pă urechi ↑ + și dup-aia a ieșit sub [forma asta miro sau picasso.

MC: a topit-o] ↑ + cum spuneți.

GC: *exact*.”

Sorin Stati¹⁰⁰ distinge *acordul de confirmare*, aceasta din urmă fiind „o reacție la o cerere explicită de confirmare formulată de partener”¹⁰¹. *Da*, ca marcă a confirmării, occură într-un schimb de replici între cei doi protagoniști ai dezbaterii televizate analizate, Marina Constantinescu și Gigi Căciuleanu:

„GC: PLIN. + PLIN de oameni ↑ ++ într-o sală ↑ + la teatrul evreiesc cred că era ↑ ++ era printr-o ↑ + într-o sală ↓ +++ PLINĂ. ++ plină de oameni ↑ + unde i se dăduse și un loc ↓ ++ să ↑ + să ↑ + lucreze ↑ ++ și am descoperit ↑ +++ GESTUL. +++ am descoperit ↑ + MĂIASTRA ↑ + cum îi spun eu ↑ +++ ă ↑ + am descoperit faptul ↑ + că o ↑ + o mână ↑ ++ un braț ↑ ++ o privire ↑ +++ ă ↑ + este nu numai o ↑ +++ un dans ↑ ci și un proces al minții. + un proces al gândirii. + dansul care-l văzusem atunci se numea GÂNDUL. + pe o muzică FOARTE spirituală ↑ + a lui olivier [messiaen.

MC: messiaen].

GC: *da*. + acest gând ↑ m-a ↑ + m-a uluit. + mi ↑ + mi-am dat seama că se poate dansa ↑ + pe altceva decât ↑ ++ hai să-i dăm prințesei un măr ↑ + sau hai să vedem dacă ea s-a otrăvit ↑ + din acest măr ↑ + sau ↑ + hai să vedem dacă frumoasa din pădurea adormită a dormit chiar o sută de ani sau mai puțin ↑ +++ adică ↑ + deja problematica DINTR-ODATĂ ↑ ++ mi s-a urcat ↑ ++ hai să spun de la PĂMÂNT ↑ + în cer. ++ DINTR-ODATĂ ↑ + acel ↑ ++ eu aveam atunci paispezece ani ↑ + și ↑ + pentru c-atunci ne-a preluat dumneaei. +++ și ↑ ++ ATUNCI am descoperit că dansul ↑ + ASTA este pentru mine. + și ↑ ++ ATUNCI am început să lucrez cu ea ↑ și ATUNCEA dumneaei m-a luat. + în școală nu eram foarte bun. +++ ă ↑ ++ nu eram ↑ +++”.

Dezacordul se exprimă, mai întâi, prin reluarea, în formă negativă, a frazei contestate sau prin mărci pragmatice de tipul: *din contră*, *nu* sau printr-o expresie echivalentă. Locutorul își exprimă

¹⁰⁰Stati, 2002, p. 54; Stati, 2002, p. 72.

¹⁰¹Năstase, 2003, p. 219.

dezacordul, refuzul vizavi de intervenția locutorului, utilizând formule explicite de tipul: „Nu sunt de acord”, „Este fals” și fraze performative de tipul „Contest afirmațiile tale”. În dezbateră televizată la care facem referire, funcționează, ca marcă a dezacordului, adverbul de negație *nu*:

„MC: dar nu era oare ↑ +++ nu. ++ altceva vreau să vă-ntreb. ++ credeți că ↑ + acest ↑ + altfel de dans ↑ + se poate face ↑ + ă ↑ + fără să ai ↑ + pașii aceștia de + de studiu clasic?

GC: în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acuma ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupto și foarte repede ↑ + este *NU*. + adică poți să nu treci prin clasic. +++ părerea mea este asta ACUM. +++ foarte multă vreme nu am gândit așa. + și nici ↑ + ă ↑ + cu dansatori pe care viața a făcut că ↑ + am fost foarte repede ↑ + foarte iute ↑ + [chiar din plecare ↑”.

De remarcat și prezența în actul conversațional a *mărcilor pragmatice ale atenției în cursul actului conversațional*. Într-un anumit punct al conversației, interlocutorul vrea să semnaleze propria disponibilitate la realizarea comunicării și propria participare, cu mărci pragmatice de tipul: *da* (*da fatic*), *așa* (*așa fatic*) etc:

„GC: aveai rolul principal ↑ + și erai ↑ ++ ă ↑ + erai ↑ + prințul din lacul lebedelor. ++ și-atunci trebuia s-aștepți în actul trei ↑ + ca să faci trei ↑ ++ ă ↑ + xxx și trei mișcărele în spatele balerinei ↑ + na ↑ + nu mi se pare interesant. ++ eu vroiam să fac teatru ↓ ++ vroiam să fac clown ↑ + de ↑ + de fapt făceam deja teatru de păpuși ↑ ++ de la vârsta de zece ani ↑ +

MC: *da* ↑ (râde) +

GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și [directorul.

MC: și regizorul].”;

„GC: am fost formator de dansatori. ++ am vrut să-i formez să danseze cum ↑ + gândesc eu. ++ și-atuncea ↑ + sau cum gândesc eu gândind ei ca mine. ++

MC: *da*.

GC: deci ↑ + pe undeva ↑ + nu numai un lucru de ↑ de ↑ de ↑ + de ↑ + de ↑ + corp. + și-atunci nu mi se părea foarte important. + am zis dom'le ↑ ++ tu corpul lucrează-ți-l cum vrei și dup-aia gândești ca mine. +++ dup-aia mi-am elaborat un fel de tehnică ↑ + de ↑ + de ↑ + de ↑ + chiar de ↑ + de training ↑ ++ de ↑ + de ↑ + lucru [cotidian.”.

Perspectiva generală asupra politeții este una „fundamental *prescriptivă*”, fiind înțeleasă ca „un set de norme sociale – variabil de la o comunitate la alta – din care decurg reguli practice de comportament – inclusiv reguli privind comportamentul lingvistic – pentru membrii fiecărei comunități considerate”¹⁰². Politețea, ca „principiu universal și parametru esențial al dialogului intercultural”, constituie „un mecanism esențial în reglarea echilibrului ritual între actorii sociali și deci în fabricarea acordului, satisfacției reciproce prin intermediul forței limbajului, și nu al limbajului forței”¹⁰³.

În vreme ce *politețea negativă* „este legată de evitarea sau redresarea situației”¹⁰⁴, *politețea pozitivă* vizează „dorința fiecăruia de a se bucura de aprecierea și acordul semenilor săi”¹⁰⁵. Politețea pozitivă „are o funcție integrativă”, insistând asupra „elementelor de comunitate”, în timp ce politețea negativă se bazează pe „menținerea (și chiar pe sublinierea) distanței dintre indivizi”¹⁰⁶.

Politețea *pozitivă* „reflectă un efort de apreciere între colocutori, presupunând tratarea receptorului ca membru al grupului căruia îi aparține emițătorul, ca persoană cunoscută, agreată și apreciată”¹⁰⁷. Politețea pozitivă consistă în faptul de „a produce orice act de vorbire pentru destinatar, cu un caracter esențial „antiamenițător”: manifestări ale acordului, oferte, invitații, complimente, mulțumiri, formule de bun-venit etc”¹⁰⁸.

Una dintre strategiile acestui tip de politețe este *satisfacerea eului pozitiv al receptorului* prin oferirea continuă de „cadouri” (bunuri materiale și spirituale, simpatie, înțelegere,

¹⁰²Ionescu Ruxăndoiu, 2003, p. 65-66.

¹⁰³Rovența Frumușani, 2004, p. 48.

¹⁰⁴*idem*, p. 46.

¹⁰⁵Ionescu Ruxăndoiu, 1999, p. 107.

¹⁰⁶*idem*, p. 108.

¹⁰⁷*idem*, p. 79.

¹⁰⁸Kerbrat-Orecchioni, 1996, p. 61.

cooperare)¹⁰⁹, cu alte cuvinte, *formularea unor constatări despre receptor care să reflecte atenția acordată celor mai diverse aspecte referitoare la condiția acestuia: interese, dorințe, necesități, bunuri.* Se înscrie, astfel, în politețea pozitivă maniera în care Marina Constantinescu, moderatorul și realizatorul dezbaterii televizate în discuție, își prezintă, la începutul emisiunii, invitatul:

„MC: Doar despre dans ↑ + teatru ↑ și muzică ↑ ++ în istoria culturii ↑ +++ ă ↑ ++ într-un SPAȚIU ↑ ++ pe care încercăm să-l refacem acum ↑ ++ magic ↑ + spiritual ↑ ++ într-un ↑ + spațiu al creației pure ↓ autentice ↑ + de un devotament ↑ + EXTRAORDINAR. NOCTURNE de la teatrul ȚĂNDĂRICĂ. +++ de-a lungul timpului ↑ am avut șansa ca-n studioul ↓ + nocturnelor ↑ + să-i avem ↓ + fie pe miriam răducanu ↑ + fie pe johnny răducanu. ++ UN ELEMENT ↑ + lipsea din acest trio ↑ + spiritual ↑ + din acest trio față de care ↓ + de fapt ↑ +++ încerc să m-apropii ↑ +++ cu mintea și cu sufletul ↑ ++ de câte ori creăm ceva la nocturnele noastre. ++ GIGI CĂCIULEANU. ++ anii au trecut ↑ ++ și probabil ↑ + c-așa a fost să fie ca ACUM ↓ ++ în acest moment ↑ + să fie și gigi căciuleanu cu noi împreună ↑ ++ ca să refacem în această cutie magică ↑ ++ gândul ↑ + pentru care această emisiune se numește NOCTURNE. +++ mă bucur foarte mult că ↑ +++ ÎN SFÂRȘIT ↑ ++ în sfârșit ↑ ă ↑ +++ refacem ceva din ceea ce spuneam mai devreme. +++ ă ↑ ++ vă mulțumesc c-ați acceptat invitația noastră ↑ ++ și ↑ ++ ă ↑ ++ mărturisesc că ↑ +++ această întâlnire nu este deloc lipsită de emoție ↑ ++ pentru c-așa cum vă spuneam ↑ +++ v-aștept de mult. ++ și NOCTURNELE noastre aveau nevoie de gigi căciuleanu. ++ de mintea lui ↓ ++ atât de vie și de deschisă. +++ ă ↑ ++ am să-ncep foarte ex abrupto. +++ unul din lucrurile ↓ +++ care m-a impresionat întotdeauna ↑ + la dumneavoastră ↑ + este ↑ +++recunoștința ↑ ++ pe care-o aveți față de un ↑ ++ mare artist ↑ +++ un ă ↑ ++ mare spirit ↑ ++ un om VIU ↑ + deschis la tot ceea ce înseamnă mișcare ↑ + teatru ↑ + la ce este VIU ȘI ADEVĂRAT. ++ pe-acest pământ. ++ sînteți printre puținii artiști ↑ + și personalități ↑ + care nu ezită ↑ + și caută motiv ↑ + și prilej ↑ + să aducă mulțumirile lui față de miriam răducanu. +++este un lucru care ↑ ++ mărturisesc ↑ + este tot mai rar ↑ + în lumea noastră. +++ această REVERENȚĂ. +++ pe care cineva o face în fața maestrului. +++ ă ↑ +++ miriam îmi spunea să nu suferi că nu sînt nici eu acolo ↑ + pentru că gigi este prelungirea mea. +++cine este miriam ↑ ++ răducanu PAPA cum îi spunem cu toții ↑ +++ pentru gigi căciuleanu ↑ +++ cel de ASTĂZI.”

Prezentarea lui Gigi Căciuleanu făcută de către Marina Constantinescu conține *mărci ale adresării către telespectatori*, în cadrul dezbaterii televizate transcrise:

„↑ am avut șansa ca-n studioul ↓ + nocturnelor ↑ + să-i avem ↓ + fie pe miriam răducanu ↑ + fie pe johnny răducanu.”;

„și NOCTURNELE noastre aveau nevoie de gigi căciuleanu. ++ de mintea lui ↓ ++ atât de vie și de deschisă.”.

Discursul lui Gigi Căciuleanu este unul argumentativ prin excelență. Astfel, una dintre strategiile argumentative¹¹⁰ utilizate de către dansator este repetiția, repetarea unui sunet, a unui cuvânt sau a unei structuri morfo-sintactice ajutând vorbitorul (în cazul nostru, Gigi Căciuleanu) să insiste asupra unei idei, care, altfel, ar trece neobservată de către ascultător (în cazul nostru, Marina Constantinescu și telespectatorii programului național TVR1):

„GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și [directorul.

MC: și regizorul].

GC: și animatorul. + și actorul ↑ + și regizorul ↑ + și scenaristul ↑+”;

„GC: și nu pasăre. ++ de altfel ↑ + una din ↑ + unul din argumentele pe care doamna PAPA ↑ + miriam răducanu ↑ + mi-l dăduse-n momentul când tocmai ↑ ++ mi se spunea ↑ + de ce lucrez cu miriam ↑ + că asta nu e viitor ↑ + că ce-i aia ↑ + că aia nu-i dans ↑ ++ aia nu-i dans ↑ ++ aia nu-i dans ↑ și ea mi-a zis tocmai atunci făcuse un dans ↑ + care se chema ZBORUL. ++ pe o muzică superbă de johny hooker ↑ ++ în care dansa nu fâlfâia din aripi. ++ cum fac lebedele. +++ și aia-i frumos. ++ dar ea nu făcea asta. +++ la ↑ + la ea brațele erau șipite de corp ↑ +++ și capul doar se ↑ + adică ↑ + axul se schimba. ++ ceea ce se-ntâmplă ↑ + ă ↑ + de fapt și c-o pasăre când zboară ↑ ++ este ↑ + ă ↑ + ea nu fâlfâie. ++ foarte rar fâlfâie.”.

Dacă, în accepție lingvistică, *anafora* este „folosirea unui pronume care are același referent cu un termen anterior; un pronume care se referă la aceeași entitate la care s-a mai referit un alt

¹⁰⁹Ionescu Ruxăndoiu, 2003, p. 80.

¹¹⁰ Referitor la problema *strategiilor argumentative*, vezi Hoarță Cărașu, 2008, p. 329-340.

cuvânt anterior este anaforic”¹¹¹, în accepție retorică, *anafora* este „repetarea unui cuvânt sau a unei expresii la începutul unor propoziții succesive”¹¹²:

„GC: da. + acest gând ↑ m-a ↑ + m-a uluit. + mi ↑ + mi-am dat seama că se poate dansa ↑ + pe altceva decât ↑ ++ hai să-i dăm prințesei un măr ↑ + sau hai să vedem că dacă ea s-a otrăvit ↑ + din acest măr ↑ + sau ↑ + hai să vedem dacă frumoasa din pădurea adormită a dormit chiar o sută de ani sau mai puțin ↑ +++ adică ↑ + deja problematica *DINTR-ODATĂ* ↑ ++ mi s-a urcat ↑ ++ hai să spun de la PĂMÂNT ↑ + în cer. ++ *DINTR-ODATĂ* ↑ + acel ↑ ++ eu aveam atunci paispezece ani ↑ + și ↑ + pentru c-atunci ne-a preluat dumneaei. +++ și ↑ ++ *ATUNCI* am descoperit că dansul ↑ + *ASTA* este pentru mine. + și ↑ ++ *ATUNCI* am început să lucrez cu ea ↑ și *ATUNCEA* dumneaei m-a luat. + în școală nu eram foarte bun. +++ ă ↑ ++ nu eram ↑ +++”.

Recurgând, în cadrul dezbaterii televizate în discuție, la invocarea numelor unor personalități ale culturii universale - de exemplu, numele lui Olivier Messiaen (compozitor francez), cel al lui Joan Miro (pictor spaniol), cel al lui Constantin Brâncuși și al lui Pablo Picasso, cel al lui Johnny Hooker (muzician american), numele pictorilor ruși Ivan Aivazovsky și Vassily Kandinsky (în cadrul părții netranscrise din cadrul dezbaterii televizate analizate) - , Gigi Căciuleanu vrea să susțină opinia împărtășită, de altfel, Marinei Constantinescu, în cadrul dezbaterii televizate la care facem referire, potrivit căreia dansul lui Miriam Răducanu nu era numai dans, era cultură. De aceea, și dansul lui Gigi Căciuleanu, discipolul *Măiestrei*, este, așa cum el însuși afirmă în cadrul dezbaterii televizate urmărite, cultură, spirit, cizelare, *zbor* și nu *pasăre*:

„GC: ești în alt prezent. ++ adică nu ↑ ++ nu numai că ești trecut ↑ + da' ↑ + treci dintr-un prezent într-altul. ++ acuma ↑ ++ ă ↑ +++ problema cu adevărul în mișcare ↑ + este o problemă care mă chinuie de foarte multă vreme și ↑ +++ tocmai asta am descoperit la miriam răducanu. ++ în ACELASI TIMP ↑ +++ EXACT ADEVĂRUL care este în sculptura lui Brâncuși. ++ în același timp e un adevăr esențial. ++ este REALMENTE un SPIRIT. ++ nu numai materie ↑ + ci spirit ↑ ++ și-n același timp ↑ + este o CIZELARE ↑ ++ o cizelare fără ↑ + fără ↑ + ă ↑ + fără sfârșit ↑ + a acestei păsări care devine la un moment dat ZBOR.”.

Referințe bibliografice

- BAZZANELLA, Carla. *I segnali discorsivi* //Renzi, L. *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bologna, 1995 [Bazzanella, 1995].
- CHARADEAU, Patrick, GHIGLIONE, Rodolphe. *La parole confisquée. Un genre télévisuel: le talk show*. Paris: Dunod, 1997 [Charadeau, Ghiglione, 1997].
- COLLETT, Peter. *Cartea gesturilor. Cum putem citi gândurile oamenilor din acțiunile lor*. București: Editura Trei, 2005 [Collett, 2005].
- DASCĂLU, Valentina. *Manipulation through Words: Rhetorical Devices in Political and Religious Speeches* // Hulban, Horia (editor). *Style in Language, Discourses and Literature*. Iași: Editura Lumen. Vol. 2, 2004 [Dascălu, 2004].
- HOARȚĂ CĂRĂUȘU, Luminița (coordonator). *Corpus de limbă română vorbită actual*. Iași: Editura Cermi, 2005 [Hoarță Cărăușu, 2005].
- HOARȚĂ CĂRĂUȘU, Luminița. *Elemente de analiză a structurii conversație*. Iași: Editura Cermi, 2003 [Hoarță Cărăușu, 2003].
- HOARȚĂ CĂRĂUȘU, Luminița. *Strategii argumentative și persuasive în discursul politic românesc actual, în Actele celui de al 7-lea Colocviu al Catedrei de Limba română (7-8 decembrie 2007)*. București: Editura Universității din București, 2008. P. 329-340 [Hoarță Cărăușu, 2008].
- IONESCU RUXĂNDOIU, Liliana. *Conversația. Structuri și strategii*. București: Editura All Educational, 1999 [Ionescu Ruxăndoiu, 1999].
- IONESCU RUXĂNDOIU, Liliana. *Limba și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*. București: Editura All Educational, 2003 [Ionescu Ruxăndoiu, 2003].

¹¹¹Levinson, 1994, p. 87.

¹¹²Dascălu, 2004, p. 142.

- KERBRAT- ORECCHIONI, Catherine. *La conversation*. Paris, 1996 [Kerbrat-Orecchioni, 1996].
- LEVINSON, St. C. *Pragmatik*. Tübingen, 1994 [Levinson, 1994].
- MEIBAUER, Jörg. *Pragmatik. Eine Einführung*. Tübingen, 1994 [Meibauer, 1994].
- NĂSTASE, Vera. *Acordul afirmativ în limba română vorbită //Dascălu Jinga, Laurenția; Pop, Liana (coordonatoare). Dialogul în româna vorbită*. București: Editura Oscar Print, 2003 [Năstase, 2003].
- NEL, Noël. *Le débat télévisé*. Paris: Armand Colin, 1990 [Nel, 1990].
- ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela. *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*. București: Editura Tritonic, 2004 [Rovența-Frumușani, 2004].
- STATI, Sorin. *Principi di analisi argomentativa*. Bologna, 2002 [Stati, 2002].

GLIMPSES OF ENGLISH TEMPOASPECTUAL BLENDS¹¹³

Gina MĂCIUCĂ,

Associate Professor, Ph.D.,

Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania

Abstract

The present contribution investigates in a first section what its author took the liberty to call 'transposition of temporal reference', including: Simple Present for past/future time, Present Progressive for future time, Past Simple/Progressive for present time, Past Perfect Simple/Progressive for hypothetical past, hypothetical Simple Past for future time, and Past Progressive for future time in the past.

The second and final section submits to the reader four types of extended structure featuring tempoaspectual blends – with two, three, four and five modal and/or passive and/or lexical auxiliaries – , some of them bona fide ill-conceived lexematic monstrosities.

Rezumat

În prima parte a articolului, autoarea cercetează așa-numita „transpunere a referinței temporale”. Dânsa analizează prezentul simplu cu sens de trecut sau viitor, prezentul continuu cu sens de viitor, trecutul simplu sau continuu cu sens de prezent, mai-mult-ca-perfectul sau perfectul continuu cu sens de trecut ipotetic, trecutul simplu ipotetic cu sens de viitor și trecutul continuu cu sens de viitor în trecut.

A partea a doua și cea finală a articolului, autoarea analizează patru tipuri de structuri verbale extinse cu două, trei, patru și chiar cinci verbe modale și/sau verbe la diateza pasivă și/sau unități auxiliare.

1. Preliminary Remarks

With a plethora of factors at work blurring the notoriously tenuous distinction between 'time-correlated' Tense (*cf* the grammatical category “which correlates most directly with distinctions of time”¹¹⁴), and 'temporal-structure' featuring Aspect (*cf* the grammatical category “representing distinctions in the temporal structure of an event”¹¹⁵), one might with good reason express doubt whether establishing hard and fast principles for differentiating them is at all a sensible task. English, the highly regarded Professor of Linguistics claims, “exhibits a minimal tense system with a two-way contrast between past and non-past forms”¹¹⁶, more precisely it has only two tenses (past and present) marked morphologically, all other time characteristics being expressed by aspect.

And indeed, with both aspect and tense referring to time – though in clearly different ways – and, furthermore, with distinctions within each category marked mostly on verbs, the two grammatical categories are so closely knit together in English that, in time, the bond between them has been rendered, so to say, shatter-proof. Which facts induced me to dwell on the semantics of such tempoaspectual¹¹⁷ blends in this particular unit.

2. Transposition of Temporal Reference

2.1. Non-Past Tempoaspectual Blends Relating to Past Time

2.1.1. Simple Present for Past Time

2.1.1.1. The *historic SP*

The historic SP is used as a stylistically marked device to refer to past time mainly in casual conversation, when relating incidents or recounting plots of books or films (also called 'popular narrative style'). Its major discourse effect is conveying dramatic immediacy by foregrounding the key event in a narrative, a strategy optionally reinforced by prefixing a signal-adjunct to the subject-verb string, e.g.:

“Grandfather was dozing in front of the television, when all of a sudden the encyclopedia on the shelf above his head *falls* to the floor with a thud and the table *starts wobbling*.”

¹¹³The present research is part of the ongoing project “Lexico-Morphological Idiosyncrasies of Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages. Similarities and Contrasts”, sponsored by the Romanian National Council for Scientific Research in Academic Education.

¹¹⁴Trask, 1993, p. 276.

¹¹⁵Trask, 2007, p. 26.

¹¹⁶*idem*, p. 294.

¹¹⁷I am more than willing to take both the blame and the credit – if any – for this label I took the liberty to coin.

The historic present can in addition be employed in fictional narrative for imaginary events in the past, in stage directions, captions to photographs and newspaper headlines, e.g.:

"Teacher *Strikes* Idle Kids.
Doctor *Testifies* in Horse Suit"¹¹⁸.

A subtype closely related to the historic present is the use of SP for more vivid commentaries on no longer living artists and their work, e.g.:

"Van Gogh *is* at his best in bright colours and circular patterns."

2.1.1.2. The reporting present

The reporting present is used for communication, or reception thereof, in recent past time, to suggest that the reported information is still valid, e.g.:

"She *tells* me he desperately needs the job.
I *hear* you're leaving".

The SP is also preferred for reports originating with no longer living world authorities on certain subjects, as well as highly revered books such as the Bible, e.g.:

"The Bible *says* that the love of money is the root of all evil."

2.1.2. The Historic PsPg

(s. general discussion of the 'historic' subtype in II.1.1.1 above).

Unlike SP, which can be stylistically deployed in fictional narrative, PsPg is confined to the popular type, e.g.:

"Just when we finally got all dressed up for the party and ready for the cab, ... our telephone *isn't working!*"

2.2. Non-Past Tempoaspectual Blends Relating to Future

2.2.1. SP for Future

SP for Future can be used in both main and subordinate clauses. In matrix clauses recourse to SP is a stylistically marked device typically connoting a degree of certainty attributed to the future, which only semantico-pragmatic descriptions of present and past tense boast as a rule. For instance, it is used to refer to immutable events, with futurity additionally signalled by insertion of time position adjuncts, e.g.:

"Full moon *is* in two days",

or programmed events, particularly with certain dynamic transitional verbs or stative ones, e.g.:

"The train *arrives* in Munich at 6 a.m. tomorrow.
She's on leave next week."

SP for future time is more commonly employed in subclauses, open conditionals and temporals in particular, e.g.:

"We'll have the party in the garden if the weather's good."

2.2.2. PsPg for Future

PsPg for Future is used to refer to intended events, more precisely future events, the occurrence of which is already now taken for granted, usually with a time adjunct acting as semantic chaperone, e.g.:

"He's *flying* to Japan next week."

¹¹⁸Unfortunately, discussion of the humour-generating ambiguity underlying both these headlines falls outside the scope of the present book.

2.3. Past Tempoaspectual Blends Relating to Present Time

2.3.1. PS/PPg for Present Time

2.3.1.1. PS/PPg as means of conveying reported speech or thought

As prescriptive grammar has it, a PT in the reporting verb is bound to induce a corresponding temporal backshift¹¹⁹ in the subclause verb as well, except when the time-reference of the original utterance is still operative at the time of reporting, in which case recourse to present tense is viewed as a more felicitous strategy, e.g.:

“My brother told the police officer he *knew* none of the suspects.
She told me just yesterday that she *is* now a regular BA.”

Compare now:

“They didn't realise the danger they *were* in” and “They didn't realise she *is* the headmistress”.

The use of PS is also possible in the last sentence, if most likely to give rise to a rather undesirable ambiguity in terms of strictly temporal validity of subclause predication.

2.3.1.2. The attitudinal PS/PPg

The attitudinal PS/PPg is optionally used to render enquiries and requests more tentative – hence more polite –, in other words to make the imposition on the hearer less direct, e.g.:

“*Did you want* to see me now?
I *wondered* whether I could have a word with you in private.”

Addition of the progressive is apt to enhance tentativeness, and politeness of the utterance as a result, e.g.:

“I *was wondering* whether I could have a word with you in private.”

2.3.1.3. The hypothetical PS/PPg

The hypothetical PS/PPg is used in the subclauses of ‘remote’ as ‘counterfactual’ conditional sentences to indicate that the fulfilment of the condition is regarded as impossible, contrary to fact or unlikely at best, e.g.:

“If she really *loved* him, she would stand by him during his trial” (but I assume she does not love him enough to be able to do that).

A further use akin to the one exemplified above is that which occurs in hypothetical subclauses immediately dominated by *wish*, as in:

“I *wish you were coming* with me” (which you obviously aren't)
“I *wish I were* a bit taller” (which unfortunately I'm not).

The form *were* – as employed in the last sentence for all persons of *be* – is the only relic still in use of the subjunctive which was originally required by the semantico-pragmatic conditions described above¹²⁰. Informal English tends to regard this use of *were* as rather ‘stilted’ and prefers *was* instead (for 1st and 3rd person singular).

2.3.2. PPfS/PPfPg for Present Time

2.3.2.1. PPfS/PPfPg as a means of conveying reported speech or thought

As with PS (s. 3.3.1.1. above), recourse to PPfS shifts the predication, but this time even further back into the past, e.g.:

“He told me he *had been waiting* for half an hour” (direct speech: I *have been waiting* for half an hour).

2.3.2.2. The Attitudinal PPfS/PPfPg for Present Time

With PPfS/PPfPg the predication is viewed even more tentatively than with PS/PPg (s. discussion of the subtype 2.3.1.2. above), e.g.:

¹¹⁹The verbs in the reported speech are thereby related to the time of the reporting, with the resulting relationship indicating the by now notorious ‘sequence of tenses’.

¹²⁰cf Downing & Locke, 1992, p. 361.

"I had wondered/been wondering whether you are/were available to help with the show on the 4th of July."

2.4. The Hypothetical Ppfs/Ppfp \neq 'Past in the Past'

Whereas with present reference the hypothetical implication is generally confined to negative expectation or assumption – with the positive still waiting in the wings (s. 3.3.1.3. above) –, with past reference it is tantamount to a poorly disguised rejection of the condition, e.g.:

"If he *hadn't been driving* his car round that bend at breakneck speed, the accident wouldn't have happened" (but he unfortunately was driving at breakneck speed when the accident happened).

2.5. Past Tempoaspectual Blends Relating to Future

2.5.1. The Hypothetical PT with Future Reference

(see previous discussion of hypothetical meanings of PS and PPg in 2.3.1.3.) e.g.:

"If you really *applied* yourself/*were* to apply yourself, you could do the next assignment."

The hypothetical implication is: 'but I expect you won't'.

2.5.2. PPg for Future Time in the Past

PPg can be used to express future arising from arrangement predetermined in the past, e.g.:

"She *was going* on vacation the next day."

3. Types of Extended Structure. Featuring Tempoaspectual Blends

Though not infrequently fairly long word strings themselves, tempoaspectual blends can further combine with up to three auxiliaries – modal, passive and lexical ones – to form a so-called 'extended' verbal group structure¹²¹. The main types and subtypes of such extended structures are being illustrated below, with the lexical verb *leave* at the head, and *may* and *be due to* standing for modal and lexical auxiliaries respectively. Marking of the tense – which will be the canonical present, 3rd person singular all through the series of examples – is on the 'leading' auxiliary (also called 'operator').

3.1. Extended Structures with Two Auxiliaries:

- 1) modal + progressive: *may be leaving*
- 2) modal + perfect: *may have left*
- 3) lexical + progressive: *is due to be leaving*
- 4) perfect + lexical: *has been due to leave*
- 5) perfect + passive: *has been left*

3.2. Extended Structures with Three Auxiliaries:

- 1) modal + perfect + progressive: *may have been leaving*
- 2) perfect + progressive + passive: *has been being left*
- 3) perfect + lexical + progressive: *has been due to be leaving*
- 4) modal + lexical + progressive: *may be due to be leaving*
- 5) modal + progressive + passive: *may be being left*
- 6) modal + perfect + passive: *may have been left*
- 7) modal + perfect + lexical: *may have been due to leave*
- 8) lexical + progressive + passive: *is due to be being left*
- 9) perfect + lexical + passive: *has been due to be left*

3.3. Extended Structures with Four Auxiliaries:

- 1) modal + perfect + lexical + progressive: *may have been due to be leaving*
- 2) modal + perfect + progressive + passive: *may have been being left*
- 3) perfect + lexical + progressive + passive: *has been due to be being left*
- 4) modal + perfect + lexical + passive: *may have been due to be left*

¹²¹cf Downing & Locke, 1992, p. 320.

3.4. Extended Structures with Five Auxiliaries

- 1) modal + perfect + lexical + progressive + passive: *may have been due to be being left*

Except for set V.1, where all examples are perfectly acceptable – from a semantico-pragmatic viewpoint, to be more precise –, one third of the examples in set V.2 – 2, 5 and 8, all of them simultaneously marked for progressive aspect and passive voice, associated with the perfect, a modal or a lexical –, half of those in set V.3 – 2 and 3 in particular, featuring the ‘eternal triangle’ perfect-progressive-passive, plus a lexical or a modal auxiliary – and, to a certain extent, the one illustrating Extended Structure V.4 sound rather awkward – to say the least –, both as they stand and when appropriately contextualized. However, general opinion on discarding such hyperextended structures as verbal infelicities varies considerably. Unfortunately, neither scope limit nor space availability allow me to address the issue in more detail in the present chapter, so I shall have to confine my references to the extreme views.

Thus, Downing & Locke, for instance, cite “must have been about to be being driven” as exemplifying the “only meaningful structure [...] possible with this combination of grammatical elements and semantic features”¹²². Sitting at the opposite end of the ‘negotiating’ table is Trask, who informs readers that some English speakers find “ill-formed” even such more benign extended structures with only three auxiliaries as exemplified by “My house has been being painted for two weeks now”¹²³.

To be perfectly candid about it, the examples I singled out above as awkward sounding look indeed more like ill-conceived lexematic monstrosities, the product of a logician’s mind set on working out the combination possibilities of the five variables involved: progressive, perfect, passive, modal and lexical. And even if one were to go out of her/his way to make them look less ill-assorted and sound more context-friendly, they still would grate on the average native speaker, who, as a rule, is sensible and resourceful enough to circumvent such hyperextended structures and resort instead to more pragmatically-oriented language devices for conveying the rather tortuous semantics underlying the former.

References

DOWNING, A., LOCKE, P. *A University Course in English Grammar*. UK: Prentice Hall International Ltd., 1992 [Downing *et alii*, 1992].

TRASK, R. L. *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*. London: Routledge, 1993 [Trask, 1993].

TRASK, R. L. *Language and Linguistics. The Key Concepts*. London: Routledge, 2007 [Trask, 2007].

¹²²Downing & Locke, 1992, p. 323.

¹²³cf Downing & Locke, 1993, p. 205.

THE ROLE OF PARENTHESES IN TEXT COHESION

Stella GORBANI,

Senior Lecturer,

Alecu Russo State University of Balti, Republic of Moldova

Abstract

The present article attempts to analyze the role of parentheses in the text in order to demonstrate the real functions of these language units. Being analyzed within the sentence, they seem to be easily avoided, replaced without deteriorating the structure of the sentence. Only within the text boundaries parentheses act as important markers of the relations of motivations between parts of the text contributing to text cohesion. They can unite in one communication discourse closely and distantly located blocks of texts, creating an orderly structure of the text, systematizing the ideas in logical chains, introducing more clarity to the information intended by the writer.

Rezumat

În articol, se face o încercare de a cerceta cuvintele incidente englezești din perspectivă textuală. De obicei, în lingvistica engleză, cuvintele în cauză sunt concepute doar drept unități auxiliare ale propoziției. Luate însă din perspectiva textului, aceste unități se prezintă ca parametri ai coeziunii acestuia, deoarece motivează alte unități structurale ale textului, unindu-le într-un tot întreg logic și contribuind astfel la transpunerea intenției autorului textului.

The theories of text analysis have produced a great number of interpretations and definitions as far as the text concerns, dealing with the definitions of the text, text integrity, text cohesion and coherence, etc. Still this issue is opened for discussions. This research makes an attempt to prove that parentheses have a linking function in the text, connecting close and far located parts of the text, contributing to text cohesion, acting as markers of relations of motivation that unite different parts of the text in one communication discourse. Parenthetical constructions are the very elements that help to create an orderly structure of the text, systematizing the ideas in logical chains, introducing more clarity to the information intended by the writer. The roles of parentheses have been studied and analyzed by many grammarians within the frame of the sentence, which unfortunately did not reveal the real functions of these language units in English.

Actually, the real role of parentheses can be determined only within the text boundaries. L. Hjelmslev confirmed that it is the text and not the sentence that can be considered the highest unit of the language, because initially the language exists in the form of texts, consequently, - it is a linguistically meaningful initial sign of a language, it is the direct basic datum for any linguistic analysis, while the other language units can be deduced from the text by means of linguistic analysis.¹²⁴

The Russian linguists E. Kubreacova, L. Hjelmslev, L. Saharniy and A. Metzler are offering a battery of theories about the text, some of which seem to us relevant enough to the study of the role of parentheses in text cohesion. It is the text that carries the whole of the information intended by the author and not its components, which, however, are each scraps of the writer's intentions. A text is a unity of ideas each of them having its own place in the structure into which they fall. We can't get a preliminary glance over the picture intended unless we read cautiously all of the text and try to digest it cramp by cramp, piece by piece.¹²⁵

But how can the reader attain a better understanding of the text? How is it possible to understand the real intentions of the author and not be misled by some dubious word or expression? One of the ways that is sure to provide with the most eloquent information about the author's position in the text is the study of the elements that carry "personality-marking" coloring of the writing, that is, the study of the role of *parentheses* in the text.

Parenthetical elements are first of all the bearers of the emotional side of the text. It is with their help that the author "imposes" his (her) perception of the information, his (her) feelings over the reader. The reader sees the things through the writer's eyes, he (she) is led by the writer into the chosen direction, that helps him (her) go through the same events with the characters, experience the same feelings. The reader may be well aware of this fact, thus having

¹²⁴ЕЛЬМСЛЕВ, 1980, с. 284.

¹²⁵Инфантова, 2001, с. 59.

the chance to compare them with his (her) own perceptions and in this way being able to draw his own conclusions.

The text is regarded as a succession of different speech acts connected by relations of motivation between its fragments, which are nothing else but speech acts. If talking about the relations of motivation between the elements within the structure of the text, undoubtedly, the use of parenthetical constructions can become helpful in detecting and decoding these relations. Parentheses are the markers of the conclusions one can make after a critical evaluation of the information, after understanding the logical connections between the parts of the text. In order to get a better idea about the roles of parenthesis in the text it is worth mentioning the notion of the "text block", used by A. Metzler, who asserts: "The text block is a communication fragment, within which some components create the necessary conditions for the existence of others, coming forward as motivational factors for them."¹²⁶ Examining the parenthetical constructions within the boundaries of the four types of text blocks makes it easy to notice their functions of *formal markers* of these relations between sentences; between close and distantly located paragraphs, contributing to text cohesion. The four levels of "text blocks" seem to be a favorable framework for the analyses of the roles of parentheses in text cohesion.

The examples of parentheses analyzed proved that these language units are active elements that help to establish relations of motivation between different parts of the text, in such a way creating text blocks that are united by one theme. Let's consider the cohesive functions of parentheses in a text block of the first level and namely, within one sentence. For example:

"All Forsytes, *as is generally admitted*, have shells, like that extremely useful little animal which is made into Turkish delight; *in other words*, they are never seen, or if seen would not be recognized, without habitats, composed of circumstance, property, acquaintances, and wives, which seem to move along with them in their passage through a world composed of thousands of other Forsytes with their habitats" (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

In this paragraph the writer uses two parenthetical elements which, undoubtedly, have specific roles in the reader's perception of the text. The first parenthesis "*as is generally admitted*", qualifies the author as a reliable witness and connoisseur of the hidden sides of the Forsytean life. The sender of the message seems to know everything about the Forsytes, beginning with their prim appearance and ending with the secret desires of their greedy hearts. The author knows them so well, that it seems to him that everyone should know such details. The parenthesis, *as is generally admitted*, does not admit even a shadow of uncertainty about this fact. Of course, the author implies a shadow of irony here; making inkling that the Forsytes considered themselves to be the center of the Universe and everything referring to them had to be general knowledge. What follows is in full contradiction with the irony of the writer: "all Forsytes... have shells, like that extremely useful little animal which is made into Turkish delight". This statement is in full contradiction with the parenthesis mentioned above. Each word in this statement is ironical, first of all J. Galsworthy compares a Forsyte to a "little animal", secondly the author employs the hyperbole "extremely useful", which adds to the bulk of irony, completing the description with the metaphor "made into Turkish delight" which is highly ironical. No Forsyte could even admit anyone thinking them to be "little animals made into Turkish delight". The writer still mocks at them using this simile. He does not leave any choice to the reader, introducing in the middle of such an ironical description the parenthesis, *as is generally admitted*. First of all it serves as a bearer of relations of motivation within this sentence, helping the reader to get the impression the writer intended to produce and the impression the Forsytes wanted to create. The reader is not conscious of the fact how much he is influenced by the writer, thus following the route chosen by the author. And this is achieved by the use of the parenthesis, *as is generally admitted*.

The use of the second parenthesis "in other words" in the same sentence fulfills the explanatory function, helping to introduce the second part of the sentence, which contains details about the idea formulated in the first part of the utterance, which is very significant to

¹²⁶Мецлер, 1984, с. 48-53.

the whole novel, defining the notion of the Forsytes. Both these parentheses help to create a serious, stern atmosphere and an important characteristic for the Forsyte family.

So, we can conclude that, the author tended to hide his irony behind these two parentheses, which at first sight seem to make the whole message serious and important, being in harmony and in the manner of the Forsytes, giving to the whole sentence a special coloring but the real intention of the author is evident.

The next example from the same novel, "The Man of Property" after J. Galsworthy, is an interesting illustration of a case when a parenthesis not only serves as a marker of relations of motivation between parts of the sentence, but helps to create a gradation in the description of one of the main characters of the novel - Irene Forsyte:

"Irene came out at once, and stepped in - he afterward described it at Timothy's - "as light as-er-Taglioni, no fuss about it, no wanting this or wanting that"; and above all, Swithin dwelt on this, staring at Mrs. Septimus in a way that disconcerted her a good deal, "no silly nervousness!" (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

The parenthesis "and above all" in this block of text bears a lot of meanings. At first sight one might think it is the continuation of Swithin's words, who is admiring Irene's qualities presented in the form of gradation, reaching the climax with the help of the words "no silly nervousness!" It is interesting to note that the parenthesis "and above all" is not uttered by Swithin. The author uses it so deliberately that the reader takes it for Swithin's words. Here is the trick - the parenthesis is used here on behalf of the author himself, expressing *his* vision of the facts, which introduces a double emphasis to the following word combination. Besides, the parenthesis "and above all" is used to connect the first segment of the sentence with the last one - "no silly nervousness". Without this parenthesis the reader can remain confused because of the peculiar position of the last element at the end of the sentence, which seems to be remote and detached from the main body of this sentence and from the statement in general. The sentence "... no wanting this or wanting that" uttered by Swithin, does not seem to be connected to the final words: "no silly nervousness", which even seem to lack logical succession. It is the parenthesis "and above all" which creates a linkage between the first part of the sentence and the final words. So parentheses can unite parts of a sentence organizing such blocks of texts, producing its cohesion.

The following example shows the explanatory function of the parenthetical constructions, which at the same time contribute to the logical organization of the sentence:

"All the officers saluted her when the regiment marched by the balcony on which this brave woman stood and waved them a cheer as they passed; and *I daresay* it was not from want of courage, but from a sense of female delicacy and propriety, that she refrained from leading the gallant - personally into action" (M. Hastings, *The Right Mix*).

It is not occasional that the author uses the parenthesis "I daresay" in this context. It is evident that these are the writer's direct words and not his ideas reflected through his characters' speech. Still the author doesn't want to impose his views on the reader and instead of affirming that it was because of her delicacy and propriety that the woman behaved like that; he offers the reader the possibility of thinking and drawing out his(her) own conclusions. In such a way the parenthetical element, "I daresay", makes the statement not so categorical, giving flexibility to the reader.

The second level of "text blocks" is marked by the relations of motivation between the sentences of the same fragment of a micro text, which are in contact with each other and which all together express one monolithic complex idea. The relations of modal character that unify the structure of this "text block" are mostly determined by a hypothetical character¹²⁷ and represent a gradation from some reliable, well-known information to the probable one, to some sort of conclusions.

"Five o'clock brought three of the brothers, Jolyon and James and Swithin: Nicholas was at Yarmouth, and Roger had a bad attack of gout. Mrs. Hayman had been by herself earlier in the day, and, after

¹²⁷Мейлер, 1984, с. 48-53.

seeing Ann, had gone away, leaving a message for Timothy - which was kept from him - that she ought to have been told sooner. *In fact*, there was a feeling amongst them all that they ought to have been told sooner, as though they had missed something: and James said: 'I knew how it'd be; I told you she wouldn't last through the summer.' (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*)

The parenthetical element "in fact" has the concluding function in the context. The Forsytes are depressed and at the same time perplexed. It is hard to believe they are predisposed to death like all the others. They have never been like "the others" and they would never have thought that death would have something to do with them. It was unbelievable, one of the segments of their chain was gone and it meant the others would follow the first one. There was no more safety about the clan, and now when a member of their family died, there was a feeling about them that something was missing. The use of the parenthesis "in fact" emphasizes the fact that the reason of these people's worry is not the loss of a close person, but the realization of the fact that "the important ones" had to be informed sooner, which once again emphasizes their true nature of egocentric people.

"Oh! It was Jody Jessup, the little fifth - grader. It was strange seeing her here in the store during a school day, but then, Tom wasn't usually in the store during the school day either. *In any case*, he was happy to see her bright smile again (Frank E. Peretti, *Piercing the Darkness*).

The parenthesis "in any case" indicates the concluding idea that no matter what the reason for Jody's presence in the store was, Tom was happy to see her there. The paragraph begins with the citation of the fact that the girl in the store is Jody, then the author speculates on the reasons that brought her there, and then as a conclusion the character emphasizes that the only thing that matters is her bright smile. The parenthetical element, "in any case", here consolidates the structure of the text fragment and contributes to a better understanding of the scale of priorities in Tom's life.

"*Perhaps* the love is occasionally on the man's side, *perhaps* on the lady's. *Perhaps* some infatuated swain has ere this mistaken insensibility for modesty, dullness for maiden-reserve, mere vacuity for sweet bashfulness, and a goose, in a word, for a swan. *Perhaps* some beloved female subscriber has arrayed in ass in the splendor and glory of her imagination; admired his dullness as manly simplicity; worshipped his selfishness as manly superiority (...). I think I have seen such comedies of errors going on in the world. But this is certain that Amelia believed her lover to be one of the most gallant and brilliant men in the empire: and it is possible Lieutenant Osborne thought so too." (Frank E. Peretti, *Piercing the Darkness*)

The frequent repetition of the parenthesis "perhaps" is very significant in this text block, as it gradually prepares the reader for the last sentence which is inferred from the rest of the paragraph, bringing the reader to the main idea of the passage. The tension increases beginning with the first sentence of the fragment until it reaches the culminating point in the last sentence. Amelia's erroneous vision has no boundaries. It cannot be called even a comedy of errors, the author mentions, it is something grotesque, beyond human understanding, it is more than silly. The author leads the reader to the climax with the help of the parenthesis "perhaps", keeping in focus the most important information.

So, the parentheses used in the "text blocks" of the second level determine the relations of motivation between the units belonging to one paragraph, creating one unified logically arranged sequence of ideas.

Let's consider some examples of parentheses that unite different paragraphs in one discourse, marking the relations of motivation between two or more paragraphs which are situated in close contact with one another, forming "text blocks" of the third level. For example:

"Santinelli didn't need the answer he didn't get. He just replaced his reading glasses and went to the next sheet of paper. "Now for the complications - the real complications. *First of all*, the most obvious: Sally Beth Roe is alive...somewhere. She is living, breathing, walking about, and I'm sure totally cognizant of that there was a ruthless attempt on her life. If she doesn't know who was responsible, I'm sure she has a very good idea. And how am I so sure? Let me tell you the next complication. According to a reliable source who shall remain nameless, Alicia Von Bauer was wearing a ring when she committed - excuse me, tried to commit - the murder. At our request, the medical examiner

checked the body for that ring, and found that it had been removed from the third finger of the right hand with the help of cooking oil (...)

And then there is the matter of the ten thousand dollars. That is also gone, without a trace. Von Bauer may have placed it in a secret account somewhere, but that is unlikely, knowing the delicate nature of his mission." (Frank E. Peretti, *Piercing the Darkness*)

The arguments brought by the character are well systematized due to the formal introduction of the first parenthesis "first of all". This element creates the relations of motivation between the paragraph it belongs to and the next two paragraphs, thus connecting them within a text block. Although the parenthetical construction is used only in the first paragraph, it makes a logical association between the phrase "Let me tell you the next complication", its possible substitute "second", and consequently between "and then" and "third", even if some of them are omitted. It is evident that the dominant position in the motivational relations between the paragraphs belongs to the first one due to its parenthetical marker "first of all". It puts the beginning of an enumeration which follows. The following example represents the relations of motivation between the two succeeding paragraphs, both of them being marked.

And first, in the security bred of many harmless marriages, it had been forgotten that Love is no hot-house flower, but a wild plant, born of a wet night, born of an hour of sunshine; sprung from wild seed, blown along the road by a wild wind. A wild plant that, when it blooms by chance within the hedge of our gardens, we call a flower; and when it blooms outside we call a weed, whose scent and color are always wild!

And further - the facts and figures of their own lives being against the perception of this truth - it was not generally recognized by Forsytes that, where this wild plant springs, men and women are but moths around the pale, flame-like blossom." (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*)

The connection between the two paragraphs is evident as both of them touch upon the same theme - the theme of love. The difference is in the fact that in the first paragraph we have a most beautiful definition of love, while in the second one the attempt is made to understand the notion of the Forsytes. The two parentheses help to the production of both grammatical and logical linkage between the two paragraphs, uniting them in a text block of the third level.

"The power of a good idea is that it dispels common confusions. Bernake's global savings glut is just such a notion. It helps explain (a) the huge U.S. trade deficits; (b) the weakness of the current economic recovery, and (c) the difficulty of doing anything about(a) and (b). *As a rule*, saving is good." (M. Hastings, *The Right Mix*)

The author of the article tries to prove that although saving is good, the problem of today's global economy is that people in many countries are saving too much and spending too little. He explains his position, and still he tries to see both the sides, not to run to extremes. In this case the parenthesis, "as a rule", is very appropriate, as it stands for the intended "It usually is good, but there should be measure in everything". This parenthesis unites the two paragraphs which show the different sides of the problem and it creates a bridge between them, uniting them in a text block.

The roles of parentheses in text cohesion are noticed in text blocks of the fourth level, where parentheses mark the relations of motivation, which are neither inferred from the connection between composed sentences within a paragraph, nor from the connections between the paragraphs which create one whole, but which unite different parts of the text in a common theme. "(...) the parenthetical elements due to their ability to pragmatically adequately and spontaneously correlate some fact or the knowledge of this fact with the opening of the theme of the discourse and with the goals of both the sender and the receiver of the information, are able to mark not only the connections between the components of a compound sentence, but also the relations of motivation between distantly situated paragraphs¹²⁸. These relations are based upon the background knowledge of the text. For example:

¹²⁸Мецлер, 1987, p. 128.

"Am I making this clear to you? *To put it simply*, I can't afford it, monetarily or reputationally" (Frank E. Peretti, *Piercing the Darkness*).

The lawyer Corrigan has a long talk with the two Christians, Mark and Tom. He can't take up their case and he explains the reasons. He has just established a new policy in his office not to defend Christians anymore as they usually cannot pay for his services and, besides, the Christians are not credible in the court as they believe in God and in absolutes which is inadmissible from the point of view of law. Mark tries to prove his position and tries to persuade Corrigan to take up his case, but the lawyer stands firmly his ground and he refuses. At the end he says it plainly: "*To put it simply*, I can't afford it, monetarily or reputationally." This conversation runs on along seven pages of text. The parenthetical construction "to put it simply" refers to all of it, thus introducing one whole theme of the fragment under consideration, bringing clearance to the issue in question.

"Fortunately, both sides still seem deeply committed to peace" (Z. Hussain, *Getting Back on Track*).

The Pakistan President, Pervez Musharraf, and Indian Prime Minister, Manmohan Singh, pledged to explore "all possible options for a peaceful, negotiated settlement", including the disputed territory of Kashmir. The article shows that not everything is settled yet, there are still problems to be solved, but, he draws the conclusion that "Fortunately, both sides still seem committed to peace." The parenthesis, "fortunately", introduces the rest of the sentence, which has the concluding function in the whole article, showing the real attitude of the high representatives of both countries.

So, all these examples prove that parentheses are very productive language units playing an important role in text cohesion. They can unite in one logical structure parts of a sentence, sentences within one paragraph, closely and distantly located paragraphs, which can be united by one theme and one idea. They categorically can not change their location or be removed within a text frame. So parentheses can become important elements in literary text analysis, as indicators of relations of cause and effect, of relations of motivation between parts of the text, helping to decode the themes and ideas, and to characterize the main characters.

References

BARDOVI-HARLIG, K. *Introduction to Teaching Pragmatics*//English Teaching Forum. V. 41/3. London, 2003 [Bardovi-Harlig, 2003].

PILUS, Zahariah. *Coherence and Students' Errors* // English Teaching Forum. V. 34. London, 1996 [Pilus, 1996].

ЕЛЬМСЛЕВ, Е. *Прологомены к теории языка* //Новое в лингвистике. Вып. 1. Москва, 1980 [Ельмслев, 1980].

ИНФАНТОВА, Г. Г. *Реализация категории связности в устном тексте* //Текст. Структура и семантика. Т. 1. Москва, 2001 [Инфантова, 2001].

КУБРЯКОВА, Е. С. *О тексте и критериях его определения* // Текст. Структура и семантика. Т. 1. Москва, 2001 [Кубрякова, 2001].

МЕЦЛЕР, А. А. *Понятие текстового блока* // Филологические науки. Т. 6. Москва, 1984 [Мецлер, 1984].

МЕЦЛЕР, А. А. *Проблема парентезных конструкций и возможные пути её адекватного решения* //Прагматико-функциональное исследование языков. Кишинёв, 1987 [Мецлер, 1987].

Texts

GALSWORTHY, J. *The Forsyte Saga*. Moscow: Progress Publishers, 1974.

HASTINGS, M. *The Right Mix* //Newsweek. New York. July, 26, 2004.

HUSSAIN, Z. *Getting Back On Track* //Newsweek. New York. (Feb., 21), 2005.

PERETTI, Frank E. *Piercing the Darkness*. Westchester: Crossway Books, 1989.

Gina MĂCIUCĂ,

Associate Professor, Ph.D.,
Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Abstract

The present contribution is intended to offer a few glimpses of the English Voice, with a major focus in the first section on the mediopassive and the various labels attached to it¹³⁰.

Section Two takes the reader to coreferentiality and the vexed problem of English reflexives.

It is as late as Section Three that the English Passive finally looms as large as ever. Here three issues are being addressed: the distinct functions of the passive participle – identical in structure to the perfect participle; the role of agent by-phrases, which have been lately promoted from peripheral constituents to active participants in verb complementation; semantic-pragmatic conditions accounting for ellipsis of the agent in passive constructions.

The final section features the grammatical device ‘promotion to subject’ as a semantic rival of the canonical passive, while charting their main diverging contextually-based trends.

Rezumat

În articol, autoarea abordează unele aspecte ale diatezei verbelor din limba engleză. În cercetare, dânsa pornește de la valorile gramaticale și stilistice ale mediopasiului în această limbă, ca, mai apoi, să analizeze coreferențialitatea și pronumele reflexive din ea. Doar în partea a treia a articolului, autoarea cercetează diateza pasivă a verbelor englezești prin abordarea (1) funcțiilor distinctive ale participiului pasiv, care este identic ca structură cu participiul perfect, adică participiul trecut II; (2) complementului de agent, conceput ca complement central și nu doar periferic în limba engleză; (3) condițiilor semantico-pragmatice care justifică omiterea agentului în construcțiile pasive din această limbă.

In Trask’s wide-ranging and forward-looking „Language and Linguistics” voice is briefly defined as “the grammatical category governing the way the subject of a sentence is related to the action of the verb”¹³¹. The British linguist further subdivides English voice simply into *active* (“the subject typically expresses an agent, and the direct object expresses a patient”¹³²) and *passive* (“the subject is typically a patient and an oblique object, if present, expresses an agent”¹³³).

Other languages boast additional voices, for the rendition of which protean English has recourse to more or less original means, as indicated below.

1. Mediopassive

(also *middle*, or *patient-subject construction*): “a construction in which an intrinsically transitive verb is construed intransitively with a patient at subject and receives a passive interpretation”¹³⁴, e.g.:

„The concert tickets cost too much and *sold* badly.”

„This fabric doesn’t *wash* well.”

Only a minority of English verbs (called *labile verbs*¹³⁵) are available for this idiosyncratic pattern, which is therefore best regarded as a lexical, not as a syntactic one (cf reflexive passive in German and Spanish: „Das Buch *liest sich* schnell” and „Se les *acusó*”, pseudoreflexive constructions in Italian: „Qui *si parla* inglese”, or the impersonal reflexive in Romanian: „Cartea *se citește ușor*”).

¹²⁹The present research is part of the ongoing project “Lexico-Morphological Idiosyncrasies of Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages. Similarities and Contrasts”, sponsored by the Romanian National Council for Scientific Research in Academic Education.

¹³⁰Dixon, 1992; Trask, 1993.

¹³¹Trask, 2007, p. 319.

¹³²Trask, 1993, p. 299.

¹³³*ibidem*.

¹³⁴Trask, 1993, p. 170; Trask, 1993, p. 203.

¹³⁵cf. Trask, 1993, p. 152.

1.1.1. Pros and Cons

Some linguists tend to attach to constructions of the type discussed above the label *ergative*.¹³⁶ Voicing, as usual, a quite distinct opinion from that of his fellow linguists, Dixon¹³⁷ views such patterns as end products of a syntactic process called ‘promotion to subject’, i.e. a process by which some noun phrase (the direct object, in our particular case) is moved from a lower- to a higher-ranking position within the relational hierarchy (here, to subject, during passivisation).

On the other hand, the Australian linguist regards application of the term ‘ergative’ to the English examples above as “misconceived” for three main reasons.¹³⁸

- a) Promotion the subject is usually available for O NPs (i.e. NPs, of which the deep-structure direct object has become the surface-structure subject, e.g. „The veal cuts easily“, but has been shown to be equally available from a peripheral NP such as *the new knife*, as exemplified by „The new knife cuts the veal easily“¹³⁹.
- b) Promotion to subject has not been shown to induce a change in the transitivity pattern of a sentence. Thus, if a noun phrase other than object is promoted to subject, then the object may be kept on (as is in fact *the veal* in the above example).
- c) The label ‘ergative’ is as a rule used of a linguistic system where A (i.e. the transitive subject) is marked in a distinctive way (by ergative case), thus keeping it separate from S (intransitive subject) and O (transitive object), which are marked in the same way (by absolutive case). Chopping logic even further, passive S does correspond to O, so the conclusion becomes evident that, for consistency’s sake at least, linguists labelling *Sports cars sell quickly* as ‘ergative’ should apply the same label to the passive „Sports cars are sold quickly“, where S can definitely be traced back to O¹⁴⁰.

2. Reflexive

Reflexive is “a construction in which two noun phrases are understood as having the same referent”¹⁴¹. I have given so much space to the Passive in the present chapter because reflexivity is considered by most theorists of English grammar as a property characterizing pronouns rather than verbs. Thus, in his most discerning and erudite approach to “Grammatical Terms in Linguistics”, Trask lists only *reflexive pronoun* as a distinct morphological subclass and no *reflexive verb*¹⁴². Likewise, in examples like “Did he hurt *himself* when he fell?”, “Buy *yourself* some shoes”, “She distinguished *herself* in the debate”, the label ‘reflexive’ is attached to the English pronouns accompanying certain verbs and not to the verbs as such. Two particular patterns are most apt to catch one’s eye in the above subcategory, namely:

(a) *reflexive absolute transitive*: “the construction in which an intrinsically transitive verb is construed intransitively with a reflexive sense”¹⁴³, e.g. “He undressed, I have been washing”.

¹³⁶Cf. Trask, 1993, p. 93: “A name sometimes given to the transitive pattern exemplified by the sentence *She opened the door*, as compared with the intransitive *The door opened*, or to the subject NP in the transitive construction, reflecting the observation that the patient NP *the door* functions indifferently as intransitive subject or as transitive object, with no change in the morphology of the verb or of the NP, much as happens regularly in morphologically ergative languages [...]”.

¹³⁷Dixon, 1992.

¹³⁸Trask seems to voice similar doubts in this respect, if for rather different reasons: “This usage effectively equates ergatives with (a subclass of ?) causatives; its utility is debatable, since the pattern is far from being fully productive in English: while a number of verbs participate in it (*dry, collapse, fly, drown*) some other show lexical suppletion (*die/kill, fall/drop, recover/cure*) and still others require various complex expressions (*get lost/lose, be born/bear, blush/make...blush, exist/bring...into existence*)” (Trask, 1993, p. 92).

¹³⁹cf. Dixon, 1992, p. 323.

¹⁴⁰*ibidem*.

¹⁴¹Trask, 1993, p. 233.

¹⁴²cf Trask, 1993, p. 234.

¹⁴³Trask, 1993, p. 234.

(b) *reflexive-patient-subject-construction*: “the construction in which a transitive verb has a patient as its subject and a stressed reflexive pronoun as its object: „This car practically drives itself”¹⁴⁴.

Whereas some verbs blatantly discourage coreferentiality, others simply cannot do without it when construed in a different meaning or forced to take on additional constituents. Such is the case with *think* as accompanied by a *to* - complement in „And I *thought to myself*: “What a wonderful world!”.

In his ambitious and extensive account of English Grammar, „A New Approach”, Dixon employs the label ‘reflexive/reflexivized causative’ for word strings such as „Just *sit yourself down here*”, which speakers often use “to achieve a casual informal style” in place of the less “chatty and friendly [...] plain intransitive *Just sit down here*”¹⁴⁵. As an added incentive, some verbs possessed of a primary concrete meaning (especially those including the features [+space, +direction] in their semantic diagram) can even undergo metaphorical extension when taking a reflexive object (cf. Dixon, *ib.*), as exemplified in „I couldn’t *bring myself* to tell her the bad news” [=I couldn’t bear to tell her], „*Pull yourself together!*” [=control your feelings, stop acting like a baby], „I know it was a dishonest thing to do, but *put yourself in my place/my position*” [=imagine being me].

3. The Passive

Trask defines the prototypical passive as “A construction in which an intrinsically transitive verb is construed in such a way that its underlying object appears as its surface subject, its underlying subject being either absent (a ‘short passive’) or expressed as an oblique NP (a ‘long passive’, or ‘passive-with-agent’), the construction usually being overtly marked in some way to show its passive character”¹⁴⁶.

The switch-over from active to passive involves insertion of the copula-like *be* immediately before the head of the verb phrase, followed by the past participle of the main verb (also called ‘-ed or -en participle’).

3.1. The -ed Participle

‘-Ed participle’ is the relatively recent abbreviation – traditional label: ‘past participle’ – for both passive and perfect participles. Though almost always identical in structure, the two English non-finite forms have perfectly distinct functions. Thus, whereas the former serves as the head of a passive verb phrase (“They were *told* about it two days ago”), the latter combines with the auxiliary *have* to form the Perfect (“They *have told* him about it this morning”). However, ambiguity does not rule supreme in all cases, a few verbs showing availability for separate perfect and passive forms with at least some speakers (mainly American English), e.g. “He has been *proven* guilty” vs “They have *proved* him guilty”, “Harrowing pictures of the famine victims have been *shown* in the news report” vs “The news report has *showed* harrowing pictures of the famine victims”.

3.2. The Role of Agent by-phrases

As optional constituent, a passive clause may include a *by*-phrase complement which is in fact the entity instigating or performing the action, i.e. the real agent. Passive verb *by*-phrases differ from peripheral adverbials such as *by accident / chance / mistake / request*, etc in that they are much more fastidious about the company they keep or, as grammatical parlance would have it: they place a co-occurrence restriction on the verb. These limitations suggest that such phrases, despite their optionality, are specifiers rather than modifiers and are indeed part of the valency of the individual verb.¹⁴⁷

¹⁴⁴*ibidem*.

¹⁴⁵Dixon, 1992, p. 58.

¹⁴⁶Trask, 1993, p. 201.

¹⁴⁷Cf. Măciucă, 2000: 35-36 for further details, as well as discussion of the label ‘perfect’ which some linguists seem to favour.

In other words, passive is to the writer what tonic stress is to the speaker: a signal of marked focus. With the active counterpart almost unanimously viewed as the unmarked clausal message, the “passive voice is *marked*, and it is most typically used either to make the entity undergoing the action the centre of attention, or to remove the entity performing the action (the *agent*) from the sentence altogether”¹⁴⁸.

Everything else being equal, speakers have been found to resort to the passive morphological pattern incorporating a *by*-complement mainly when this last constituent provides new information, hence attracting end-focus, e.g. “We were held up *by a traffic jam*”.

Though it is frequently difficult to account for the use of such passives in a principled manner, a further motivation seems to occur when the *by*-complement is rather bulky and placing it in final position is a syntactic constraint deriving from the so-called ‘principle of end-weight’, as exemplified by “The criminals had been caught red-handed by the most bizarre contemporary Sherlock Holmes ever to set foot in that spooky hotel”.

3.3. Agentless or ‘Short’ Passives¹⁴⁹

Despite its centrality, statistics show that in formal English more than 80 per cent of passives tend to silence the agent, with a significantly higher percentage for colloquial English¹⁵⁰. Admittedly, it is often the case that an agent remains unactualized if already implied, e.g. “He did not die a natural death, he was murdered”.

In his excellent study “On voice in the English Verb”, Svartvik chooses to give up rigid traditional views – thus effectively bypassing dichotomous subclassifications of voice – and proposes instead the concept of ‘passive scale’¹⁵¹. At the top end he places sentences with an agent *by*-phrase, while the opposite pole is occupied by nonagentive clauses which “have a syntagmatic affinity with active equative clauses”¹⁵², with agentless passives ranking third (i.e. exactly at midpoint) on Svartvik’s scale. While in this last class the agent is not lexically realized but “it may have direct” agent extension (which is usually animate (“Many varieties of laterals are heard in English” ← “One can hear many varieties of...”¹⁵³), the relation of nonagentives to the active, Svartvik argues, is much more difficult to reconstruct, as illustrated by “The significance of mystery, however, was lost in *Clarissa*”¹⁵⁴, where native speakers vary considerably as to admitting an agent extension.

All in all ellipsis of the agent will normally be resorted to if:

1. The identity of the active subject is not known.
2. Identification of the active subject is considered irrelevant.
3. The identity of the active subject cannot or must not be revealed.
4. Identification of the active subject would be tantamount to claiming or assigning responsibility for the action, e.g. „I’m afraid some coffee has been spilt on the rug”.
5. A *get* passive is used instead of the prototypical *be* one, even in the same, colloquial, style¹⁵⁵.

Quirk *et alii*, however, think fit to qualify this restriction by tactfully narrowing down the semantic description of agent *by*-phrases allowed to accompany *get* passives to [-animate]¹⁵⁶. Hatcher’s in-depth study on *get* and *be* passives is again a bit more restrictive when shifting the limit up to [-human] but only for highly individualized agents¹⁵⁷. Thus, in her view, “he got run

¹⁴⁸Trask, 2007, p. 320.

¹⁴⁹As opposed to ‘Passives-with-Agent’ or ‘Long Passives’ (cf. Trask, 1993, p. 201).

¹⁵⁰cf. Dixon, 1992, p. 298.

¹⁵¹cf. Svartvik, 1966, p. 156.

¹⁵²*idem*, p. 138.

¹⁵³*idem*, p. 134.

¹⁵⁴*idem*, p. 137.

¹⁵⁵cf. Dixon, 1992, p. 304.

¹⁵⁶cf. Quirk *et alii*, 1972, p. 802.

¹⁵⁷cf. Hatcher, 1949, p. 435-436.

over by *a* drunken driver” in perfectly acceptable, while “he got run over by *the* man next door” is semantically deviant¹⁵⁸.

An agentless passive is an equally useful device for focusing on some other clause constituent, particularly on those which can only with difficulty receive end focus, such as verbs or prepositional objects/complements, e.g. „So far no winner *had been announced*“, „Senior members of the government *are provided with research assistants*“.

4. Promotion to Subject vs Passivisation: Semantic Differences

While passivisation, Dixon maintains¹⁵⁹, merely focuses on the object or on how the activity affects the latter – without contributing in any way to the relation between object and verb –, promotion to subject either gives credit to or holds the non-subject NP accountable for the activity’s success or lack of success, respectively. Compare, for instance, “The custard *wasn’t poured* properly”, implying that “the person holding the jug didn’t look to see what they were doing”, with “The custard *doesn’t pour* properly”, where the listener/reader is expected to read into the sentence an additional comment like “it is too thick, and will have to be spooned onto the pie”¹⁶⁰.

More importantly even, disambiguation of similar-looking constructions can be successfully effected by applying certain syntactic constraints, such as the one stating that although an object can be kept on when a peripheral noun phrase is promoted to subject, it will most certainly be found to oppose passivisation. Thus, the theoretically acceptable passive “The woolens were washed well (by the Hoovermatic)” – corresponding to “The Hoovermatic washed the woolens well” – could run the risk of being confused with the passive “The woolens were washed well (by Mary) (in the Hoovermatic)” – to be traced back to the active “Mary washed the woolens well (with Softly) (in the Hoovermatic)”.

Now then, since, as indicated above, passivisation in such cases always results in agentless sentences, “The woolens were washed well” – “would then be irretrievably ambiguous, and a listener would not know whether *well* referred to the Agent, the machine, the soap mixture, or what”¹⁶¹.

While comparing passives with pseudo-passives, Stein¹⁶², too, tackles combinations of the type discussed above with the utmost care. Since their linguistic form is active but the meaning is said to be passive, she labels them ‘notional’ passive, as contrasted to the ‘grammatical’ passive, where both meaning and form are passive¹⁶³. She also seems to agree with Dixon on a further point, namely that notional passives or a rule cannot be expanded by an agent phrase (e.g. **The wine drinks well by most customers*). In addition, she aptly remarks that verbs like *sell* and *wash* make up a distinct class which one can easily tell from *bona fide* active verbs by applying the test of compatibility with modal *can*. Thus a sentence like **The new Fiat can sell well*” is dismissed as deviant for the straightforward reason that modal *can* is already semantically included¹⁶⁴.

Notional passive resembles the grammatical one, Stein claims, in that they both avoid mentioning the agent. However, while this is an optional characteristic with the latter, it has been found to be a defining one in the former¹⁶⁵. To sum up, in the notional passive “the speaker’s grammatical freedom of treating a resultative activity as beginning after the point of its extralinguistic onset [we know from our experience that selling and washing presuppose that same person performs these activities] is lexicalized in an active form”¹⁶⁶.

¹⁵⁸*ibidem*.

¹⁵⁹Dixon, 1992, p. 325.

¹⁶⁰*ibidem*.

¹⁶¹*ibidem*.

¹⁶²Stein, 1979.

¹⁶³cf. Stein, 1979, p. 166.

¹⁶⁴cf. Stein, 1979, p. 167.

¹⁶⁵*ibidem*.

¹⁶⁶*ibidem*.

Couching it differently, but clearly holding similar views on the topic, Dixon maintains that promotion to subject, as compared with the passive, is an even more marked construction, to which recourse must be had only when success of an activity can mainly be attributed to the nature of the referent of a non-subject noun phrase. More often than not, “there has to be a contrast involved – some models of car sell quickly and others slowly, some types of woollens wash easily but others don’t”¹⁶⁷.

References

- DIXON, R.M.W. *A New Approach to English Grammar, on Semantic Principles*. Oxford: Clarendon Press, 1992 [Dixon, 1992].
- HATCHER, A. Granville. *To Get/Be Invited // Modern Language Notes*. No. 64, 1949. P. 433-446 [Hatcher, 1949].
- MĂCIUCĂ, Gina. *Glimpses of English Syntax*. Suceava: Editura Universității Suceava, 2000 [Măciucă, 2000].
- QUIRK, R. *et alii*. *A Grammar of Contemporary English*. London: Longman, 1972 [Quirk, 1972].
- STEIN, G. *Studies in the Function of the Passive*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1979 [Stein, 1979].
- SVARTVIK, J. *On Voice in the English Verb*. The Hague: Mouton, 1966 [Svartvik, 1966].
- TRASK, R. L. *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*. London: Routledge, 1993 [Trask, 1993].
- TRASK, R. L. *Language and Linguistics. The Key Concepts*. London: Routledge, 2007 [Trask, 2007].

¹⁶⁷Dixon, 1992, p. 325.

**LIMBAJ (LITERAR)
ȘI CONDIȚIONARE SOCIALĂ**

**(LITERARY) LANGUAGE
AND SOCIAL CONDITIONING
IN COMMUNICATION**

**„EIN UNBEWÄLTIGTER, UNBEWÄLTIGBARER REST.“
ZU GERHARD SELBS UMGANG MIT SEINER VERGANGENHEIT
IN BERNHARD SCHLINKS SELB-TRILOGIE**

Max GRAFF,

Dozent,
Universität Heidelberg, Deutschland

Abstract

B. Schlink's touches upon the theme of nationalism in his trilogy, and namely, upon the influence of the past on the present, terrorism and German reunification, the questions of justice and responsibility during the post-war time.

It is important to explore the trilogy about Selb, to determine his attitude concerning his past which is vividly expressed in B. Schlink's first novel "Selbs Justiz". Later on this novel contributed to the appearance of the following two ones.

Rezumat

În trilogia sa despre Selb, B. Schlink abordează problema naționalismului, influența trecutului asupra prezentului, terorismul, reunificarea Germaniei, problema justiției și responsabilității în perioada postbelică.

Mit *Selbs Justiz*, 1987 erschienen und zusammen mit Walter Popp verfasst, *Selbs Betrug* (1992) und *Selbs Mord* (2001)¹⁶⁸ legte Bernhard Schlink eine „Trilogie der Nachkriegsgeschichte“¹⁶⁹ vor. Sein Vorsatz, „[d]ie Zeit in Gedanken [zu] erfassen, in Geschichten, Stücken, Gedichten“¹⁷⁰ und gleichzeitig „gelesen und genossen [zu] werden“¹⁷¹, also lesbare, unterhaltsame Literatur zu produzieren mit dem Anspruch, auch gesellschaftlich relevante Inhalte anzusprechen und sich mit wichtigen Fragen auseinanderzusetzen, verwirklicht er hier in einem Unterhaltungsgenre *par excellence*: dem Kriminalroman, oder genauer, der Detektivgeschichte. Schlink bedient sich also des „Umweg[es] der Unterhaltung“¹⁷²; Spannung soll hier dazu dienen, den Leser zur kritischen Reflexion anzuregen, ihn sozusagen bei der leichten und unterhaltsamen Lektüre mit Unerwartetem zu überraschen und ihn somit mit intellektuell herausfordernden Problemen zu konfrontieren.¹⁷³ Schlinks Romane befassen sich mit dem Nationalsozialismus und dessen Erbe, mit der „Gegenwart der Vergangenheit“¹⁷⁴, mit dem Terrorismus und der deutschen Wiedervereinigung, mit Fragen nach Schuld, Gerechtigkeit und Verantwortung. Unter diesen Voraussetzungen ist es besonders lohnenswert, den Titelhelden Gerhard Selb und dessen Umgang mit seiner eigenen Vergangenheit sowohl in Schlinks Erstlingswerk, *Selbs Justiz*, welches auch eine Art Ausgangs- und Bezugspunkt für die beiden folgenden Romane darstellt, als auch in *Selbs Betrug* und *Selbs Mord* zu betrachten.

Selbs Justiz

Als eines der wichtigsten Merkmale des Detektivromans nennt Ernst Bloch die „Spannung des *Ratens*“¹⁷⁵: [S]ie weist, als ohnehin detektivisch, zum zweiten auf das *Entlarvende, Aufdeckende*

¹⁶⁸Bernhard Schlink/Walter Popp, *Selbs Justiz*, 1987; Schlink, *Selbs Betrug*, 1992; Schlink, *Selbs Mord*, 2001. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird stets aus diesen Ausgaben zitiert. Die Seitenzahlen werden in Klammern mit der jeweiligen Abkürzung (*SJ*, *SB* und *SM*) im Text angegeben.

¹⁶⁹Sandro M. Moraldo, „Wir brauchen alles, um Geschichte lebendig zu halten.“ Ethos der Distanz und literarische Aneignung der NS-Vergangenheit in Bernhard Schlinks und Walter Popp's *Selbs Justiz* // *Mord* als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg, 2005. S. 67.

¹⁷⁰Bernhard Schlink, „Schlage die Trommel und fürchte dich nicht!“ // *Heine-Jahrbuch* 39, 2000. S. 236. Schlink spielt hier auf Hegel an, für den Philosophie „ihre Zeit in Gedanken erfaßt“ ist.

¹⁷¹Tilman Krause, Laudatio auf Bernhard Schlink // *Heine-Jahrbuch* 39, 2000. S. 239. Nach eigenen Angaben stützt sich Krause auf Aussagen Schlinks.

¹⁷²Peter Nusser, *Aufklärung durch den Kriminalroman* // *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, hrsg. v. Jochen Vogt. München, 1998. S. 487.

¹⁷³Vgl. ebd. Nusser geht in seinem Aufsatz über gesellschaftskritische Kriminalromane auf Dashiell Hammett, Boileau/Narcejac und Harry Kemelman ein, nennt aber auch Friedrich Dürrenmatt als weiteres Beispiel.

¹⁷⁴So lautet der Titel eines Essays Schlinks in seinem Aufsatzband: *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Thema*. Zürich, 2007, dort S. 112-123.

¹⁷⁵Ernst Bloch, *Philosophische Ansicht des Detektivromans* // *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, hrsg. v. Jochen Vogt. München, 1998. S. 41.

hin, mit dem besonderen Akzent des Abseitigen, woraus oft das Wichtigste zu erfahren ist; und das Aufdeckende geht zum dritten auf Vorgänge, die aus ihrem *Unerzählten, Vor-Geschichtehaften* erst herauszubringen sind. Dies dritte Kennzeichen ist das charakteristische der Detektivgeschichte und macht sie, sogar weit vom Detektiv, unverwechselbar. Vor ihrem ersten Wort, vor dem ersten Kapitel geschah etwas, niemand weiß es, scheinbar auch der Erzähler nicht.¹⁷⁶

Diese Beschreibung trifft auf *Selbs Justiz* gleich in mehrerlei Hinsicht zu. Es gibt drei „Fälle“, die der Privatdetektiv Gerhard Selb aufklären, zu deren *Unerzähltem* und *Vor-Geschichtehaftem* er also vordringen muss. Zunächst ist da ein scheinbar harmloser Fall von Industriespionage, den Selb im Auftrag seines alten Freundes und Schwagers Korten, Generaldirektor der Rheinischen Chemiewerke, lösen soll. Parallel dazu laufen Selbs Ermittlungen im Fall eines Balletttänzers, der mutmaßlich seine Versicherung betrügen will. Einen außergewöhnlichen Wendepunkt nimmt die Geschichte erst, als nach dem mysteriösen Tod Mischkeys, der am Ende des ersten Teils des Romans als der Computer-Hacker entlarvt wird, der in das System der Rheinischen Chemiewerke eingedrungen war, „der Ermittlung zweite[r] Teil“¹⁷⁷ beginnt. Mischkey fungiert sozusagen als „Katalysator der Handlung“¹⁷⁸; die Beschäftigung mit seinem Tod führt Selb zu der eigentlich interessanten Problematik, dem dritten „Fall“: der Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit als nationalsozialistischer Staatsanwalt. Bei seinen Ermittlungen verstrickt sich Selb selbst immer mehr, das Untersuchte wird immer mehr zur Selbstuntersuchung, da Selb „immer wieder assoziativ“¹⁷⁹ in seine Vergangenheit zurückgleitet und ein Mordkomplott aufdeckt, das von seinem Schwager Korten, der sich seiner als „nützliche[n] Idioten [...] überlegen bedient“¹⁸⁰ hatte, inszeniert wurde.

Gerhard Selb begegnet dem Leser zunächst als ein durch und durch sympathischer Charakter. Als Ich-Erzähler schafft er es, die Leser durch seinen plauderhaften Ton, seine (selbst)ironischen Kommentare, seinen „abgestandenen Altherrencharme“¹⁸¹, seine Selbstdarstellung als Genussmensch, der einem „mild hedonism“¹⁸² frönt, recht schnell auf seine Seite zu ziehen. Gleichzeitig verkörpert er den dem amerikanischen Kriminalroman entlehnten Typus des „hard-boiled detective“¹⁸³, der, desillusioniert vom Staatsdienst und resigniert, weil er sich mit relativ belanglosen Fällen herumschlagen muss,¹⁸⁴ trotzdem eine Art von höherer Gerechtigkeit verkörpert und Spuren kompromisslos und notfalls mit unlauteren Mitteln nachgeht.¹⁸⁵ Tatsächlich hat Selb hohe Moralvorstellungen und zeigt eine große Affinität für ethische Fragen. Für die Gesamtinterpretation ist es wichtig, festzuhalten, wie im Falle Selbs die Sympathie des Lesers gelenkt wird: Er erscheint als liebenswerter älterer Detektiv, dem der Leser so manche Schwäche zunächst gerne nachsehen will.

Gleich am Anfang des Romans gibt Selb scheinbar offen Auskunft über seine Vergangenheit. Quasi *en passant* erwähnt er, dass er im 2. Weltkrieg schon nach wenigen Wochen wegen eines

¹⁷⁶Ebd.; die Kursivierungen stammen von Ernst Bloch.

¹⁷⁷*Selbs Justiz*, S. 235 [SJ].

¹⁷⁸Moraldo. Ethos der Distanz. S. 69.

¹⁷⁹Ebd., S. 68.

¹⁸⁰SJ, S. 321.

¹⁸¹SJ, S. 36.

¹⁸²William Collins Donahue, *The Popular Culture Alibi: Bernhard Schlink's Detective Novels and the Culture of Politically Correct Holocaust Literature* // *The German Quarterly* 77.4, 2004. S. 465.

¹⁸³Vgl. Katharina Hall, *The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“: A comparative analysis of Bernhard Schlink's Selbs Justiz and Der Vorleser* // *German Life and Letters* 59.3, 2006. S. 446; vgl. auch allgemeiner zu diesem Typus Peter Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart/Weimar, 2003. S. 118-128. Für einige Beispiele der „hartgesottene[n] Amerikaner“, vgl. Jochen Schmidt, *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Hildesheim, 2009. S. 103-269. Schmidts umfangreiches Werk enthält auch ein Kapitel über Bernhard Schlink (S. 1077-1082); dieses geht aber über inhaltliche Zusammenfassungen kaum hinaus. Interessant ist jedoch sein Ansatz, sowohl *Der Vorleser* als auch *Die Heimkehr* unter dem Aspekt der „kriminalistischen Methode der Aufdeckung des Verborgenen“ (S. 1081) zu betrachten.

¹⁸⁴Vgl. Selbs Kommentar zu den bevorstehenden Ermittlungen in den Rheinischen Chemiewerken: „War kein doller Fall“ (SJ, S. 25).

¹⁸⁵Vgl. auch Hall. *The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“*. S. 450.

„Heimatschu[sses]“¹⁸⁶ die Front verließ und von 1942 bis 1945 Staatsanwalt in Heidelberg war. Dem Leser werden also einige Eckdaten aus Selbs Leben mitgeteilt, die natürlich jeden halbwegs Aufgeklärten stocken lassen müssten. Doch die eigentlich interessanten, ja brenzigen Informationen, werden ausgespart: Welche Rolle spielte Selb während der NS-Schreckensherrschaft? Machte er sich schuldig? Der Grund für diese Lücken wird wenig später in einer geradezu programmatischen Aussage Selbs geliefert: „Ich mag die alten Zeiten nicht, habe sie weggepackt und zugedeckt“ (SJ, S. 17). Im gesamten ersten Teil des Romans fällt dann auch kein Wort über Selbs NS-Vergangenheit, die ohnehin spärlichen Anspielungen auf Vergangenes dienen fast ausschließlich dazu, seine Beziehung zu Kortzen zu erläutern. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – behält Selb als Charakter seine Glaubwürdigkeit, was auch an der Gattung des Textes liegen könnte: Der Leser tendiert am Anfang des Textes vielleicht noch eher dazu, für den Krimi untypische, ein kritisches Hinterfragen herausfordernde Details zu überlesen und sich stattdessen an den gattungstypischen Elementen wie Zeugenbefragungen, ersten Verdächtigungen und dem Nachgehen von Spuren zu orientieren.

Der Nationalsozialismus wird erst im zweiten Teil des Romans direkt thematisiert. Bleibt die Nennung des Heidelberger „Ehrenfriedhofs“ (SJ, S. 126) als Schauplatz für Mischkeys Misshandlungen durch Unbekannte noch ein relativ versteckter Hinweis, so führen die von Mischkey gesammelten Zeitungsartikel über jüdische Zwangsarbeiter bei den Rheinischen Chemiewerken das Thema auch in Selbs Fall ein (SJ, S. 145). Selbs „Geständnis“ folgt auf dem Fuße. Dies erfolgt allerdings keineswegs freiwillig, sondern nach einer Frage Judith Buchendorffs, der Geliebten Mischkeys. Selb braucht „noch einen Moment“ (SJ, S. 146), bevor er antworten kann: „Ich war überzeugter Nationalsozialist gewesen, aktives Parteimitglied und ein harter Staatsanwalt, der auch Todesstrafen gefordert und gekriegt hat. [...] Ich glaubte an die Sache“ (SJ, S. 146).

Nach Kriegsende will er nicht mehr als Staatsanwalt weiterarbeiten: „Mein Glaube war verlorengegangen. Sie können sich wahrscheinlich nicht vorstellen, wie man überhaupt an den Nationalsozialismus glauben konnte. Aber Sie sind mit dem Wissen aufgewachsen, das wir nach 1945 erst Stück um Stück bekamen“ (SJ, S. 147).

Das Verhalten ehemaliger Kollegen, die sich nach dem Krieg wieder einstellen ließen und, statt Schuld zu fühlen, ihre Wiedereinstellung als eine Wiedergutmachung für ihre vorherige Entlassung betrachteten, „widerte [ihn] an“ (SJ, S. 147); deshalb die Entscheidung, Privatdetektiv zu werden. Auf den ersten Blick scheinen diese Aussagen von Einsicht und Läuterung, einem reifen und ehrenvollen Umgang mit der eigenen Vergangenheit zu zeugen. Eine genauere Analyse wirft allerdings die Frage auf, ob Selbs angebliche Läuterung und Einsicht nicht bloß leere Worthülsen sind. In der Tat verliert er kein Wort darüber, dass er in seinen Überzeugungen fehlgeleitet war, dass er sich täuschte und von der nationalsozialistischen Ideologie verführen ließ. Genausowenig bekennt er sich zu irgendeiner konkreten Schuld oder verdammt nachträglich den Nationalsozialismus. Seine Aussage „Mein Glaube war verloren gegangen“ (SJ, S. 147) wird dadurch höchst problematisch, genau wie sein Argument, er habe – und das als Staatsanwalt – nicht über das nötige Wissen verfügt, um die Verbrechen des NS-Regimes und seine schreckliche Ideologie zu durchschauen. So scheint es, als versuche er, ein Schuldbekenntnis zu vermeiden und sich seiner Verantwortung, aufrichtig zu seinen Verfehlungen zu stehen, zu entziehen. Donahue geht in eine ähnliche Richtung: „Selb appears to put it all on the table, manfully taking responsibility for his youthful convictions. But this confession actually conceals precisely in its viral assertiveness: sweeping statements cover over specific crimes and responsibility“.¹⁸⁷

Dass Selbs Verhältnis zu seiner Vergangenheit also durchaus problembehaftet ist, verrät auch sein Bedauern, Judith nicht „die bereinigte Version“ (SJ, S. 147) erzählt zu haben. Dass es eine „bereinigte Version“ seines Lebenslaufes gibt, die er wohl seinen Mitmenschen zu erzählen vorzieht, die er vielleicht auch selber glauben will, deutet mehr auf eine Flucht, auf ein Vergessen- bzw. Verdrängen-wollen hin als auf einen reflektierten Umgang mit Gewesenem. Selb versucht, die „dunklen Jahre[...]“ (SJ, S. 232) möglichst auf Distanz zu halten: „Ich hatte geplant, in Frieden mit meiner Vergangenheit zu leben. Schuld, Sühne, Enthusiasmus und

¹⁸⁶SJ, S. 10.

¹⁸⁷Donahue. *The Popular Culture Alibi*. S. 466.

Blindheit, Stolz und Zorn, Moral und Resignation – das alles hatte ich in ein kunstvolles Gleichgewicht gebracht. Die Vergangenheit war darüber zur Abstraktion geraten. Nun hatte die Realität mich eingeholt und gefährdete das Gleichgewicht“ (SJ, S. 255).

Diese Strategie wird nun hinfällig, da er in einen Fall verwickelt ist, der ihn und seine Aktivitäten als Nazi-Staatsanwalt direkt betrifft, so dass sich ihm die Frage nach seiner Schuld immer virulenter stellt. Doch noch am Ende des zweiten Teils beziehen sich Selbs „Traurigkeit“, sein „Schuldgefühl“ (SJ, S. 241) und seine Frustration ausschließlich auf den Fall Mischkey, an dessen Tod er letzten Endes, wenn auch nur indirekt, eine gewisse Mitschuld trägt. Wieder schiebt Selb alle belastenden Gedanken an seine NS-Vergangenheit für mehrere Monate von sich; erst ein Brief aus San Francisco macht das Thema wieder aktuell. Die anschließende Reise in die USA wird nun für Selb endgültig zur metaphorischen Reise in die Vergangenheit. Hier beginnt er das Ausmaß der Intrige, die zu zwei auf Selbs Ermittlungen als Staatsanwalt basierenden Todesurteilen führte, zu erraten. Zum ersten Mal stellt sich diesbezüglich auch ein noch undeutliches Schuldgefühl ein: „[I]ch fühlte mich schuldig, obwohl ich nichts getan hatte“ (SJ, S. 254). Langsam, aber sicher werden „[s]eine Erinnerungen [...] deutlicher“ (SJ, S. 256). Selbs unmittelbare Reaktion auf diesen Einbruch des Verdrängten in sein bequemes und recht selbstzufriedenes Dasein ist heftig, aber nur allzu menschlich: Er betrinkt sich, um zu vergessen. Am zweiten Tag will er sich gar „systematisch besaufen“ (SJ, S. 259). Mit Erfolg: „Nach einer Weile verschwanden die Bilder [...]. Ich hörte keine hallenden Stiefel in langen Korridoren mehr, keine Führerreden aus dem Volksempfänger, keine Sirenen“ (SJ, S. 260). Es wird allerdings nicht klar, was genau den Privatdetektiv dermaßen aus der Bahn geworfen hat, ob es das Bewusstsein ist, durch seine Fehlermittlungen den Tod des Chemikers Dohmke verursacht zu haben, die Wut darüber, als Staatsanwalt missbraucht worden zu sein, oder aber ganz allgemein die Konfrontation mit einer Phase seines Lebens, die er sozusagen zu löschen versucht hatte. Recht bezeichnend ist in dieser Hinsicht Selbs Reaktion auf Vera Müllers unbequeme Fragen: „Sind Sie immer noch Nazi? [...] Haben Sie manchmal Probleme mit Ihrer Vergangenheit?“ (SJ, S. 262). Wieder ist Selb zu keiner eindeutigen Antwort fähig, er distanziert sich nicht eindeutig von seiner Vergangenheit, was den Verdacht nahelegt, dass er sich schlicht und einfach noch nie gebührend damit auseinandergesetzt hat; daher sind seine jetzigen Erfahrungen umso schmerzhafter. Dass die weiteren Ermittlungen für Selb unangenehm sind, wird während seines Gesprächs mit Tyberg deutlich, in dessen Verlauf sich Kortens Rolle im Komplott immer mehr herauskristallisiert. „Ich mochte mich nicht erklären“, bekennt Selb, sowie: „Mir war nicht wohl in meiner Haut“ (SJ, S. 298). Augenscheinlich zieht es Selb vor, seine Probleme mit sich selbst auszumachen; andere bezieht er nur selten in Reflexionen über seine Vergangenheit mit ein.¹⁸⁸ In diesem Zusammenhang ist es natürlich interessant, dass Selb immer wieder von vielsagenden Träumen heimgesucht wird. „Verschüttete Erinnerungen“ (SJ, S. 153) vermischen sich mit Hirngespinnsten und rezenten Erlebnissen zu oft beängstigenden Bildern. So träumt Selb etwa von einer Bergwanderung mit Kortens, bei der er, auf Kortens Geheiß, einen Schulkameraden in die Tiefe stürzen lässt – eindeutig wird hier motivisch der Mord an Kortens vorweggenommen. Besonders intensiv und aufschlussreich sind Selbs Träume gegen Ende des Textes: Tyberg – hier wohl stellvertretend für die Vergangenheit bzw. Selbs Schuldgefühle – entspringt einer Sardinendose, wird größer „und füllte schließlich den ganzen Raum“ (S. 306). Kurz bevor er in die Bretagne aufbricht, träumt Selb einen verworrenen Traum, der u. a. „Dohmkes Hinrichtung und Kortens Auftritt im Prozess“, „das Tennisspiel mit Mischkey, bei dem ein kleiner Junge in SS-Uniform mit Kortens Gesicht“ die Bälle wirft, die „Vernehmung von Weinstein“, aber vor allem Kortens immer wiederkehrende, herablassende Floskel „Selb, das Seelchen“ beinhaltet (SJ, S. 325). Mit diesem geradezu populärpsychologisch anmutenden Mittel lässt Schlink das Verdrängte mit ungeheurer Wucht in das Bewusstsein seines Helden zurückkehren. So baut sich in ihm, mit der reifenden Erkenntnis, dass Kortens

¹⁸⁸Abstrakte und theoretische Probleme sowie seine Fälle diskutiert er hingegen öfter mit anderen Charakteren, vgl. z. B. die Unterhaltung mit seinen Freunden über seine Mitschuld an Schneiders Selbstmord (SJ, S. 68-70) und das Gespräch mit den Nägelsbachs über „Befehlsketten“ (SJ, S. 226-229).

hinter der Intrige steckt, eine Art Spannung auf, die fast zwangsläufig auf die ultimative Konfrontation mit seinem Freund und Schwager am Ende des Roman hinausläuft: „Ich wußte, was ich zu tun hatte“ (SJ, S. 326).

Der Mord an Kortens am Ende von *Selbs Justiz* bedarf natürlich einer eingehenden Interpretation, immerhin setzt Schlink dem Leser eine bis dato immer noch recht menschlich und sympathisch gezeichnete Figur vor, die das schlimmstmögliche Verbrechen begeht. Konfrontiert mit Selbs Wissen, dass Kortens „die Fäden [der Intrige] gezogen“ (SJ, S. 331) hat, dass er, wenn auch indirekt, für den Tod mehrerer Menschen verantwortlich ist und als rücksichtsloser Opportunist stets den eigenen Vorteil im Sinn hatte, bleibt dieser überraschend ruhig, rechtfertigt sich überlegen-zynisch und hält Selb in gewissem Sinne auch einen Spiegel vor. „Habe ich gemordet? Oder war’s der Richter oder der Henker? [...] Alle sind wir verstrickt, alle, und wir müssen das sehen und tragen und unsere Pflicht tun“ (SJ, S. 331). Bei Selb trifft dies natürlich einen wunden Punkt. Selbs Anschuldigungen, die ja implizieren, dass der einzelne für seine Taten verantwortlich ist und gemacht werden kann, weist Kortens als „Kinderglaube“, den sie „nicht einmal als [...] Kinder [...] wirklich geglaubt“ hätten, zurück (SJ, S. 331). Selb merkt, dass auch er sich mit ähnlichen, durchaus bequemen und exkulperierenden Ansichten arrangiert hatte.¹⁸⁹ Kortens geht sogar noch weiter und lehnt die Möglichkeit und Gültigkeit von nachträglichen Schuldzuweisungen ab: „Daß die Jahre zwischen 1933 und 1945 vergessen bleiben, ist das Fundament, auf dem unser Staat gebaut ist. Gut, ein bißchen Spektakel mit Prozessen und Urteilen mußten und müssen wir wohl machen. Aber es hat 1945 keine Nacht der langen Messer gegeben, und das wäre die einzige Möglichkeit der Abrechnung gewesen“ (SJ, S. 332-333).

Kortens Argumentation ist nachvollziehbar, allerdings alles andere als moralisch einwandfrei. Auffällig ist, dass die Worte Kortens stark an Schlinks Aufsatz „Kollektivschuld?“¹⁹⁰ erinnern, der versucht zu ergründen, wie sich das irrationale, da juristisch nicht fundierte Schuldgefühl ganzer Generationen erklären lässt. Hier heißt es zunächst im Bezug auf das Rechtswesen vor und nach 1945: „[D]er Kontinuität der Begriffe und Konstruktionen entspricht die Kontinuität der die Begriffe und Konstruktionen ersinnenden und verwendenden Personen.“¹⁹¹ Später schreibt Schlink über die „Netze der Schuld“, die nur durch eine Art *rite de sortie* durchbrochen werden könnten: „Die Netze der Schuld haben [...] ihre Tragik. Denn das Lossagen, Verurteilen, Verstoßen kann oft und konnte auch nach 1945 nicht voll gelingen. Da sind die großen Zahlen: Die auf die eine oder andere Weise Beteiligten waren zu viele. Da ist aber auch die schlimme Alternative zwischen der Lossagung durch eine Nacht der langen Messer, die neben Schuldigen auch Unschuldige trifft, und der Lossagung durch rechtsstaatliche, gerichtsförmige Verfahren, die vor dem organisierten Verbrechen versagen“¹⁹².

Das von Schlink beschriebene Dilemma wird von Kortens sozusagen als nachträgliche Rechtfertigung für ein fehlendes Schuldbewusstsein missbraucht. Auch Selbs Ankündigung, ihn töten zu wollen, lässt Kortens mit ungläubigem Zynismus an sich abprallen: „Um sie wieder lebendig zu machen?“ höhnte er. [...] ‚Stürz dich doch selbst hier runter, wenn du’s nicht aushältst‘“ (SJ, S. 333-334).

Was genau Selb mit dem Mord an Kortens bezweckte, weiß er offensichtlich selbst nicht genau: „Was hatte ich getan? Meine Vergangenheit bewältigt? Erledigt?“ (SJ, S. 337) – Selb findet keine Antwort. Dementsprechend sind auch die Interpretationsversuche recht vielseitig. Eine naheliegende – vielleicht zu sehr vereinfachende – These sieht in Selbs Verhalten die Rache für „seine Funktionalisierung und Instrumentalisierung“¹⁹³ durch Kortens, der ihn, den „nützlichen Idioten“ (SJ, S. 321), den er stets herablassend und demütigend als „Seelchen“ bezeichnete, sowohl während des Krieges als auch bei den jetzigen Ermittlungen um Mischkey missbrauchte und eine bestimmte Rolle in seinen Plänen spielen ließ. Gleichzeitig sorgte der Mord „für eine ausgleichende Gerechtigkeit sui generis [...], lässt sich daher auch nicht vom

¹⁸⁹So bekennt Selb: „Ja, so hatte mein Schuldgefühl sich auch davongestohlen, Jahr um Jahr“ (SJ, S. 331).

¹⁹⁰Bernhard Schlink, Kollektivschuld? // Vergangenheitsschuld. S. 11-32.

¹⁹¹Ebd., S. 18.

¹⁹²Ebd., S. 27.

¹⁹³Moraldo, S. 68.

juristischen, durchaus aber vom moralischen Standpunkt aus rechtfertigen“¹⁹⁴. Es drängt sich allerdings die Frage auf, ob Selb durch seine Tat nicht vielmehr versucht, eine Art Wiedergutmachung zu betreiben, sich also sozusagen als Richter und Henker aufspielt, stets in dem Bewusstsein, dass neben der Strafe für Korten auch eigene Interessen im Spiel sind; immerhin war auch er in das Komplott verwickelt. Sein Akt der Selbstjustiz – das Wortspiel im Titel des Romans ist natürlich mehr als offensichtlich – „revises the passivity and subservience he practised as a young Staatsanwalt when he unknowingly did Korten’s bidding“¹⁹⁵. Donahues Interpretation wird dann sehr kritisch: Selb sei ein Ex-Nazi „who, by finally killing the holdover Nazi villain, refashions himself into a kind of resister after the fact“¹⁹⁶; somit wird der Mord Teil einer gewissen selbstdarstellerischen Absicht, auch wenn diese Selbstdarstellung nicht auf andere Figuren, sondern nur auf das Ich – und, durch das Erzählen der Geschichte aus der Ich-Perspektive, auf die Leser – abzielt. Besonders anregend erscheint die Analyse Halls, da sich diese eng mit im Text angelegten Aussagen verknüpfen lässt. Nach den öffentlichen Reaktionen auf Kortens Tod behauptet Selb: „Ich neidete ihm seinen Ruhm nicht. Ich verzieh ihm auch nicht. Morden heißt, nicht verzeihen müssen“ (SJ, S. 342). Vor allem Selbs Weigerung, Korten zu verzeihen, ist interessant: Verzeihen setzt die Beschäftigung mit dem Anderen, und zwangsläufig auch mit sich selbst, voraus. Dies würde Selb natürlich zu einer intensiven Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit zwingen, vielleicht sogar zu einer Neubewertung derselben. Dies scheut er; der Mord erscheint als ein Mittel, die Vergangenheit ruhen zu lassen und somit abzuschließen. Das wirft ebenfalls ein kritisches Licht auf seine bisherigen, scheinbar aufrichtigen und Sympathie verlangenden Versuche, sich seiner problematischen Vergangenheit zu nähern. Nun zu Halls Interpretation: Dem Ende des Textes, mit seiner „Old Testament-style solution“¹⁹⁷, spricht sie einen „theatrically satisfying sense of closure“¹⁹⁸ zu, was auch von der doch recht strengen geschlossenen Form des Kriminalromans vorgeschrieben zu sein scheint.¹⁹⁹ Zu Selbs Motivation schlägt sie folgende Deutung vor: „It is Selb alone who decides Korten’s punishment and who also becomes its primary beneficiary: by stopping the case from becoming public, his own involvement in events remains concealed. On a larger level, Korten’s death allows Selb to regain control over his past: it allows him to avoid the unpalatable recognition that he also bears guilt for Dohmke’s death. The all-seeing ‘private eye’ thus chooses not to see the truth about himself: instead of engaging with his guilt, he opts for a careful management of the past, and in the process the chance to break the silence [...] is lost“²⁰⁰.

Selbs Verhalten wäre also das genaue Gegenteil einer kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit; es wäre vielmehr die bewusste Entscheidung, das Schweigen, Verdrängen und Vergessen fortzuführen, ganz nach der Devise: „Das Vergessen ist der Müllplatz des Lebens.“²⁰¹

Der Umgang mit Vergangenem und mit dunklen oder unangenehmen Flecken im eigenen Lebenslauf wird nicht nur anhand des Titelhelden belichtet. Auf der einen Seite verkörpert Tyberg einen souveränen, kritischen, aber in gewisser Weise auch versöhnlichen Umgang mit der Vergangenheit. Der politisch interessierte Tyberg, der beinahe der von Korten inszenierten Intrige zum Opfer gefallen wäre und am Ende des Romans Selbs einziger Mitwisser ist, ist keineswegs verbittert, sondern pflegt einen „gesunden“ Umgang mit seiner Geschichte. Er schreibt seine Memoiren und „üb[t] das Erinnern gern“ (SJ, S. 296). Auf der anderen Seite stehen zwei Charaktere, die – anders als Tyberg – zu den Tätern gehören und deren Verhältnis zur Vergangenheit zu verurteilen zu sein scheint. Richter Beufer, Vorsitzender im Prozess gegen Dohmke und Tyberg, ist einer von jenen von Selb verachteten Juristen, die sich nach

¹⁹⁴Ebd., S. 70.

¹⁹⁵Donahue, S. 471.

¹⁹⁶Ebd., S. 478. Die überaus kritische Bewertung Selbs und somit implizit auch Schlinks in der amerikanischen Germanistik wird unten auf S. *** näher betrachtet.

¹⁹⁷Hall, The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“, S. 454.

¹⁹⁸Ebd.

¹⁹⁹Zur geschlossenen Form des Kriminalromans, vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 22-33.

²⁰⁰Hall, The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“, S. 454.

²⁰¹Bernhard Schlink, Die gordische Schleife, Zürich 1988, S. 94. Dieser Roman ist ebenfalls eine Art Kriminalroman, allerdings handelt es sich nicht um eine Detektivgeschichte, sondern eher um einen Thriller.

Kriegsende wieder einstellen ließen und dies als „eine Art Wiedergutmachung“ (SJ, S. 147) für erlittenes Unrecht betrachteten. Auf recht überhebliche und uneinsichtige Art und Weise redet Beufer im Gespräch mit Selb über die gemeinsame NS-Vergangenheit, äußert Bedauern darüber, dass Selb nach den ersten Wirren nach Kriegsende, „als das Schlimmste vorbei war“ (SJ, S. 269), nicht in den alten Beruf zurückkehren wollte, spricht verallgemeinernd und fast schon entschuldigend davon, „daß wir damals alle unsere Pflicht tun mußten“ (SJ, S. 269) und fasst seine Einstellung in dem Rat zusammen: „Ach Selb, warum läßt er die alten Sachen nicht ruhen“ (SJ, S. 270). Darüber hinaus ist natürlich Korten „der Vertreter [einer] moralischen Indifferenz“²⁰², ein rücksichtsloser Opportunist, dessen niedrige Moralvorstellungen und Ansichten über Schuld und Verantwortung ihm erlauben, leicht Schuld auf sich zu nehmen, ohne darunter zu leiden und von der Vergangenheit verfolgt zu werden.²⁰³ Beide Figuren bilden einen deutlichen Kontrast zu Selb; durch diese „technique of juxtaposition“²⁰⁴ wirkt Selb, der immerhin zeitweise unter Gewissensbissen leidet und Probleme mit seiner Vergangenheit hat, um einiges positiver. Es ist gerade dieser Aspekt, den einige amerikanische Germanisten²⁰⁵ kritisieren; in ihren Darstellungen wird vor allem das Problematische an Selb hervorgehoben und zum Anlass genommen, den Roman – und natürlich auch den Autor – heftig zu kritisieren. „Selbs *Justiz* ultimately compromises its critique of Germany’s engagement with the past through the problematic depiction of Gerhard Selb“²⁰⁶, stellt K. Hall fest. Das Problem sei, dass der Roman ein Hauptmerkmal des Detektivromans, die Identifikation des Lesers mit dem Detektiven, der „einer von Guten“ sein soll, der vorbehaltlos für die Gerechtigkeit eintritt, kompromittiere. Damit der Roman stimmig sein kann, so Hall, „it must convince its readership that a detective with a Nazi past can be the upholder of strong moral values in the present“²⁰⁷. Dies geschieht einerseits über das intertextuelle Wissen des Lesers, der durch seine Leseerfahrung erkennt, dass der bereits angesprochene „hard-boiled detective“ – trotz gewisser Fehler – das fundamentale Gute vertritt, andererseits eben durch die Darstellung der Kontrastfigur Korten als amoralischer Mörder. Selb wird somit zum „‘good’ perpetrator“²⁰⁸, auf die ernst zu nehmende Gefahr hin, dass dem Leser sozusagen von einer kritischen Haltung gegenüber Selb abgeraten wird. Dass Selbs Verwicklung in den Fall Dohmke/Tyberg aufgedeckt wird, so Hall, gefährdet den Roman ein zweites Mal: „The authors [d. h. Schlink und Popp] maintain Selb’s moral integrity [...] through a continued reliance on the reader’s ‘programmed’ response to the figure of the detective and by downplaying Selb’s role in Dohmke’s trial. They thereby manage to obscure the conflict of interest produced by Selb’s dual role as the narrator-detective and suspect [...]. These attempts to exonerate Selb from the guilt of Dohmke’s death are deeply problematic, for although they safeguard the success of the text as a detective novel, they also result in a flawed depiction of an ‘authentic’ engagement with the past“²⁰⁹.

Selbs eigener Status als Täter und überzeugter Nazi würde also nicht stark genug hervorgehoben werden. Dass der Aspekt der Unterhaltung und das Bedienen von bestimmten Klischees, um Leserwartungen zu befriedigen, im Vordergrund stehen, führe zu einer „marginalization of the moral complexities and contradictions contained within *Selbs Justiz*“²¹⁰.

²⁰²Moraldo, S. 69.

²⁰³Donahue spricht sogar von einer impliziten Analogie Korten-Hitler, da Korten ein Schuldmodell verkörpere, in dem nur einige wenige – im Extremfall nur ein einzelner – im Endeffekt schuldbeladen sind. Vgl. Donahue, S. 468. – Die Wichtigkeit der Figur Korten wird durch die Tatsache unterstrichen, dass „Korten“ das erste Wort des Romans ist, nämlich das erste Wort des Titels des ersten Kapitels.

²⁰⁴Hall, *The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“*, S. 452.

²⁰⁵Es sind dies die bereits zitierten Donahue und Hall. Auch Schlinks *Vorleser* wurde v. a. in der amerikanischen Germanistik häufig kritisiert; vgl. dazu Hall, *The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“*, S. 456-467 und Donahue, *The Popular Culture Alibi*, S. 474-476. Ebd., S. 474: „[W]e see in Hanna Schmitz an elaboration of Gerhard Selb.“

²⁰⁶Hall, *The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“*, S. 451.

²⁰⁷Ebd.

²⁰⁸Ebd., S. 452.

²⁰⁹Ebd., S. 453.

²¹⁰Ebd., S. 456. Vgl. auch ebd., S. 466. Hall untersucht *Selbs Justiz* und *Der Vorleser* im Kontext des Konzeptes der „neuen Lesbarkeit“ und berücksichtigt Leserkommentare des Online-Versandhauses Amazon; sie stellt fest, dass in *Selbs Justiz* ähnliche Strategien wie im *Vorleser* verwendet werden.

Donahue geht sogar noch einen Schritt weiter und hält fest, dass „[i]t may ultimately be folly to take Gerhard Selb [...] all too seriously“²¹¹, da es sich lediglich um „pulp fiction“²¹² handele. Seine Argumentation ähnelt der Halls, er fügt allerdings noch einen gewichtigen Aspekt hinzu: das Marginalisieren des Holocaust.²¹³ Nur Weinstein bzw. dessen Witwe deuten das Leiden der Juden an; stattdessen wird viel stärker auf Selbs Status als Opfer – z.B. als Instrument für Kortens Machenschaften – insistiert.²¹⁴ Donahue erkennt in der Darstellung Selbs sogar ein allgemeines deutsches Problem im Umgang mit der Vergangenheit: „Selb is not the ex-Nazi Germans may actually have known, but one they *wish* they had known.“²¹⁵ Die Kritik lässt sich also folgendermaßen zusammenfassen: Selb wird als „gut“, also moralisch überlegen dargestellt, weil er nicht lügt, leugnet oder sich herausredet, doch er stellt sich seiner Vergangenheit nur scheinbar. Zusätzlich wird er als Opfer dargestellt; schließlich sind Erfolg und Unterhaltungswert Schlink wichtiger als kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Deshalb muss Schlinks Roman, und eigentlich die ganze Trilogie, als „unzureichend“ bzw. unkritisch abgetan werden. Dass Bewertungen, die sozusagen ins andere Extrem gehen und Selb aufgrund seiner selbstkritischen Reflexionen bzw. seiner reflexiv-kritischen Vergangenheitsaufarbeitung, die eine „gelungene Mischung aus Krimi und einer Art Bewältigungsliteratur“²¹⁶ sei, loben, ebenfalls zu einseitig sind, leuchtet ein.²¹⁷

Es scheint daher angebracht, einen kurzen Blick auf bestimmte, für die Analyse relevante Tendenzen in der deutschen Literatur seit der Wiedervereinigung zu werfen.²¹⁸ Zunächst muss grundsätzlich zwischen dem „Erzählen vom Holocaust“ und dem „Erzählen vom Nationalsozialismus“ unterschieden werden²¹⁹; letzteres beschäftigt sich – wie es das Wort schon andeutet – nicht zwangsläufig mit der Judenverfolgung oder Kriegsverbrechen. Erzählungen über die NS-Zeit bedienen sich häufig bestimmter Modelle der Rekonstruktion und der Spurensuche – wie z. B. des Kriminalromans im Falle Schlinks. Thema ist dabei immer häufiger die „Grauzone aus Schuld und Verbrechen“²²⁰, die moralisch schwierige Fragen aufwirft. Es sind zunehmend die Täter, die in den Texten beleuchtet und teilweise mit mehr Sympathie gezeichnet werden. Ethische Fragen werden vom Erzähler nicht immer offen angesprochen, sondern werden sozusagen dem Leser überantwortet. Auffällig ist auch der starke Gegenwartsbezug dieser Art von Literatur: Die „literarische Darstellung der Vergangenheit [geht] mit einer vertieften Reflexion der Gegenwart einher“²²¹. Zwar geht die Wahl einer

²¹¹Donahue, *The Popular Culture Alibi*, S. 464.

²¹²Ebd., S. 463.

²¹³Ebd., S. 478; vgl. ebenfalls Hall, *The author, the novel, the reader and the perils of „Neue Lesbarkeit“*, S. 464; Hall geht allerdings nicht weiter auf diesen Aspekt ein.

²¹⁴Vgl. Donahue, *The Popular Culture Alibi*, S. 470.

²¹⁵Ebd., S. 478.

²¹⁶Moraldo, *Ethos der Distanz*, S. 71. – Zu Schlinks Verständnis des Begriffs „Vergangenheitsbewältigung“, vgl. Schlink, *Die Gegenwart der Vergangenheit*, S. 118-120.

²¹⁷Vgl. etwa Moraldo, *Ethos der Distanz*, S. 65 und 69.

²¹⁸Empfehlenswert ist die detaillierte Darstellung Herrmanns mit dem vielsagenden Titel: *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*, Würzburg 2010, auf die im Folgenden mehrmals Bezug genommen wird. Zwar wurde *Selbs Justiz* bereits 1987 veröffentlicht, doch etliche der beschriebenen Aspekte treffen auf den Roman zu. Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf Ernestine Schlants Studie: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*, Dt. von Holger Fliessbach, München 2001. Hierauf kann im Rahmen dieser Arbeit aber nicht mehr eingegangen werden.

²¹⁹Vgl. Herrmann, *Vergangenwart*, S. 274. – Die deutsche Literatur kann sich der Frage nach einer angebrachten und passenden Repräsentation des Holocaust nicht entziehen. Auf dieses Problem weist auch Schmitz hin: „One question is [...] always whether and how much the national project inherent in most German literature of *Vergangenheitsbewältigung* marginalizes the Holocaust.“ Schmitz (Hrsg.), *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, Aldershot et al. 2001, S. 8. Vgl. dort auch die kurze Zusammenfassung der auf Adorno zurückgehenden Diskussion auf S. 8-9.

²²⁰Herrmann, *Vergangenwart*, S. 265.

²²¹Ebd., S. 263.

geschlossenen Form wie der des Krimis mit einem „Impuls zur Bewältigung der Vergangenheit“²²² einher, aber nicht mit der Absicht, die Vergangenheit abzuhaken und hinter sich zu lassen, sondern eher der, sie in der Literatur zu bewahren. Damit erfüllt die Literatur eine auch von Schlink mehrfach formulierte Funktion: „In der Geschichte“ – und hier könnte man diesen Terminus auch als *story*, nicht nur als *history*, deuten – „ist die Schuld [und damit natürlich die NS-Vergangenheit im Allgemeinen] bewahrt, mit ihr bleibt sie in der Zukunft lebendig.“²²³ Ziel ist „die Integration der Vergangenheit in die kollektive Biographie“²²⁴.

Unter diesen Voraussetzungen kann *Selbs Justiz* neu bewertet werden. Als Detektivgeschichte, die über weite Strecken auch den Detektiv selbst als Thema hat, zeigt der Text eine Figur, die, mit der eigenen problematischen, schuldbeladenen Vergangenheit konfrontiert, diese nicht etwa bewältigt, sie auch nicht verleugnet, sondern vielmehr am Versuch, sich zu stellen, scheitert und beim verzweifelten Bemühen, sich Klarheit über die eigene Vergangenheit zu schaffen, neue Schuld auf sich lädt. Der Gegenwartsbezug ist offensichtlich: Gerade durch die Tatsache, dass Selb nach so vielen Jahren noch immer ein derart gestörtes Verhältnis zu einer bestimmten Phase seines Lebens hat, gelingt Schlink ein eindrucksvoller Beweis für die „Gegenwart der Vergangenheit“. Die Frage nach der abschließenden ethischen Bewertung Selbs kann natürlich nicht vom Erzähler gestellt oder beantwortet werden, da Selb ja ein Ich-Erzähler ist. Durch diese Erzählsituation ist der Leser dem Protagonisten sehr nahe und es entsteht leicht das bereits öfter angesprochene Sympathieverhältnis. Doch die Enthüllungen über Selbs Vergangenheit, seine problematischen Versuche, damit umzugehen sowie der Mord am Schluss lassen den Leser an Selb zweifeln. Es entsteht eine eigenartige Situation: Der Leser ist hin- und hergerissen, immerhin versucht Selb, seine Schuld zu reflektieren bzw. sich damit auseinanderzusetzen, wenn auch erfolglos und auf zweifelhafte Art und Weise, und hat etwa Korten damit einiges voraus. Wenn sich Selb an manchen Stellen immer wieder Fragen stellt, ohne darauf eine Antwort zu finden, zeigt dies nicht nur seine eigene Hilflosigkeit, sondern die offenen Fragen könnten auch als Appelle an die Leser verstanden werden, als Aufforderung zur selbstständigen Reflexion.²²⁵ Insofern scheint es nicht unbedingt darum zu gehen, zu belehren, zu urteilen oder zu kritisieren, sondern vielmehr darum, ein Bewusstsein für den immer noch unglaublich schwierigen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu schaffen. „Es gibt ein Ethos der Distanz, der distanzierten, sorgfältigen, furchtlosen, ganzheitlichen Wahrnehmung, das für mich das eigentlich politische Ethos des Schriftstellers und des Intellektuellen überhaupt ist.“²²⁶

Selbs Betrug und Selbs Mord

Eine umfassende Betrachtung von Selbs Umgang mit der Vergangenheit in den beiden Nachfolgeromanen muss zwei Aspekte beinhalten: einerseits, natürlich, seine Äußerungen über seine NS-Vergangenheit, andererseits aber auch seine Anspielungen auf den Mord an Korten.²²⁷

Der Mord an Korten in *Selbs Betrug* und *Selbs Mord*

Die Tatsache, dass sowohl in *Selbs Betrug* als auch in *Selbs Mord* an jeweils drei Stellen auf Korten bzw. den Mord an ihm Bezug genommen wird, zeigt – sozusagen im Nachhinein –, wie wichtig dieser Akt der Selbstjustiz für die Analyse von Selbs Umgang mit Vergangenheit und Schuld ist. Denn hier werden einige für ihn typische Verhaltensmuster exemplifiziert und

²²²Ebd., S. 269.

²²³Schlink, *Kollektivschuld?*, S. 33.

²²⁴Schlink, *Die Gegenwart der Vergangenheit*, S. 123.

²²⁵Vgl. auch *SJ*, S. 325. Vgl. auch Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Zürich 1997, S. 99-100, 127-128 u. ö.; hier grenzen die unzähligen Fragen schon manchmal ans Aufdringliche.

²²⁶Schlink, „Schlage die Trommel und fürchte dich nicht!“, S. 236. – Die angesprochenen gehäuften Fragen riskieren allerdings, gerade dieses „Ethos der Distanz“ zu kompromittieren, da sie nur allzu leicht als erhobene moralische Zeigefinger gedeutet werden können.

²²⁷Diese beiden Romane können im Umfang dieser Arbeit natürlich nicht mit derselben Ausführlichkeit analysiert werden wie *Selbs Justiz*. Daher muss es genügen, den Fokus auf die wichtigsten Aspekte zu legen.

wiederholt. Der „Fall Korten“ bzw. die Vorkommnisse aus *Selbs Justiz* werden – zumindest in *Selbs Betrug* – nie explizit geschildert; vielmehr wird eine Kenntnis des ersten Romans, dessen Ereignisse eine Art Hintergrund für die beiden weiteren bilden, vorausgesetzt.

Die erste Anspielung auf Korten in *Selbs Betrug* ist recht unscheinbar. Selb erinnert sich scheinbar unschuldig an Schachpartien mit dem „alte[n] Korten“ (SB, S. 118) sowie an dessen Sohn. Der „eingeweihte“ Leser weiß natürlich, wer gemeint ist und wie seine Beziehung zu Selb endete, doch dieser verliert selbst noch kein Wort über die gemeinsame NS-Zeit und den Mord. Im Kapitel „Lebenslügen“ fühlt sich Selb dann wieder an Korten erinnert: „Wenn wir schon dabei sind, Gerhard Selb – was ist mit deiner Lebenslüge? Wie war das mit dir und Korten? Aber mir stand der Sinn nicht nach einem Dialog mit Gerhard Selb“ (SB, S. 238). Wieder ist es Selb selbst, der sich schwierige, unangenehme Fragen stellt, dem Unangenehmen aber schnell wieder aus dem Weg geht. Er gesteht sich ein, dass er eine schwere Schuld mit sich herum trägt, will sich aber nicht damit beschäftigen. Interessant ist, dass Selb sich selbst direkt anspricht; er scheint also durchaus fähig zu sein, sich mit einer gewissen Distanz, sozusagen von außen zu betrachten und die eigene „Lebenslüge“ zu durchschauen. Der letzte Schritt, d. h. die konsequente, (selbst)kritische Beschäftigung mit der Vergangenheit und seiner Schuld, bleibt aber – wie so oft – aus. Als Selb schließlich gegen Ende des Romans wegen seiner Verwicklung in seinen aktuellen Fall in Untersuchungshaft sitzt, denkt er wieder an seinen ehemaligen Freund: „Ich dachte an Korten. Erlebte ich den Sieg des Prinzips der ausgleichenden Ungerechtigkeit?“ (SB 268). Seine Überlegung – wieder als offene, nicht beantwortete, vielleicht auch nicht beantwortbare Frage formuliert – deutet an, dass er sich tatsächlich schuldig fühlt, sich der Ungerechtigkeit seines Tuns bewusst ist. Allerdings wechselt Selb wieder erstaunlich schnell das Thema, scheut also jede tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Thema, das ihm zwar immer wieder ins Bewusstsein dringt, ihm wohl aber zu mühsam, zu unbequem und zu komplex ist. In *Selbs Betrug* wird somit die Verdrängungstaktik des Protagonisten offensichtlich: Zwar dringen Gedanken an Korten, seine Tat und seine Schuld ab und zu an die Oberfläche seines Gewissens, er schafft es aber, diese überraschend schnell wieder beiseite zu schieben und zu ignorieren.

In *Selbs Mord* wird das „Problem Korten“ dann am Ende des Textes, vielleicht wegen Selbs Krankheit und des sich ankündigenden Todes, akuter.²²⁸ Das Kapitel „Reue?“ stellt eine Art Rückblick dar, in dem Korten als Inbegriff des macht- und profitgierigen, gewissenlosen Opportunisten dargestellt wird. Assoziativ kommt Selb von den Bänkern, mit denen er sich in seinem aktuellen Fall beschäftigt, zu Korten, dem, so Selb, ebenfalls „Macht und Erfolg des Unternehmens und der eigenen Person eins geworden“ (SM, S. 222) waren. In einem eindrucksvollen elliptischen Satz wird das Verhältnis der beiden Männer auf den Punkt gebracht: „Korten, mein Freund, mein Schwager, mein Feind“ (SM, S. 222). Ausgehend von dieser Bemerkung könnte man Korten sogar als die Personifikation von Selbs Schatten im Sinne C. G. Jungs deuten. Korten würde somit alles das verkörpern, was Selb verdrängt, was er nicht sein will und verabscheut. Der Mord an Korten wäre dann der Versuch, den eigenen Schatten zu vernichten, sich sozusagen von der dunklen Seite der eigenen Persönlichkeit zu befreien. Wie die beiden Folgeromane jedoch zeigen, ist es Selb keineswegs gelungen, sein Problem auf diese Art und Weise zu lösen. Zum ersten Mal spricht Selb in diesem Kapitel über den Mord bzw. dessen Nachwirkungen. Obwohl er genau weiß, dass er „weder rechtlich noch moralisch“ (SM, S. 223) richtig gehandelt hat – er gibt also seine Schuld offen zu –, bekennt er: „Ich habe es nie bereut“ (SM, S. 223). Er versucht sogar, auch dies zum ersten Mal, sich gewissermaßen zu rechtfertigen und sein Gewissen zu beruhigen, indem er davon spricht, vielleicht im Sinne einer „andere[n], ältere[n], härtere[n] Moral“ (SM, S. 223) gehandelt zu haben. So stellt er sich als Verfechter einer überzeitlichen Moral dar, die gegen allgemein menschliche, von bestimmten historischen Umständen losgelöste Laster und Fehler kämpft. Damit entschärft er aber auch bis

²²⁸Die Erzählsituation ist in *Selbs Mord* gegenüber den anderen zwei Romanen leicht verändert worden. Durch eine Rahmenhandlung – Selb sitzt nach einer schweren Operation auf dem Schwetzingen Schlossplatz und rekapituliert den Fall – wird der Akt der Reflexion noch stärker hervorgehoben.

zu einem gewissen Grad seine eigenen Verfehlungen als Nationalsozialist und als Mörder Kortens. Allerdings wird Selb, wie in *Selbs Justiz*, im Schlaf von seiner Vergangenheit eingeholt: „Nur in den Träumen bleibt ein unbewältigter, unbewältigbarer Rest“ (SM, S. 223). Das Unbewusste, also das, was Selb verdrängt und nicht zulässt, schlägt wieder einmal kraftvoll zurück: Selb träumt von einer surrealistisch-verzerrt anmutenden Version der Konfrontation mit Kortens. Dessen unaufhörliches schallendes Lachen sowie die Tatsache, dass am Ende des Traumes Selb in die Tiefe stürzt, scheinen auf das klägliche Scheitern von Selbs Versuch, mit seiner Tat der Konfrontation mit der Vergangenheit aus dem Weg zu gehen, hinzuweisen.²²⁹ Ein letztes Mal beschäftigt Selb der Mord an Kortens, als er sich über die Gründe für seinen fast schon zwanghaften Wunsch, den Bankier Welker für seine Vergehen zu bestrafen, klar zu werden versucht: „Damals in Trefeuntec hatte ich schon mal das Recht in meine Hände genommen. Wollte ich mir beweisen, daß ich es aus Prinzip tat und also auch damals nicht nur eine persönliche Rechnung beglichen hatte?“ (SM, S. 255).

Dies erinnert natürlich wieder stark an Selbs Versuch, sich als Verfechter einer „andere[n], ältere[n], härtere[n] Moral“ (SM, S. 223) zu sehen. Dies ist ein Aspekt, der in *Selbs Betrug* nicht zu beobachten ist. Selb neigt immer mehr dazu, mildernde Umstände geltend zu machen; zwar leugnet er weder seine Schuld noch versucht er seine Tat zu verharmlosen, doch über kurze Betrachtungen und an sich selbst gerichtete Fragen, die unbeantwortet bleiben, geht seine Beschäftigung mit dem Mord nicht hinaus.

Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in *Selbs Betrug* und *Selbs Mord*

Selbs Nazi-Vergangenheit wird in *Selbs Betrug* und *Selbs Mord* nicht in demselben Maße thematisiert wie in *Selbs Justiz*; dennoch gibt es diesbezüglich in beiden Romanen aufschlussreiche und aussagekräftige Stellen, die die bisher gewonnenen Einsichten untermauern bzw. erweitern.

Während seiner Ermittlungen im Fall Salger denkt Selb an seine Arbeit als Staatsanwalt: „Ich erinnerte mich an den Vermerk des Generalstaatsanwalts, der 1943 oder 1944 über meinen Schreibtisch bei der Staatsanwaltschaft Heidelberg gegangen war und verfügt hatte, daß wer von den russischen und polnischen Arbeitern lässig arbeitet, Zwangsarbeit im Konzentrationslager bekommt. Wie viele hatte ich dorthin geschickt? Ich starrte in den Regen. Mich fröstelte, die Luft nach dem Gewitter war klar und frisch“ (SB, S. 46).

Donahue detektiert an dieser Stelle mehrere für Selbs Darstellung seiner Vergangenheit typische Elemente: Zunächst wird ein Vorgesetzter erwähnt, der Selb Befehle gegeben hat, die dieser – auch wenn dies nur implizit angedeutet wird – nicht verweigern konnte. Außerdem suggeriert Selb, dass man nicht ehrlich zu ihm war, er also manipuliert und belogen wurde; dass nur „lässig[e]“ Arbeiter ins KZ kamen, und dies lediglich, um dort „Zwangsarbeit“ zu verrichten, will er damals so geglaubt haben. Schließlich fehlt wieder einmal eine konkret vorwerfbare Tat, er belässt es bei verallgemeinernden Andeutungen;²³⁰ die Frage, die sozusagen den springenden Punkt darstellt, lässt er im Raum stehen und wendet seine Gedanken sofort wieder trivialeren Dingen zu. Ähnlich reagiert Selb auch im Gespräch mit Leo Salger, die wissen will, warum er nach 1945 seinen Beruf als Staatsanwalt aufgab: „Ich habe im Lauf meines Lebens schon viele verschiedene Antworten auf diese Frage gegeben. Vielleicht stimmen alle. Vielleicht stimmt keine“ (SB, S. 162). Die vielen Fragen, die sich Selb danach stellt, erfahren wieder keine endgültige, befriedigende Antwort; es entsteht der Eindruck, als ob er diese Frage nicht mehr an sich heran lassen wollte. Dieser Aspekt, der auch in *Selbs Mord* (SM, S. 170-171) aufgegriffen wird und auch dort offen bleibt, zeigt eindeutig, dass Selb nicht mit seiner NS-Vergangenheit fertig wird: Entweder will er sich nicht mehr mit der Frage beschäftigen, oder er scheitert an der Suche nach einer Antwort, oder aber er will sich damit nicht beschäftigen, weil er an der Suche nach einer Antwort scheitert. Selbs Versuch, seine Vergangenheit zu überwinden, äußert sich in einem interessanten Detail. Seinen Dokortitel, den er als Staatsanwalt mit Stolz trug, hat er nach 1945 als Privatdetektiv abgelegt (SB, S. 123).

²²⁹Nur wenig später hat Selb einen erneuten, ähnlichen Traum, der diese Deutung zu unterstützen scheint (SM, S. 240).

²³⁰Vgl. Donahue, *The Popular Culture Alibi*, S. 469.

Andererseits scheint es, als ob Selb – wenn auch vielleicht unbewusst, sozusagen instinktiv – den Wunsch verspürte, Wiedergutmachung zu leisten. Der Mord an Korten wurde oben bereits als Versuch gedeutet, früheres Fehlverhalten zu kompensieren. In einer Unterhaltung mit Tyberg versucht Selb dann, zu erklären, wieso er als Privatdetektiv so unangepasst ist, wieso er sich scheinbar ohne schlechtes Gewissen unkonventioneller, ja sogar illegaler Mittel bedient und dazu tendiert, Fälle als persönliche Auseinandersetzungen, in die er sich fast zwangsläufig selbst verstrickt, zu betrachten: „Ich bin viel zu oft bei meinem Leisten geblieben. Als Soldat, als Staatsanwalt, als Privatdetektiv – ich habe gemacht, was man mir gesagt hat, daß es mein Handwerk ist, und habe den anderen nicht in ihres gepfuscht. Wir sind ein ganzes Volk von Schustern, die bei ihrem Leisten bleiben, und schauen Sie sich an, wohin uns das gebracht hat“ (SB, S. 170).

In diesem sehr emotionalen Moment behauptet Selb also, dass Unterwürfigkeit und blinder Gehorsam im dritten Reich zur Katastrophe führten; sein heutiges Verhalten wäre der Versuch, Wiedergutmachung zu leisten. Obwohl ihm Tyberg vehement widerspricht, scheint es, als wolle sich Selb rehabilitieren, „in reversing the authoritarian character traits he imbibed during the Nazi era“²³¹.

Die erste relevante Stelle in *Selbs Mord* ist besonders aussagekräftig. In Bezug auf sein Leben in den 1940er Jahren in Berlin gesteht der Detektiv: „Ich mochte mich nicht erinnern“ (SM, S. 89). Dies könnte als Selbs Grundeinstellung aufgefasst werden: Er versucht, wenn möglich seine Vergangenheit von sich fern zu halten. Gerade deshalb sind seine Ermittlungen in *Selbs Justiz* umso schmerzhafter, weil er die Augen nicht mehr verschließen kann und eingeholt wird. Ähnlich schmerzhaft ist ein Ereignis während seines kurzen Aufenthalts in Berlin. Selb gerät in eine Auseinandersetzung mit jungen Neo-Nazis, die ihn zwingen, „Heil Hitler!“ zu schreien, da er, der „Opa“, beim „Führer“ „noch dabei“ gewesen war (SM, S. 91). Nach massiven Drohungen gibt Selb nach, wird aber dennoch ins Wasser geschmissen; im Nachhinein ist er von sich selbst enttäuscht: „Ich hatte die Gelegenheit gehabt, richtig zu machen, was ich seinerzeit falsch gemacht hatte. Wann hat man das schon! Aber ich habe es wieder falsch gemacht“ (SM, S. 93).

Dies ist eine der wenigen Stellen, an denen Selb zugibt, früher gefehlt zu haben; man kann sogar Schuldgefühle, aber auch eine gewisse Resignation spüren. Allerdings ist wieder einmal auffällig, wie schnell er den Vorfall wieder vergisst bzw. nicht mehr darauf eingeht. Nur wenige Tage später gerät Selb in eine ähnliche Situation, wird diesmal aber von Linken angegriffen: „Wir sind die Antifa!“ (SM, S. 107). Auch diesmal wird er drangsaliert und in den Kanal geworfen. Selb fragt sich, ob er diese „Strafe“ verdient: „Für die ‚Heil Hitler!‘ vor vielen Jahren und für das Unheil, das ich als Staatsanwalt damals angerichtet hatte – vielleicht verdiente ich dafür mehr Strafe. Aber nicht von diesen Kindern“ (SM, S. 107).

Bei Selb scheint also durchaus das Bewusstsein vorhanden zu sein, dass er mit seiner Schuld „davongekommen“ ist, dass er für seine Schuld nicht büßen musste. Er lehnt es aber gleichzeitig ab, sich den folgenden Generationen – wenn auch hier in einer extremen Form – zu stellen und für seine Vergangenheit gerade zu stehen. Diese beiden Episoden lassen natürlich viel Raum für Interpretationen. Wieso etwa hat sich Selb wieder in Gefahr begeben? War es eine Art unbewusster Drang, sich doch mit der Vergangenheit zu beschäftigen, sich ihr doch zu stellen, der ihn zurück zum Ort der ersten Misshandlung führte? Die beiden Episoden zeigen jedenfalls deutlich, wie relevant das Thema Nationalsozialismus auch nach fast 60 Jahren noch ist, einerseits wegen der immer noch schwelenden, unbelehrbaren rechtsradikalen Bewegung, andererseits als politischer Gegner und Feindbild für die entgegengesetzte Einstellung. Donahue sieht diese Stellen äußerst kritisch: Er bemängelt, dass Selb hier als Opfer dargestellt wird. „Selb does nothing to deserve such violence, and thus gains our unalloyed sympathy.“²³² Im Kontext der Trilogie sei dies problematisch, da der Täter, dessen Schuld ungenügend dargestellt und illustriert wird, als Opfer erscheine. Das Verhältnis zwischen dem Insistieren auf Selbs Opferstatus – der sozusagen implizit auf das ganze deutsche Volk ausgedehnt wird – und der Erinnerung an die eigene Schuld sei somit defizitär.²³³

²³¹Donahue, *The Popular Culture Alibi*, S. 471-472.

²³²Donahue, *The Popular Culture Alibi*, S. 471.

²³³Vgl. ebd., S. 470.

Schließlich grübelt Selb über die Gründe seiner verbissenen und hartnäckigen Ablehnung gegenüber des Bankiers Welker nach, die ihn den eigentlich bereits abgeschlossenen Fall weiterverfolgen lässt: „[Ich fragte mich,] ob ich etwas gegen Welker hatte. Neidete ich ihm seinen Reichtum, seine Bank, sein Haus, seine Kinder? [...] Die Leichtigkeit, mit der er durchs Leben ging? Die Fähigkeit, sich von dem Schlechten, das ihm geschah und das er tat, nicht berühren zu lassen? Gibt es eine Mißgunst des Alters gegenüber der Jugend? Der Kriegs- und Nachkriegs- gegenüber der Wirtschaftswundergeneration? Der Schuldigen gegenüber den Unschuldigen? Fraß an mir, [...] [d]aß ich mich nicht auch so unschuldig, unbeteiligt fühlte?“ (SM, S. 211).

Selb gesteht nun eindeutig, dass er unter Schuldgefühlen leidet. Seine negativen Gefühle gegenüber Welker haben zwei unterschiedliche Ursachen: Er wäre gerne, wie Welker und auch Korten, in der Lage, Schuldgefühle einfach zu verdrängen. Wie oben geschildert, versucht er dies ja ständig, allerdings, so scheint es, verhindern seine hohen Moralvorstellungen zumindest phasenweise ein bequemes Leben ohne immer wieder sich einstellende Gewissensbisse. Zudem spielt Selb auf die „Gnade der späten Geburt“ an; jüngere Generationen, z. B. die Welkers, hätten das Glück, aufgrund des jungen Alters nicht in die nationalsozialistischen Verbrechen verstrickt zu sein. Damit impliziert er jedoch, dass die Verstrickung in NS-Verbrechen ein fast zwangsläufiger, unabwendbarer Vorgang gewesen ist; die eigene, individuelle Verantwortung hält Selb wieder einmal relativ gering.

Insgesamt führen *Selbs Betrug* und *Selbs Mord* die in *Selbs Justiz* aufgeworfene Problematik weiter, ohne sie jedoch weiter zu vertiefen; bereits im ersten Roman vorhandene Konflikte werden lediglich weiter illustriert und verdeutlicht. Dennoch wurde offensichtlich, dass die Trilogie als Ganzes betrachtet und interpretiert werden muss.

Fazit

„Man würde die Entwicklung in der Bundesrepublik [...] missverstehen, wollte man sie als einen kumulativen Fortschritt deuten und als einen Weg beschreiben, der vom Dunkel einer fragwürdigen Vergangenheitsverschwiegenheit und Schuldverdrängung ins Licht einer vorbildlichen Vergangenheitsaufklärung und florierenden Erinnerungskultur geführt hat“.²³⁴

Bernhard Schlinks Figur Gerhard Selb scheint eine literarische Stütze für diese These Reichels zu sein. Seine Entwicklung mündet keinesfalls in einen zunehmend kritischen und vorbildlichen Umgang mit der eigenen NS-Vergangenheit, genausowenig lernt er, sich mit kritischer Distanz und Reflexion zu erinnern. Vielmehr ergibt sich ein relativ komplexes Bild des äußerst ambivalent angelegten Charakters Selb. Er schwankt zwischen radikaler Verdrängung und dem Eingestehen von Schuldgefühlen, zwischen Verharmlosung und Ablehnung eigener Verantwortung und dem Bewusstsein, schwere Verbrechen begangen zu haben. Auf der einen Seite gefallen dem Leser Selbs Hang zum Genuss, sein einnehmender Ton und seine ethischen Grundsätze, die ihn als Gerechtigkeitsfanatiker erscheinen lassen; auf der anderen Seite wirkt es oft befremdlich, wie schnell und wie leicht Selb Gedanken über eigene Schuld und eigene Vergehen wieder verscheuchen kann. Gerade deshalb fällt es schwer, die Frage der Sympathie lenkung zufriedenstellend zu beantworten. Die in der amerikanischen Forschung vorherrschenden Interpretationen, die Schlinks Romane geradezu verdammen und ihnen die Literarizität absprechen,²³⁵ missachten einen sehr wichtigen Aspekt: Selbs Geschichte ist eine Geschichte des Scheiterns. Er findet keine definitiven Antworten auf die vielen Fragen, die er aufwirft, ebensowenig findet er einen Weg, seine Vergangenheit anzunehmen oder damit zu leben. Die Krankheit, die ihm immer mehr zusetzt, kann als eine Art Metapher für Selbs tief gestörtes Verhältnis zu seiner Vergangenheit angesehen werden. Selbs eklatante Unfähigkeit, auch nach etlichen Jahrzehnten einen gesunden Umgang mit Teilen der eigenen Biographie zu

²³⁴Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001, S. 201.

²³⁵Ein Einwand Donahues ist allerdings sehr zutreffend; er bedauert, dass in den *Selb*-Romanen eine junge Figur fehlt, die sich für Selbs Vergangenheit interessiert und diese kritisch beurteilt. Vgl. Donahue, *The Popular Culture Alibi*, S. 469.

pflegen, entbehrt nicht einer gewissen Tragik. Unter dem Deckmantel des Unterhaltungsgenres Krimi konfrontiert Schlink den Leser mit einem Thema, das nicht nur in politischen und intellektuellen Diskursen, sondern – wie Selbs Beispiel zeigt – auch auf der Ebene des Einzelnen immer noch aktuell ist. Gerade Selbs Ohnmacht und das Ausbleiben von Antworten und Lösungsvorschlägen liefern einen eindrucksvollen und an manchen Stellen beklemmenden Beleg für die „Gegenwart der Vergangenheit“.

Bibliographie

- BLOCH, Ernst. *Philosophische Ansicht des Detektivromans // Der Kriminalroman*. Poetik-Theorie-Geschichte. Hrsg. v. Jochen Vogt. München, 1998 [Bloch, 1998].
- DONAHUE, William Collins. *The Popular Culture Alibi: Bernhard Schlink's Detective Novels and the Culture of Politically Correct Holocaust Literature // The German Quarterly* 77.4, 2004. S. 462-481 [Donahue, 2004].
- HALL, Katharina. *The Author, the Novel, the Reader and the Perils of „Neue Lesbarkeit“: A Comparative Analysis of Bernhard Schlink's „Selbs Justiz“ and „Der Vorleser“ // German Life and Letters* 59.3, 2006. S. 446-467 [Hall, 2006].
- HERRMANN, Meike. *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Würzburg, 2010 [Herrmann, 2010].
- KRAUSE, Tilman. *Laudatio auf Bernhard Schlink // Heine-Jahrbuch* 39, 2000. S. 238-242 [Krause, 2000].
- MORALDO, Sandro M. *„Wir brauchen alles, um Geschichte lebendig zu halten.“ Ethos der Distanz und literarische Aneignung der NS-Vergangenheit in Bernhard Schlinks und Walter Popp's „Selbs Justiz“ // Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg, 2005 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Folge 3, 222). S. 65-73 [Moraldo, 2005].
- NUSSER, Peter. *Aufklärung durch den Kriminalroman // Der Kriminalroman*. Poetik-Theorie-Geschichte. Hrsg. v. Jochen Vogt. München, 1998 [Nusser, 1998].
- NUSSER, Peter. *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar, 2003 (Sammlung Metzler 191) [Nusser, 2003].
- REICHEL, Peter. *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. München, 2001 (Beck'sche Reihe 1416) [Reichel, 2001].
- SCHLANT, Ernestine. *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. Dt. von Holger Fliessbach. München, 2001 [Schlant, 2001].
- SCHLINK, Bernhard. *Der Vorleser*. Zürich, 1997 [Schlink, 1997].
- SCHLINK, Bernhard. *Die gordische Schleife*. Zürich, 1988 [Schlink, 1988].
- SCHLINK, Bernhard. *Schlage die Trommel und fürchte dich nicht! // Heine-Jahrbuch* 39, 2000. S. 230-237 [Schlink, 2000].
- SCHLINK, Bernhard; POPP, Walter. *Selbs Justiz*. Zürich, 1987 [Schlink et alii, 1987].
- SCHLINK, Bernhard. *Selbs Betrug*. Zürich, 1992 [Schlink, 1992].
- SCHLINK, Bernhard. *Selbs Mord*. Zürich, 2001 [Schlink, 2001].
- SCHLINK, Bernhard. *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Thema*. Zürich, 2007 [Schlink, 2007].
- SCHMIDT, Jochen. *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Hildesheim, 2009 [Schmidt, 2009].
- SCHMITZ, Helmut (Hrsg.). *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*. Aldershot et alii, 2001 [Schmitz, 2001].

A SEMIOTIC APPROACH TO THE ACT OF NAMING HOUSES IN VICTORIAN NOVELS

Ioana BOGHIAN,

Assistant Professor, Ph.D.,

Vasile Alecsandri University of Bacău, Romania

Abstract

The semiotic approach to the act of naming houses found in 19th-century English novels is meant to reveal the significations of a common cultural practice of the time, particularly belonging to middle-class and wealthy families owning a house/manor/hall: that of attributing names to houses.

Rezumat

Abordarea semiotică a nominalizării locuințelor în romanele din sec. al XIX-lea are drept scop dezvăluirea semnificațiilor unei practici culturale comune a timpului dat, și anume cea de a atribui nume caselor, conacelor, sălilor etc., adică locuințelor care aparțineau familiilor de mijloc și celor bogate ale societății.

I. An author is almost always purposive in using allusive and symbolic names, although he may not be aware of the entire range of significations that a name may contain.

Names act as descriptors and individualizers, but also as social classifiers²³⁶: we noticed the fact that, in 19th-century English novels, there are names attributed to large houses, halls and manor houses belonging to the wealthy, while the poor or the lower classes usually live in dwellings referred to only by common nouns such as cottage or small house. Examples of house names in 19th-century English novels include: Satis House in Ch. Dickens' *Great Expectations*; The House of Dombey and Son and the "Castle" in Dickens' *Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation*; The Rookery, Salem House – the school, Murdstone and Grinby's warehouse in Dickens' *David Copperfield*; Gateshead Hall, Thornfield Hall, Lowood School, Vale Hall, Moor House, Ferndean Manor-House in Ch. Brontë's *Jane Eyre*; Wuthering Heights and Thrushcross Grange in E. Brontë's *Wuthering Heights*, Wildfell Hall, Grassdale Manor and Lindenhope in A. Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*, Blooms-End, Mistover Knap, the Inn of "The Quiet Woman" and the house at Alderworth situated in a place called Devils Bellows in Thomas Hardy's *The Return of the Native*.

From the examples above, we may draw certain conclusions which may help us establish a taxonomy of toponymic structures based on the way in which place names are created:

- personal names, which may also include historical names or names of saints ("Dombey and Son");

- descriptive names which, according to Baker and Carmony²³⁷, may refer to some "identifiable characteristic of an area (distinctive local wildlife, a particular hue of the area, or noteworthy botanical specimens)" ("Thornfield Hall", "Grassdale Manor", "Vale Hall", "Ferndean Manor"), or may be "inspired by some peculiarity of the locale not linked to a tangible characteristic" ("Wuthering Heights", "Wildfell Hall");

- "inspirational names may refer to some characteristic of the inhabitants" ("Satis House"), to the "putative pleasant climate of the places ("Lindenhope") and humorous names are given with an explicit amusing intention" (the "Castle").

There is sometimes some kind of explanation of the origins of the names of houses based on some local legend or some anecdote, but most of the times historical truth and evidence is not quite a part to be taken into consideration: this process of explaining the name of a house adds mystery to the place, and feeds the readers' taste for fairy-tale like settings, be they welcoming ones or not; on the other hand, most of the times, the name of the house is placed as a label upon a certain location and is left to signify by itself. Another important aspect with the act of naming houses as presented in 19th-century English novels is the fact that although the houses in question belong to the wealthy, it is still the common people who attribute a legend or an explanation to the origin of the house's name. This may be regarded as one of the writers' 'subtle' stratagem which is part of the entire process of revealing the Victorian true spirit hiding

²³⁶Anderson, 2007, p. 100-101.

²³⁷apud Morărașu, 2007, p. 91.

behind the polished facades of their houses: thus, on the one hand, the writer exculpates himself/herself by saying something like “it is said/it is believed by most people in the region of X that ...” and, on the other hand, the truth is told and illustrated. For example, the responsibility for the word “wuthering” is attributed to the provincials – “‘Wuthering’ being a significant provincial adjective” (WH, p. 46), the word “significant” being quite full of meanings: an adjective which is important for the provincials, or an adjective which is important through what it signifies in relation to the house itself – or Satis House – “which is Greek, or Latin, or Hebrew ... for enough” and meaning that “whoever had this house could want nothing else” (GE, p. 86), subtly reminding us of the Victorians’ most precious embodiment of their values and needs: the house. Sometimes, even a mere ironical touch tells us more than a hundred extra words would have said: for example, Dickens’ novel *Dombey and Son* where, although the firm is called “Dombey and Son”, the house in which Dombey lives with his family is actually transformed into a firm, and all the household behaves accordingly: “ ‘The House will once again, Mrs Dombey’, said Mr Dombey, ‘be not only in name but in fact Dombey and Son’ ” (DS, p. 5), irony immediately comes to set the truth to its rightful place in the minds of the readers: “Common abbreviations took new meanings in his eyes, and had sole references to them: AD had no concern with anno Domini, but stood for anno Dombei – and Son” (DS, p. 6).

While opinions diverge upon whether personal proper names carry any signification, besides the simple function of designator (J. S. Mill considers that proper nouns are only denotative, while Russell disagrees with him saying that as soon as a thing is named, it acquires as part of the meaning of its name some of the properties of its bearer²³⁸), with names of houses we may argue that they clearly signify something, be it on the lexical, semantic or syntactic and pragmatic level, or/and on all of these levels combined. We may look at house names as ‘titles’ of the respective houses (houses as texts to be read and deciphered) – in fact, some titles of novels contain names of houses: E. Brontë’s *Wuthering Heights*, A. Brontë’s *The Tenant of Wildfell Hall* – which can be considered from a semiotic point of view. The title²³⁹ – the name – is thus a microtext which defines, evokes and makes something valuable. At the same time, according to the focalization of the reader’s interest, such a title as “Wuthering Heights” draws attention to the spatial frame.

We shall here try to apply Peirce’s triadic model of the sign²⁴⁰ to names of houses in order to understand the relationships that are established between the name of a house and its inhabitants, and how these connections are established. We also base our analysis on the relation inhabitant – inhabited place which is not a univocal process of determination. The process of inhabiting as the human activity would degrade itself without a subjective fingerprint, without a relationship establishing itself between the human subject and the surrounding environment; the act of inhabiting, although apparently involving a static principle, implies these types of actions: active reception, permanent intentionality and conscious transformation; the living situation involves an interaction of the cause-effect type in which the effect reshapes

²³⁸apud Morărașu, 2007, p. 34-35.

²³⁹According to Cmeciu’s course (Cmeciu, 2003) on the semiotics of titles, who uses the models of Benveniste (1974), Genette (1970), Derrida (1976), Raymond (1982/1978), Roventă Frumușani (2000).

²⁴⁰Charles Sanders Peirce (Peirce, 1990, p. 278-275, 2.230, 2.231, 1.313, 2.303) formulated a triadic model of the sign consisting of: the *representamen*: the form which the sign takes (not necessarily material though usually interpreted as such) – called by some theorists the ‘sign vehicle’; an *interpretant*: not an interpreter, but rather the sense made of the sign; an *object*: something beyond the sign to which it refers (a referent). According to Peirce’s own words: “A sign ... [in the form of a *representamen*] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen” (idem, p. 269, 2.228). The sign cannot exist without all these three elements, being a unity of what is represented (the object), how it is represented (the representamen) and how it is interpreted (the interpretant).

its cause: the arranged space/the house influences the act of inhabiting by the way in which the inhabitant/the individual/the community responds to it objectively or subjectively. The signification of a house's name will borrow and lend at the same time meanings from and to the owner(s)/inhabitant(s).

By applying Peirce's triadic model of the sign to names of houses, we reach the following statements:

- the *representamen*, the form which the sign takes, is usually represented by one or two words: Satis House, Thornfield Manor, Rookery, Wuthering Heights.

- the *interpretant*, not necessarily an interpreter, but rather the sense made of the sign: the signification that the name of the house unfolds, together with all the meanings that such a name may allude to, or that may result from the process of semiosis – the interaction between the representamen, the interpretant and the object.

- the *object*, something beyond the sign to which it refers, a referent, the house viewed from the perspective of the name's signification. We may thus draw the conclusion that it is impossible for the representamen and the interpretant not to influence one's perception of the respective object/house.

The analysis of the process of semiosis will allow us to reveal the way in which signification is produced, on the one hand, by these interactions and relationships established between the representamen, the object and the interpretant as constituents of the concept of name as a sign, and on the other hand, by the relationships established between the name as a sign and the context of its use.

II. Besides the identificatory and classificatory function of names, Anderson²⁴¹ also mentions the names' capacity of differentiation. The Victorians' preference for the act of naming their houses can be thus translated into their desire to identify, classify and differentiate themselves; thus, the act of naming houses is used:

- to *identify* who the owners and their families are, the house being usually inherited from parents and grandparents, the (name of the) house being associated with the (name of the) family, the older the family's name the better; also, to identify oneself as the new owner of a house, or as the builder of the house, implying the fact that as long as one affords to own/built such a house, one has enough money and power as to belong to the higher classes; this does not mean that the house necessarily takes the name of the family, but it may have a name of its own and be inhabited by several generations/families with different family names;

- to *classify* themselves as belonging to the upper-classes since they live in such a stately manor house, as implicitly embodying and behaving according to the principles of respectability, domesticity and stability;

- to *differentiate* themselves from the lower-classes, from immorality (Victorians often considered the poor to be immoral just because they were poor).

When referring to the properties of the "ideal proper name", Duke²⁴² mentions the following: "precise identification", "brevity", "ease of memorization", and "formal marking of onomastic status." The act of naming houses as presented in 19th-century English novels is also part of the writer's narrative technique, meant to ironically show what the inhabitants of the respective house are described as wanting to hide, or to directly signify what is later reinforced by the descriptions of the inhabitants and their 'inhabiting rituals'.

The production of signification with the act of naming houses works on three levels: lexical, semantic and syntactic.

On the lexico-semantic level, the act of naming translates itself as the act of applying a word or a group of words to a thing/being with a view to distinctly designate it and to distinguish it from other things/beings of the same class. The lexical level represents a first clue for the analysis of the signification produced by names of houses in 19th-century English novels since the choice of words is not arbitrary but carefully selected. For example, the metaphorically-

²⁴¹Anderson, 2007, p. 101.

²⁴²Duke, 2005, §§3.2.2.1, 3.4, *apud* Anderson, 2007, p. 105.

constructed names of Th. Hardy's *The Return of the Native*: Blooms-End and Mistover Knap: "end" meaning, among other things, 'the ultimate state', the whole name may imply the fact that ultimately, the respective house allows for a blooming of the soul; on the other hand, Mistover Knap - 'mist over hill' - already implies confusion, misunderstandings, a failure to see clearly, a paradoxical juxtaposition of terms since the 'hill' signifies a vantage point, but the mist is there to blur and distort the view - it is no wonder then that Eustacia's principles, desires and thoughts are 'distorted'.

The names of the houses will reveal their full significations only when put into the intricate design of the novel's plot and in relationship to the characters and their names. The representamen and the interpretant influence and condition each other in the semiotic process, so that the object beyond them becomes a kind of common denominator: the signification of the name is gradually and eventually supported by the signification of the house.

On the semantic level²⁴³, a certain name singles out a certain entity, and by choosing a name for a house, writers "single out" that certain house by using, usually, one or two words, words which add their metaphorical or symbolical content to the signification of the name. The name thus 'saves' the writer's and the reader's time, but also condenses the richness of significations into those one or two words; on the other hand, several descriptions of the same house happen to occur throughout a novel, so that the signification of the name is reminded and strengthened over and over again.

For example, in Ch. Dickens' *Great Expectation*, the house's name, i.e. Satis House, is explained in Chapter 8, followed immediately by a description of the house: "some of the windows had been walled up [...] the great front entrance had two chains across it outside [...] and still it was all dark, and only the candle lighted us" (*GE*, p. 84-86); another description occurs in Chapter 11: "there was a clock in the outer wall of this house. [...] it had stopped at twenty minutes to nine." (p. 108); then again in Chapter 17 - "so unchanging was the dull, old house, the yellow light in the darkened room" (p. 152) -; Chapter 29 - "its seared red brick walls, blocked windows, and strong ivy clasping even the stacks of chimneys with its twigs and tendons, as if with sinewy old arms" (p. 253) -; Chapter 38 - "it is needless to add that there was no change in Satis House" (p. 320) -; Chapter 49 - "the lighted candle stood in the dark passage within, as of old" (p. 407) -; and Chapter 59 - "there was no house now [...] I saw that some of the old ivy had struck root anew, and was growing green on low quiet mounds of ruin" (p. 491). Each time a description of the house is made, the same pervading elements of the house seem to be the iron bars of the gate, the darkness of the corridors, the rooms lit by candles, the stopping of time, and the yellowish colour associated with Miss Havisham and her clothes. The narrative flows 'in loops', in a continuous movement of leaving and coming at Satis House, supporting the statement that Satis House stands at the centre of the novel; the act of Pip walking Miss Havisham around the room stands as a synecdoche for the entire plot: it seems that on the tunes of the song of "Old Clem", Pip not only walks Miss Havisham around

²⁴³Anderson (2007, p. 164) quotes several name theorists - among whom Sørensen (1963), Seppänen (1974), Lyons (1977), Conrad (1985), Pulgram (1954), Nuessel (1992) - particularly concerned with the semantic properties of names and their origins, some of these discussions being based on etymology and the onomastic tradition; others, such as Thrane (1980), exclude sense from names, while some linguistic scholars and philosophers - Kleiber (1981), Lass (1973) - consider names as marginal even to the semantic structures of languages. However, these considerations refer particularly to proper names of persons, therefore we shall use Gardiner's (1954, p. 42, *apud* Anderson, 2007, p. 164) definition of a proper name as "a word referring to a single individual" that we consider as best applying to our current study: names of houses in 19th-century English novels may be defined, first and foremost, as words or groups of words referring to a single house, a first characteristic of the object signified by the name being that of singularity. Sørensen (1963, *apud* Anderson, 2007, p. 165) reduces the names' descriptive qualities to the advantage of quickening and shortening the otherwise tiresome act of denomination, which would sound like "the person who is ..." in the absence of proper names, admitting however the fact that it is important for names to refer to only one thing/being, a name with more than one bearer having, implicitly, more than one meaning.

the room, but leaves and returns to Satis House in an almost ritualistic manner: the occurrences of the descriptions of Satis House happen approximately once every ten chapters.

The name of a house is usually a noun phrase, constituted of a head noun (usually one of the words 'house' or 'hall') and a modifier which is usually a noun or an adjective. In their turn, certain modifiers are the result of composition, one of the oldest ways of word-building in English²⁴⁴: "a process of coining new words by combining grammatically and semantically two or more than two stems or roots." Moreover, using composition as a process for constructing names of houses and of places seems to provide writers with a richness of possibilities in associating different meanings within the same word, so that the result is a far more metaphorical, poetic and symbolic expression than would have been otherwise. The names of houses in Victorian novels are thus constructed, from the very beginning, to fit the authorial intention concerning not only the respective house as a spatial frame, but also the relationship of the house with its inhabitants – the novel's characters. This is why the house as a semiotic object starts to signify as soon as its name is mentioned.

Let us take, for example, the names of Grassdale Manor, Lindenhope and Wildfell Hall in A. Brontë's novel "The Tenant of Wildfell Hall", pretend that we have not read the novel, all that we know being these two names of houses, and see their impact upon the reader's expectations.

The word "Grassdale" is made up of the words:

- "grass": herbage suitable or used for grazing animals; land (as a lawn or a turf racetrack) covered with growing grass; a state or place of retirement (e.g. 'put out to *grass*') (*SOEDHP*, p. 823).

- "dale": an elongate depression of the earth's surface usually between ranges of hills or mountains; an area drained by a river and its tributaries; a low point or condition (*SOEDHP*, p. 450).

The reading of the name of "Grassdale Manor" already echoes with certain implied significations: seclusion and isolation are meanings contained in both words "grass" and "dale"; however, fertility and life is suggested again by both words: the green grass as a symbol of the power of regeneration, and water as the symbol of life. Therefore, can we expect the inhabitant of such a manor to be (feeling) somewhat isolated, lonely, but at the same time to be young, full of hopes and of potential to recreate one's life? If we read the novel, our expectations are confirmed and strengthened: once married to Arthur, Helen is "settled down as Mrs Huntingdon of Grassdale Manor"; after the honeymoon speedy trip to France and Italy, she is 'deposited' again at Grassdale, "safely installed ... just as single-minded, as naïve and piquante as [she] was" (*TWH*, p. 158-159) by her husband who is willing to keep her away from society so as not to spoil her; in fact, he keeps her there, almost all alone, except for the servant, while he makes several longer or shorter stays in London, entertaining himself with the high society there; her position is inferior, as the discourse of the master shows it: " 'You may go,' said he, 'if you've done. I don't want you.' I rose and withdrew to the next room." (p. 167); marriage also means loneliness, isolation and lack of affection: "two persons living together, as master and mistress of the house, and father and mother of a winsome, merry little child, with the mutual understanding that there is no love, friendship or sympathy between them" (p. 252). The positions and the roles at Grassdale are clearly established. But the green colour of change and hope flashes upon Helen's secret departure from Grassdale – together with her little son Arthur, and her servant, Rachel. The sense of freedom is suggested by the "draught of that cool, bracing air" inhaled by Helen once she is out the gates of the house, with "no shadow of remorse" (p. 304).

Applying a similar analysis to the name of "Lindenhope", we may see that it stands alone as a composed noun, being followed neither by "hall" nor by "house", therefore suggesting a fairy-tale realm, with no boundaries involved. In fact, it is described, by Gilbert, as a place of bliss, warmth and comfort: "the gleam of a bright red fire through the parlour window" immediately cheers him up as he approaches the house "one cold, damp, cloudy evening, towards October" (p. 9), and once inside the house, he is welcomed by the kindness of his mother, sister and brother; he is treated as a master, as he is invited to have the privileged seat

²⁴⁴Hulban, 2001, p. 77.

near the fire, after which they all talk over a nice cup of tea. Later on, Gilbert describes it as “my home where all comparatively was light, and life, and cheerfulness” (p. 83).

The name of Wildfell Hall stands for an improper place for dwelling, strengthened both by the public opinion of the local society who wonder at who might have come and inhabit such a desolate house, and by the legends and stories inspired by that place: “they presented all of them a goblinish appearance, that harmonized well with the ghostly legends and dark traditions our old nurse had told us respecting the haunted hall and its departed occupants” (p. 18). However, while the atmosphere of Grassdale sickened (p. 239) and stiffened Helen (p. 300), she looked eagerly for her escape to Wildfell Hall where a “tolerably snug little apartment” (p. 305) is more than enough for her tranquility. Wildfell Hall will signify her failure in the attempt to make her husband a better man, in attaining conjugal happiness by his side, her dropping into a lower social position (from a mistress and wife to a self-assumed role of widow); she will commit the immoral act – according to Victorian conventions – of leaving her husband and hiding her true identity. On the other hand, it is at Wildfell that she manages to support herself as an artisan, and to be “comfortably settled in [her] new home” (p. 306); she “fells” the wilderness around her by airing the house, lighting a cheerful fire, by transforming one of the parlours into her studio, and arranging some flower beds in the garden. However grim and desolate as it may seem from the outside, and from the inside, it is nevertheless the best asylum ever: “I was glad to ascend the stern-looking staircase, and lie down in the gloomy old-fashioned bed, beside my little Arthur [...] but sleep was sweet and refreshing when it came, and the waking was delightful beyond expression” (p. 306).

We will focus upon the pragmatic level of semiosis with Victorian house names as signs when dealing with the semiotic relationships within the act of naming Victorian houses (section IV).

In conclusion to this section of the paper, names of houses are signifying units which can be separated from the context of the novel and still produce meaning.

III. In this section of the paper, we shall focus upon the act of naming Victorian houses and that of numbering modern houses.

According to Rybczynski²⁴⁵, a medieval house, like church bells, swords and cannons, “was given a name and thus was personified, a practice which has continued till now but has now largely been overtaken by numbers, which offer anonymity and represent economic rather than emotional value.” As we have already seen from the examples above, Victorians named their houses particularly to identify, differentiate and classify themselves on the scale of the social hierarchy. We make use of Rybczynski’s statement as a starting point for our analysis in the current section, not necessarily disagreeing, but rather completing the assertion with several personal observations so that it may suit our purpose. Starting from Shakespeare’s lines “What’s in a name? That which we call a rose/By any other name would smell as sweet”²⁴⁶, we shall attempt to analyze the act of naming houses vs. the act of numbering houses so that we may reach some conclusion concerning the signification of these two acts. Another aspect supporting the idea that the act of naming houses with the Victorians does not exclude an economic value is given by the writers’ choice to inspire their descriptions of fictional houses from real-life Victorian houses. According to Sanders²⁴⁷, the small suburban house in Bayham Street, Camden town where Dickens’ family moved in 1822 represents the model for Traddles’ home described in Chapter 27 of *David Copperfield*; in Chapter 2, ‘Mrs. Micawber’s Boarding Establishment for Young Ladies’ is described as resembling the private school for girls which Dickens’ mother attempted to set up in Gower Street North, in 1823, both of the establishments, the fictional and the real one, bringing no results. The shoeblacking factory – Warren’s of 30 Hungerford Stairs, between the Strand and the River Thames – where Charles worked when he was 12, and which Dickens himself described in his unfinished autobiography clearly resembles

²⁴⁵Rybczynski, 1986, p. 25-35, *apud* Madanipour, 2003, p. 78.

²⁴⁶Shakespeare, W. *Romeo and Juliet*, Act II, Scene 1 // “The Complete Works of William Shakespeare”, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd., 1999, p. 257.

²⁴⁷Sanders, 2003, p. 2-21.

Murdstone and Grinby's warehouse (*DC*, p. 165). Besides the closely resembling descriptions of the warehouse in the novel and the real shoeblacking factory, there is the structure of the name itself suggesting the same sense of reality: both of the names contain the owner's name prefixed to the building by way of the genitive; the owner is thus confirmed as the master of the establishment – and implicitly of all those working within – but also as the possessor of the implied economical and financial assets.

Dismissing Mrs. Gaskell's *The Life of Charlotte Brontë* – the first two chapters of which being dedicated not to Charlotte, nor even to her ancestry, but to the place where she grew up and spent most of her adult life – as misleading and at least a hundred years out of date – Julien Barker comes with proofs documented by contemporary newspapers and reports and provides us with a clear description of the Haworth parsonage – the model for *Wuthering Heights* and other houses in the Brontë sisters' novels – but also with several examples of house names inhabited by families which came into contact with the Brontës: "the Taylors of Stanbury and the Heaton of Ponden Hall", "the Greenwoods of Bridge House" – the only family identified by Mrs Gaskell –, "Theodore Dury of Keighley and Thomas Crowther of Crag Vale", "John Fennel of Cross Stone."²⁴⁸ The description of the Haworth parsonage justifies Emily's giving in to her interpretive imagination and calling it "Wuthering Heights" to suit her fictional purposes.²⁴⁹

It is a real fact that in Victorian times addresses comprised just an individual's name, the terrace (a group of row houses) in which the house was situated, or the house name itself and the town: for example, Jane Eyre advertises for governess mentioning the fact that the answers "must be addressed to J. E., at the post-office there" (*JE*, p. 74) (i.e. at Lowton); this signifies the fact that she had no house of her own, therefore no house name to mention in the advertisement, and implicitly a clue to her financial situation: if one owned a house, it meant that one's financial situation allowed for it, therefore, no house name, no economic value attached to the houseless. Another example is the address that Mr. Jaggers sends Pip on arriving to London: "Little Britain, just out of Smithfield, and close by the coach-office", and after being "packed up" in the coach, Pip is taken to 'a gloomy street, at certain offices with an open door, whereon was painted Mr. Jaggers." (*GE*, p. 187). According to the explanatory note (p. 504), Little Britain is a street which still exists near St. Paul's and the Old Bailey, running between Aldersgate Street and Smithfield Market; it gets its curious name from the fact that it runs through the site of the ancient town mansion of the Dukes of Briton (Brittany). But what seems thoroughly unknown to Pip, is easily and rapidly identified by the coachman: an act which denotes Jaggers' fame owed to his occupation, and implicitly his financial situation.

On the other hand, industrialization changed the face of the city: urban agglomerations determined the construction of more and more terraced-houses, basement rooms, the proliferation of buildings to the detriment of gardens and green spaces, this leading in its turn to the need of identifying each of these dwellings through a more simple process and more easily recognizable sign than the name: the number. For example, in Dickens' *David Copperfield*, the narrator sentimentally makes Mr. Micawber give his address to Pip – who will actually be a lodger there – only by mentioning the street and the name of the row of terraced-houses, swiftly trying to pull a lighter air and a softening effect upon the reality: Mr. Micawber was, in fact, one of those trying to make an existence and keep out of the debtor's prison – which he fails after all –, moving from house to house in the attempt to keep up with the speed of change and progress, being thus depersonalized: "'My address,' said Mr Micawber, 'is Windsor Terrace, City Road. I – in short', said Mr Micawber, with the same genteel air, and in another burst of confidence – 'I live there'" (*DC*, p. 167). Micawber is obviously embarrassed at having

²⁴⁸Barker, Julien, "The Haworth Context" //Glen, Heather (ed.), *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 13-33.

²⁴⁹"The house itself was solid and uncompromising, the only concession to ornament being a pilastered and pedimented central doorway. Like all the houses in Haworth, it was built of local stone, hewn out of the quarries on the hillside behind, and roofed with stone flags to withstand exposure to the winds" (Barker, *apud* Glen, 2002, p. 27-28).

to reside in such a “shabby” (p. 167) house and offers to come and lead Pip to the house himself, for fear he might “lose” himself (p. 166), but the writer avoids to ‘force’ his character into confessing ‘the number’ of his dwelling, as that would mean spoiling his identity which is already starting to be contoured as that of an honest man who finally emigrates to Australia and becomes a magistrate and a manager of the Port Middlebay Bank. Nevertheless, the ‘untold’ number is already there, since a row of terraced-houses implied the need to identify each one of them separately.

IV. So far, our analysis has focused upon house names as descriptors, identifiers, classifiers, briefly, signs which signify something unique. We shall further analyse the semiotic relationships within the act of naming, and to defining the identity of a house name according to the role it plays. The roles we have chosen to discuss upon are those of object – how people use house names and to what purpose –, and that of agent – the way in which a house name ‘uses’ its inhabitants or how it influences people. Analysing the roles of object and agent that house names may fulfill implies approaching the names of houses from a pragmatic perspective, which means focusing upon the relationships between signs (house names) and their users or interpreters (human beings). The questions²⁵⁰ we are trying to answer in the current section of the paper are, for example: ‘Satis House at what date and time of the day?’ or ‘Satis House as a familiar environment or as a hostile one?’, or ‘Whose Satis House: Miss Havisham’s, Estella’s or Pip’s?’, in which the name of ‘Satis House’ can well be replaced by, for example: ‘Wuthering Heights’, ‘Blooms-End’, ‘Thornfield Hall’, ‘The Rookery’, etc. It is the kind of thing that the name of a house represents at different times and for different people that we are interested in contouring.

Defining house names as objects will allow us to construct a finer picture of the way in which ‘the talk of the town’ used house names to pervert, distort, tinge somebody’s reputation, or to snobbishly praise a human being’s worth in financial terms. House names functioning as objects²⁵¹ would thus fulfill the role of the ‘sought-for-label’ – since in this case, house names act as labels for the houses to which they are attached. Moreover, certain house names are characterized by a double role, acting both as passive object and active agent, depending on the way in which they are used in different parts of the novel and by different characters.

²⁵⁰Our analysis starts from certain theoretical considerations (Chandler, 2007, p. 60-61), according to which the lexicon of a language is made up mostly of ‘lexical words’ (or nouns) which refer to ‘things’, but most of these things are abstract concepts rather than physical objects in the world. Proper nouns: these have specific referents in the everyday world, only some of these referring to a unique entity (the example offered by Chandler is the very long, unique and distinctive name of a Welsh village: Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllllantysiliogogoch; he further states that even proper names are not that specific as they are supposed to be: e.g., “a reference to ‘Charles Sanders Peirce’ begs questions such as ‘Peirce at what date?’, ‘Peirce as a philosopher or in some other role?’, or even ‘whose Peirce?’ (e.g. ‘Jakobson’s Peirce?’)” (Chandler, 2007, p. 60). Chandler further uses Peirce’s own observation that “a symbol ... cannot indicate any particular thing; it denotes a kind of thing” (Peirce 1990, p. 277-278); furthermore, words do not necessarily name only physical things existing in an objective material world but may also label imaginary things and concepts.

²⁵¹The structuralist semiotician and literary theorist A. J. Greimas (Greimas, 1966; Greimas, 1987) ‘semiotically reduced’ Propp’s seven narrative roles (the hero, the villain, the donor, the helper, the sought-for-person and her father, the false hero and the dispatcher, based on the characters’ different functions in relation to the action or plot of the story) to three types of narrative syntagms as part of a grammar of narrative which, according to him, could generate any known narrative structure: *syntagms performanciels* – tasks and struggles; *syntagms contractuels* – the establishment or breaking of contracts; *syntagms disjonctionnels* – departures and arrivals. According to Greimas, there are three binary oppositions which underlie all narrative themes, actions and character types – called ‘actants’, simply defined as names of roles, and these are: *subject* – *object* (Propp’s *hero* and *sought-for-person*); *sender* – *receiver* (Propp’s *dispatcher* and *hero* – again); *helper* – *opponent* (conflations of Propp’s *helper* and *donor*, plus the *villain* and the *false hero*). The *subject* is the one who seeks the *object* – that which is sought; the *sender* sends the object and the *receiver* (also identified by Greimas as the *hero*) is its destination; the *helper* assists the action and the *opponent* blocks it.

Therefore, it will be no surprise if the mere shift in perspective upon the name of the house completely changes its role.

One example of a house name acting as an object is that of Thornfield Hall in Ch. Brontë's *Jane Eyre*, which is also associated with the idea of independence. The first time that Jane comes into contact with the name of Thornfield is through the answer that she receives from Mrs. Fairfax to her advertising as a governess: "J. E. is requested to send references, name, address, and all particulars to the direction: - 'Mrs Fairfax, Thornfield, near Milcote, -shire.'" (*JE*, p. 76). The name of Thornfield immediately becomes the label of what she had so ardently been hoping for, a place where she could escape from Lowood school. On receiving the answer, Jane peruses the brief letter with such carefulness that the way in which she interprets the name of Thornfield is expressed on the length of more than half a page, the discourse being a signifying container of her most ardent wishes; her imagination makes out of the name of Thornfield what she herself would have liked the place to be: "Thornfield! That, doubtless was the name of her house: a neat orderly spot, I was sure; though I failed in my efforts to conceive a correct plan of the premises" (p. 76). She mistakes Mrs Fairfax as the respectable owner of the house, and her alleged impossibility of conceiving the correct plan of the premises supports the idea that Jane did not look forward to getting at Thornfield in search of a tangible, stately, luxurious house, but in search of her dreams and wishes, unfulfilled at the time.

Claude Brémont (1981) defines his narrative roles (agent, patient, beneficiary, victim, adjuvant, opponent) as the conjunction between the fundamental roles of the narrative deep structure of actant - general categories of behaviour or doing underlying all narratives (and not only narratives) - and actor - which are invested with specific qualities in different narratives²⁵². Brémont offers a detailed classification of the narrative roles identified by him, but we shall here restrict ourselves to the functioning of house names as agents. In the broadest sense, an agent is "an NP that plays a necessary role in the semantic concretization of a narrative structure"²⁵³. We have applied the cardinal agential functions (function understood as a way in which agents fulfill their roles as bearers of narrative communication) identified by Coste²⁵⁴ to names of houses and we have reached such conclusions as:

1. House names as agents in their dynamic function transform situations or offer the possibility to transform situations: for example, associating a (Victorian) woman's name with the name of a poor dwelling or, on the contrary, with the name of a stately mansion will immediately transform the way in which she is regarded by the others. An example for house names as agents in their dynamic function can be found in Hardy's *The Return of the Native* where Mrs Yeobright introduces herself to Venn as " 'I am Mrs Yeobright of Blooms-End' " (*TRN*, p. 40). The relationship here may be regarded as paradoxical, or double-sided: while the name of Blooms-End is used by Mrs. Yeobright as an object to identify herself as the mistress of that house, the name of the house acts as an agent - here, in a positive way - by associating her with all the things implied by such a great house, therefore, situating her on a social and financial position higher than the average of the place. Another example of - in this case more clearly and less ambiguously defined - a house name acting as agent is Grassdale Manor in Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*: after marrying Arthur Huntingdon, Helen ponders upon the

²⁵²Rimmon-Kennan, 1983, p. 14.

²⁵³Coste, 1989, p. 140.

²⁵⁴The three cardinal agential functions identified by Coste are: the dynamic function: in its dynamic function, the agent is the subject or object of verbs of "doing"; "it transforms situations or offers opportunities for situations to be transformed"; the panoramic function: this function consists in "offering things to see or, more generally, to know, as they are, or might, or should be"; the agent in this function is a bearer of descriptions, judgements, interpretations and other units of non-narrative discourses; the focal function: agents are seen, observed, described by others; questions are asked about them, and answers are given, with two observations: 1. when agents display their focal function by becoming an object of attention, one or more other agents necessarily exert their panoramic function as a counterpart, and 2. the "focal function may have, separately or jointly, two different, opposite and complementary aspects: inquisitive and assertive" (Coste, 1989, p. 141-144).

way in which the name of the house she now inhabits and is mistress of acts upon the way in which she is regarded in society: "I am married now, and settled down as Mrs Huntingdon of Grassdale Manor" (TWH, p. 159). She is aware that this is the name by which she will be known, recognized and identified, and according to which she must behave: the name of the house that she inhabits will identify and classify her, and also distinguish her as belonging to a certain social class. The particle "of", used here as a function word to indicate belonging or a possessive relationship, is suggestive in both examples – Mrs Yeobright of Blooms-End and Mrs Huntingdon of Grassdale Manor – by signifying the fact that the role of mistress of a large, stately manor house implied a paradoxical state of affairs: on the one hand, this role implied that the respective woman occupied a privileged place in society but, on the other hand, she belonged to the respective house and had to act accordingly, particularly by fulfilling certain social and domestic tasks and responsibilities.

2. House names as agents in their panoramic function offer the possibility of seeing, knowing 'their house' – because, in the case of the name's functioning as an agent, it is the house which belongs to the name and not vice-versa – as it is, might or should be; for example, once a name is 'applied' to a house – it does not matter by whom at this point in our analysis –, it must 'suffer' to be described, judged, interpreted by and within that name. An example for house names as agents in their panoramic function is the inscription of Lowood school in Brontë's *Jane Eyre*. The school at Lowood bears, on a "stone tablet over the door", the inscription: " 'Lowood Institution'. – This portion was rebuilt A.D. –, by Naomi Brocklehurst, of Brocklehurst Hall, in this county" (JE, p. 76). For the moment, we shall analyse this name as agent in its panoramic function, but on the next page of the novel, it will be observed in its focal function, which we shall discuss in the following section. The panoramic function of "Lowood Institution" allows the name to describe the respective place as it *is*, *might* or *should be*: that is, an institution *is* an established organization with a public character and with certain rules; an institution *might* also *be* an economical, political or educational tool meant to serve certain purposes; an institution *should be* the place where everybody should obey the rules by which it is governed and behave accordingly. All of these meanings go hand in hand with the Victorians' 'passion' for conventions and rules. Once there, Jane is supposed to act and speak according to the internal rules.

3. House names as agents in their focal function are the house names seen, observed, described by the others; for example, house names become objects of attention in their focal function when some character asks such questions as: 'What does it stand for?', or "What is the origin of it?' In this case, the panoramic function of the other necessary agents will be fulfilled by, for example, either the owner of the house, or the inhabitant(s), or somebody from the outside.

The signification implied by the focal function of the name of "Lowood Institution" as agent is offered with the help of Helen Burns immediately after Jane first sees the inscription and thinks about what it may mean: " '... What is Lowood Institution?' 'This house where you are come to live.' 'And why do they call it institution? Is it in any way different from other schools?' 'It is partly a charity-school: you and I, and all the rest of us, are charity children. I suppose you are an orphan: is not either your father or your mother dead?' 'Both died before I can remember.' 'Well, all the girls here have lost either one or both parents, and this is called an institution for educating orphans.' " (JE, p. 77)

The conversation continues and Jane finds out that although the friends or relatives of the orphans, or even themselves pay fifteen pounds a year, they are still called "charity-children" because fifteen pounds a year is not enough for "board and teaching", the deficient being supplied by subscription from benevolent-ladies and gentlemen in the neighbourhood; and that Naomi Brocklehurst built the new part of the house and her son directs everything there. Gradually, we learn the 'rules' of this institution: once one lives at Lowood, it means that he/she is called an orphan; once one is an orphan, this means not enough money for board and teaching, therefore, one is called a charity-child; once one is a charity-child, it means that he/she is left to live at the mercy of not necessarily the benevolent ladies and gentlemen, but of Mr. Brocklehurst who buys their food and clothes.

V. In conclusion, names of houses, as represented in Victorian novels, acted as 'labels' not only in relation to the houses they were attached to, but also in relation to the inhabitants of those houses: names were either used – as objects – to identify and classify somebody's social position and financial status, or they were agents themselves, 'climbing' in the mind of some character or another and monopolizing their imagination, wishes and dreams.

List of abbreviations

- Brontë, Anne, *The Tenant of Wildfell Hall*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2001, abbreviated as *TWH*.
Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1992, abbreviated as *JE*.
Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, London: Penguin Books, 1985, abbreviated as *WH*.
Dickens, Charles, *David Copperfield*, London: Penguin Books Ltd., London, 2004, abbreviated as *DC*.
Dickens, Charles, *Dombey and Son*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2002, abbreviated as *DS*.
Dickens, Charles, *Great Expectations*, London: Penguin Books, London, 1983, abbreviated as *GE*.
Dickens, Charles, *Oliver Twist*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2000, abbreviated as *OT*.
Hardy, Thomas, *The Return of the Native*, London: Penguin Books, London, 1994, abbreviated as *TRN*.
Little, W., Fowler, H., W., Coulson, J. *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, 3rd Edition, Vol. 1 A–M, Vol. 2 N–Z, Revised and edited by Onions, C., T., Oxford: Clarendon Press, 1968, abbreviated as *SOEDHP*.

References

- ANDERSON, M., J. *The Grammar of Names*. Oxford: OUP, 2007 [Anderson, 2007].
BREMONT, C. *Logica povestirii*. București: Editura Univers, 1981 [Brémont, 1981].
CHANDLER, D. *Semiotics. The Basics*, London: Routledge, 2007 [Chandler, 2007].
COSTE, D. *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989 [Coste, 1989].
GLEN, H. (ed.) *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge: CUP, 2002 [Glen, 2002].
GREIMAS, A.-J. *Despre Sens. Eseuri semiotice*. București: Editura Univers, 1975 [Greimas, 1975].
GREIMAS, A.-J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, Paris, 1966 [Greimas, 1966].
HULBAN, H. *Syntheses in English Lexicology and Semantics*. Iași: Spanda Ltd., 2001 [Hulban, 2001].
MADANIPOUR, A. *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge, 2003 [Madanipour, 2003].
MORĂRAȘU, N. *The Shaping of Narrative Identity through the Act of Naming*. Iași: Editura PIM, 2007 [Morășanu, 2007].
PEIRCE, C., S. *Semnificație și acțiune*. București: Humanitas, 1990 [Peirce, 1990].
RIMMON-KENNAN, S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983 [Rimmon-Kennan, 1983].
SANDERS, A. *Charles Dickens*. Oxford: OUP, 2003 [Sanders, 2003].

ETUDE COMPAREE DES SYSTEMES VOCALIQUES DU FRANÇAIS, ESPAGNOL, ROUMAIN ET RUSSE

Angela COȘCIUG,

maître des conférences, docteur ès lettres,
Université d'Etat „Alecus Russo”, Bălți, République de Moldova

Abstract

From ancient times French, Spanish, Romanian and Russian were in close contact. Consequently these languages had interferences which can be observed today at every language level. Such interferences also exist in the phonetics of these languages, both in the qualitative and quantitative features of the vowels. This fact allows the researchers to include all these languages among the Indo-European languages.

Rezumat

Din cele mai vechi timpuri, limbile franceză, spaniolă, română și rusă au înregistrat contact, iată de ce, la toate nivelurile acestor limbi, observăm asemănări. Există ele și la nivel vocalic, atât în trăsăturile calitative ale vocalelor, cât și în cele cantitative, fapt ce permite cercetătorilor să includă aceste limbi în familia de limbi indo-europene.

1. Préliminaires

Les phonèmes des langues se divisent, en premier lieu, en voyelles²⁵⁵ et consonnes qui se distinguent les unes des autres de deux points de vue: *quantitatif*²⁵⁶ et *qualitatif*.

Dans cet article nous proposons une brève étude comparée des systèmes vocaliques français, espagnol, roumain et russe. La perspective de recherche comparée s'impose par rapport à ces systèmes, premièrement, parce que les langues qui les renferment, et notamment le français, l'espagnol, le roumain et le russe, ont toujours été en contact grâce, en premier lieu, au prestige culturel européen et même international d'une de ces langues. Il s'agit du français et surtout de celui des XVIII^e-XIX^e siècles. Ce prestige a rendu régulier l'emprunt des unités françaises en espagnol²⁵⁷, roumain²⁵⁸ et russe²⁵⁹ pour nommer des réalités purement françaises (en esp.: *garaje*, en roum.: *garaj*, en rus.: *гараж* (du fr.: *garage*²⁶⁰); en esp.: *asamblea*, en roum.: *asamblee*, en rus.: *ассамблея* (du fr.: *assemblée*); en esp.: *barricada*, en roum.: *baricadă*, en rus.: *баррикада* (du fr. *barricade*); en esp.: *vitrina*, en roum.: *vitrină*, en rus.: *витрина* etc. (du fr.: *vitrine*) etc.) ou doubler les unités qui existaient déjà dans ces langues, tout ça comme suite de l'influence de la mode linguistique ou même comme un snobisme expressif démesuré: en esp.: *crema* pour *pasta* (du fr.: *crème*); en roum.: *a ofensa* pour *a obijdui* (du fr.: *offenser*), en rus.: *меся* pour *господин* (du fr.:

²⁵⁵Seulement dans certaines anciennes langues, disparues déjà de l'usage, comme l'araméen, la présence des voyelles est encore un sujet de débat scientifique.

²⁵⁶En français, par exemple, il y a 15 voyelles et 17 consonnes, mais en russe – seulement 5 voyelles, mais 36 consonnes.

²⁵⁷A travers toutes les époques le français a eu une forte influence sur l'espagnol dans l'Ancien (en Europe (en Espagne), en Afrique (dans les colonies espagnoles)) et le Nouveau Monde – l'Amérique et les Philippines. Déjà au Moyen Age l'espagnol a emprunté au français des unités comme: *flèche* (en esp.: *flecha*), *employer* (en esp.: *emplear*), *jardin* (en esp.: *jardín*), *cheminée* (en esp.: *chimenea*), *malette* (en esp.: *maleta*), *duc* (en esp.: *duque*) etc. Au XVI^e et XVII^e siècles cette langue a adopté les unités françaises *mode* (en esp.: *moda*), *parc* (en esp.: *parque*), *plaque* (en esp.: *placa*), *serviette* (en esp.: *servilleta*) et *paquet* (en esp.: *paquete*). Lors des derniers trois siècles, en espagnol ont apparu des unités françaises comme: *pantalón* (en esp.: *pantalón*), *blouse* (en esp.: *blusa*), *panne* (en esp.: *pana*), *boucle* (en esp.: *bucle*), *marron* (en esp.: *marrón*), *fiche* (en esp.: *ficha*), *bouteille* (en esp.: *botella*) [html.rincondelvago...].

²⁵⁸Selon B. Cazacu et A. Rosetti, l'influence massive du français sur le roumain est due à l'instauration du pouvoir phanariot en Mouténie et Moldova. Comme l'attestent ces chercheurs, les premières unités françaises en roumain ont été celles du langage philosophique, apportées par A.T. Laurian qui, en 1846, a traduit le manuel de philosophie d'A. Delavigne et a fait apparaître en roumain de tels néologismes comme: *analogie* (du fr.: *analogie*), *eroare* (du fr.: *erreur*), *formă* (du fr.: *forme*), *idee* (du fr.: *idée*), *logică* (du fr.: *logique*), *sensibilitate* (du fr.: *sensibilité*) [=Cazacu et alii, 1971].

²⁵⁹Comme l'atteste H. Carrère d'Encausse, le prestige européen du français a contribué même à la réforme de la langue slave d'église avec la constitution progressive de la langue russe littéraire [Carrère d'Encausse].

²⁶⁰Pour toutes les unités françaises, à voir *Le Robert Micro*...

monsieur) etc. Mais l'emprunt n'est pas unidirectionnel dans tous ces cas. Ainsi, le français emprunte de l'espagnol de telles unités comme *jota*, *jerez* (ou *xérès*), *corrida*, *fandango*, *castagnettes* (en esp.: *castañetas*) etc. pour nommer des réalités uniquement espagnoles ou/et hispaniques; le russe donne au français les unités *isba*, *samovar*, *bistro*, *koulak* etc. pour nommer les réalités du peuple russe²⁶¹.

Le contact des langues roumaine et russe s'explique par la proximité territoriale des pays où l'on parle ces langues. Il s'agit:

(1) de la Roumanie qui, lors des siècles, a été le pays voisin de l'Empire Russe et puis de l'Union Soviétique;

(2) la République de Moldova où le russe a toujours eu un statut spécifique: autrefois, il était langue d'état dans tout l'Empire Russe (y compris l'ancienne Bessarabie, devenue aujourd'hui la République de Moldova), c'est-à-dire la langue prioritaire, suprême, une langue de colonisation; il a gardé ce statut dans l'Union Soviétique dont l'actuelle République de Moldova faisait partie comme République Soviétique Socialiste de Moldavie; aujourd'hui, dans la République de Moldova, le russe a le statut de l'unique langue de communication avec les représentants des ethnies slaves qui ne connaissent pas le roumain (la langue de l'état moldave), le connaissent peu ou refusent de l'apprendre et de l'employer dans la communication, la croyant négligeable.

Les interférences du français et du roumain sont motivées, en bonne partie, par l'origine latine commune de ces langues. Comparez: en lat.: *ăcādēmīa*, en fr.: *académie*, en roumain.: *academie*; en lat.: *cantāre*, en fr.: *chanter*, en roum.: (*a*) *cânta* etc.

Les interférences de l'espagnol avec le roumain et le russe sont rares et se manifestent exclusivement au niveau des emprunts «universels» de l'espagnol, présents dans presque toutes les langues pour nommer des réalités uniquement espagnoles ou hispaniques: en roum.: *heres*, en rus.: *херес* pour l'unité espagnole *jerez* (ou *xérès*); en roum.: *corida*, en rus.: *кoppидa* pour l'espagnole *corrida*; en roum.: *fandango*, en rus.: *фанданго* pour l'unité espagnole *fandango*; en roum.: *castanete*, en rus.: *кастаньеты* pour l'unité *castañetas* etc.

Il est indiscutable que l'emprunt dans tous ces cas n'est pas seulement d'ordre lexical, mais phonétique et grammatical encore, car les unités lexicales empruntées comportent des traits phonétiques et grammaticaux qui souvent sont repris par la langue d'accueil. Ex.: le son [x], apparu en français avec les unités espagnoles *jerez/xérès*.

De tous les problèmes phonétiques et phonologiques qui s'imposent dans une étude comparée des langues française, espagnole, roumaine et russe, nous avons choisi pour la recherche dans cet article seulement ceux qui touchent le compartiment *vocalique*, pour la simple raison que la voyelle dans ces langues est le noyau de la syllabe et, par conséquent, l'élément qui détermine la structure des unités nominatives de ces langues, élément ayant ses particularités quantitatives et qualitatives.

2. Le système vocalique en français, espagnol, roumain et russe

2.1. Préliminaires

La nature d'une voyelle dépend de la participation, la position de certains organes phonatoires dans son articulation. Il s'agit notamment de la *langue*, des *lèvres*, du *mâchoir inférieur*, de l'*épiglotte* et de l'*uvule*:

²⁶¹Dans tous ces cas, les unités empruntées restent intactes dans les langues qui les a acquises (c'est le cas, par exemple, des unités espagnoles *jota*, *jerez* ou *xérès*, *fandango*, empruntées en français; de l'unité française *analogie*, empruntée en roumain; des unités françaises *boîte*, *foie-gras*, *bouquet*, *gourmet*, *chalet*, *affaire*, *maillot*, *élite*, *chic*, *boutique*, empruntées en espagnol où celles-ci gardent leur orthographe française) ou subissent une adaptation (souvent une simple translittération: *garçon* → *зapcoн*, *кyлак* → *koulak* etc.) partielle (*fantésie* → *fantezie*, *castañetas* → *castagnettes* etc.) ou complète (*chauffeur* → *чoфep* ou *chofer*, *chanteur* → *чaнтaje* etc.) aux règles de la langue adoptive.

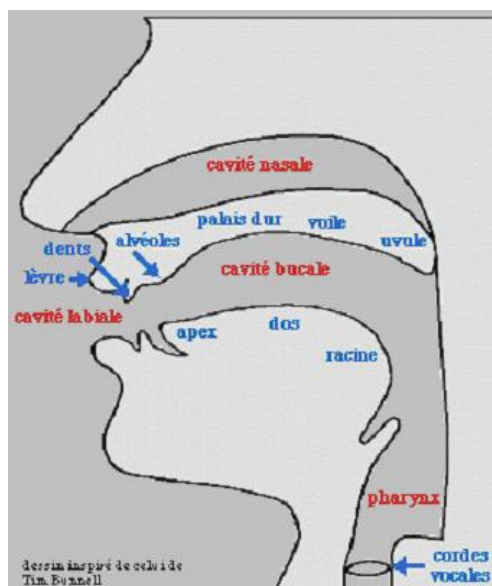


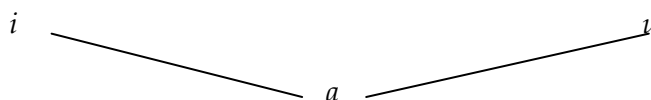
Fig. 1: Appareil phonatoire

La position que ces organes prennent détermine le caractère ou la qualité même de la voyelle. Ainsi, la participation/la non-participation à l'articulation de la langue et du mâchoir inférieur détermine l'ouverture/la fermeture et la profondeur/le caractère *superficiel*²⁶² de la voyelle. La participation/la non-participation à l'articulation des lèvres détermine la *labialité*/la *non-labialité* de la voyelle. La participation/la non-participation à l'articulation de l'uvule détermine la *nasalité*/*Yoralité*²⁶³ de la voyelle. La participation/la non-participation à l'articulation de l'épiglotte détermine la *pharyngalité* /la *non-pharyngalité* de la voyelle.

Aux traits qualitatifs des voyelles on doit ajouter des traits quantitatifs tels que: la *longueur* de la voyelle ou la *durée* de son articulation et son caractère *bi-* ou *triphonémique*, enregistré dans les diphtongues ou les triphthongues. En français, par exemple, les voyelles *o* et *i* forment le diphtongue [wa]: *fois, doit, loi, moi* etc.; en espagnol, les voyelles *u, a* et *y* forment le triphthongue [waj]: *Uruguay, Paraguay* etc.

Nous avons présenté ci-dessus toutes les caractéristiques (qualitatives et quantitatives) des voyelles. Mais cela «ne signifie pas que les voyelles d'une langue [prises en totalité ou à part - A.C.] possèdent toutes ces 7 caractéristiques²⁶⁴».

Encore T. Milevsky et Th. Navarro affirmaient, il y a quelques décennies, que la comparaison des systèmes vocaliques de toutes les langues laisse y entrevoir une *triade nucléaire unique*, formée de voyelles qui se distinguent du point de vue de leur aperture, profondeur et labialité²⁶⁵:



Nous concluons que le *contour vocalique minimal* est formé de ces trois traits - l'aperture, la profondeur/la superficialité et la labialité/la non-labialité. Ces traits sont pris pour des traits vocaliques *universels* par la bonne majorité des phonéticiens. Les autres traits (par exemple, la nasalité des voyelles françaises [ɛ̃], [ɑ̃], [ɔ̃] et [œ̃]), sont des traits enregistrés seulement chez les voyelles d'une langue ou de quelques langues formant un groupe à part.

²⁶²La profondeur et le caractère superficiel des voyelles sont étroitement liés au niveau - antérieur ou postérieur - de celles-ci, car tous ces traits apparaissent grâce à un seul organe phonatoire - la langue. Certains linguistes conçoivent la profondeur/la superficialité et le niveau des voyelles comme un seul trait. Nous ne partageons pas cet avis, car les études que nous avons effectuées sur les voyelles de plusieurs langues nous ont montré que les voyelles avec la même profondeur peuvent être différentes du point de vue du niveau.

²⁶³Marquées par la présence ou l'absence d'un résonateur nasal.

²⁶⁴Гак, 1976, с. 37.

²⁶⁵Милевский, 1963, с. 8; Navarro, 1957, p. 38.

2.2. Le système vocalique français

En français, il y a 15 voyelles. Le rapport entre ces voyelles peut être présenté sous forme de trapèze²⁶⁶:

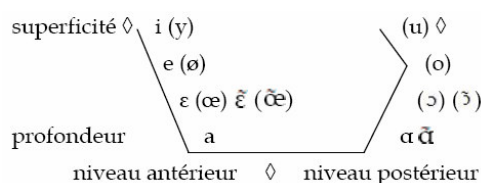


Fig. 2: Les voyelles en français

Dans ce schéma la place de la voyelle signale, en même temps, sa superficialité/profondeur ou niveau (antérieur ou postérieur). Les parenthèses signalent la labialisation, le signe ~ - la nasalisation et le signe ◇ - les phonèmes du *contour vocalique minimal*.

2.3. Le système vocalique espagnol

En espagnol il y a 5 voyelles: [a]²⁶⁷, [e], [i], [o] et [u]²⁶⁸. Les voyelles [e] et [o] sont dites moyennes au niveau de la langue, c'est-à-dire ni ouvertes, ni fermées²⁶⁹. Par conséquent, l'aperture n'est pas en espagnol un trait fondamental de la voyelle.

Le rapport entre les voyelles espagnoles peut être présenté sous forme de triangle:

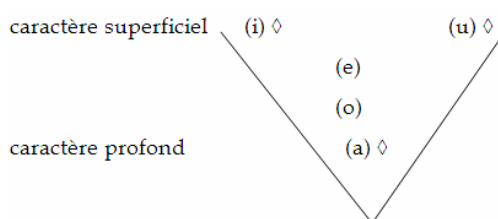


Fig. 3: Les voyelles en espagnol

2.4. Le système vocalique roumain

En roumain il y a 7 voyelles²⁷⁰:

- (1) [a] - voyelle ouverte, centrale, non-arrondie, rencontrée dans les unités du type: *amar, amator, arătare* etc.;

²⁶⁶Selon le linguiste russe V. Gak, le rapport entre ces voyelles françaises peut être présenté sous forme de trapèze grâce à la présence dans cette langue des voyelles [a] et [α]. Le trapèze est oblique, parce qu'en français la voyelle [u] est plus antérieure que la voyelle [o] et cela vient en désaccord avec les voyelles russes [y] et [o] [Гак, 1976, c. 37].

²⁶⁷Le phonème [a] connaît en espagnol deux variétés: (1) il peut être palatalisé, quand il précède des consonnes palatalisées: *malla, facha, despacho* etc.; (2) il peut être vélaire, quand il précède les voyelles [o] et [u] ou les consonnes [l] et [x]: *ahora, pausa, palma, maja* etc.

²⁶⁸Les phonèmes [i] et [u] peuvent fonctionner comme semi-voyelles ([i[^]] et [u[^]]) en position post-nucléaire de la syllabe ou comme semi-consonnes ([j] et [w]) en position prénucléaire.

²⁶⁹Mais dans certains contextes elles peuvent devenir ouvertes, et notamment [ɛ], [ɔ]: (1) dans les unités renfermant "rr" ou commençant par "r": *perro [pɛro], remo [rɛmo], torre [tɔre], roca [rɔka]* etc.; (2) quand elles précèdent le son [x]: *teja [tɛxa], hoja [ɔxa]* etc.; (3) quand elles forment des diphtongues: *peine [pɛjne], boina [bojna]* etc.; (4) quand elles sont employées dans des syllabes fermées par des consonnes, sauf [d], [m] et [n]: *pelma [pɛlma], pesca [pɛska], pez [pɛθ], costa [kɔsta], olmo [ɔlmo]* etc.; ou fermées ([e], [o]): *peine [pɛjne], torre [tɔre], remo [rɛmo], olmo [ɔlmo]* etc.

²⁷⁰Outre ces 7 voyelles, certains linguistes distinguent en roumain 4 semi-voyelles: (1) [ɛ]: *deal, gheață, dimineața* etc.; (2) [i̯]: *fier, cai* etc.; (3) [o̯]: *coasă, broască* etc.; (4) [u̯]: *ziua, leu* etc.; la voyelle [j], asyllabique et dévocalisée, qui, souvent, est déclarée équivalente de la voyelle [i] et qui se rencontre dans les unités du type: *rupi, moși, dormi, bani*. Dans certains emprunts non-adaptés aux règles de la langue roumaine, on rencontre deux voyelles supplémentaires qui n'entrent pas encore dans le contour phonétique de base du roumain, quoique les unités lexicales qui les renferment soient déjà canonisées en roumain: (1) [ø] - voyelle moyenne, antérieure et arrondie: *bleu, loess* etc.; (2) [y] - voyelle fermée, antérieure et arrondie: *führer, bruxelez* etc.

- (2) [e] – voyelle moyenne, antérieure, non-arrondie, rencontrée dans les unités telles que: *elev, elefant, elan* etc.;
- (3) [i] – voyelle fermée, antérieure, non-arrondie, rencontrée dans les unités telles: *iris, irigare, iritare* etc.;
- (4) [o] – voyelle moyenne, postérieure, arrondie, rencontrée dans les unités telles que: *ocol, ocolire, orbită, gol* etc.;
- (5) [u] – voyelle fermée, postérieure, arrondie, rencontrée dans les unités telles que: *uluc, duce, suc* etc.;
- (6) [ə] – voyelle moyenne, centrale, non-arrondie, rencontrée dans les unités telles: *fără, văr, măr, pâănă* etc.;
- (7) [ɨ] – voyelle fermée, centrale, non-arrondie, rencontrée dans les unités telles que: *vârî, sfârșit, fân* etc.

Dans le tableau qui suit, nous présentons les 7 voyelles du roumain (y compris les deux voyelles rares), réparties en catégories compte tenu des trois principes fondamentaux de la clasification des voyelles: aperture, profondeur/superficialité et labialité/non-labialité:

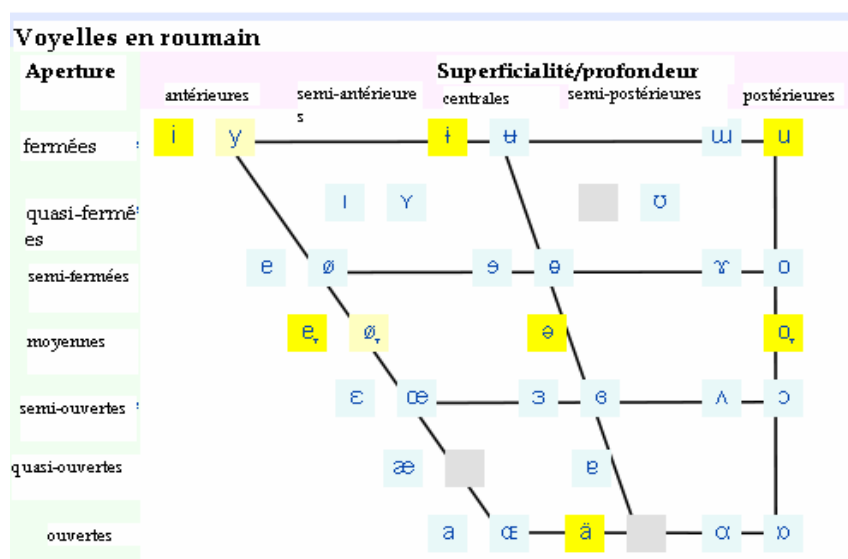


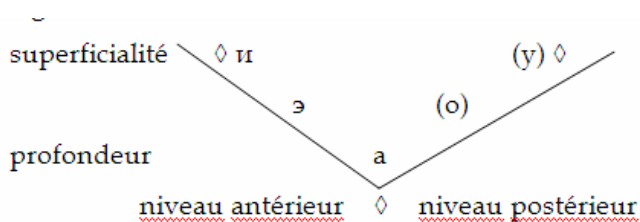
Fig. 4: Les voyelles en roumain*

*Dans le tableau, les secteurs jaunes correspondent aux voyelles du roumain. Les secteurs crème signalent les voyelles employées rarement en roumain. Les secteurs gris signalent les voyelles rares, sans symbolisation. Les voyelles sont présentées par couples. A gauche de chaque couple, nous donnons la voyelle non-arrondie, à droite - la voyelle arrondie.

A ce que l'on voit, le rapport entre les voyelles roumaines peut être présenté sous forme de trapèze comme en français.

2.5. Le système vocalique russe

Le système de voyelles russes (sans compter leurs variantes) peut être présenté sous forme d'un triangle:



A ce que l'on voit du schéma ci-dessus, le minimum vocalique universel s'est complété en russe seulement par deux phonèmes – [ə] et [o] – qui occupent une place intermédiaire par rapport aux phonèmes universels.

3. Comparaison des systèmes vocaliques français, espagnol, roumain et russe

Si nous comparons les systèmes vocaliques des quatre langues que nous analysons, nous pouvons conclure que le système vocalique français est le plus riche et le plus compliqué de tous. Cela s'explique par quelques faits, et notamment:

- (1) le français renferme quatre voyelles à chaque pôle: [i-e-ε-a] et [α-ɔ-o-u];
- (2) dans cette langue, il y a deux phonèmes [a] et [α] à la place d'un seul central ou moyen, comme c'est le cas de l'espagnol, le roumain et le russe;
- (3) certains traits – la nasalité, par exemple, – sont spécifiques pour cette langue, mais ne se rencontrent pas dans d'autres (par exemple, en russe).

Les traits qualitatifs et quantitatifs des voyelles ont de différentes fonctions en français, espagnol, roumain et russe. Ainsi, en français, on parle des voyelles très superficielles, telles que [i], [y] et [u]; des voyelles superficielles telles que [e], [ø] et [o]; des voyelles moyennes telles que [ɛ], [œ], [Ē], [œ̃], [ɔ̃] et [ɔ̄] et des voyelles profondes [a], [ɑ] et [ā]. En espagnol, on parle des voyelles très superficielles, telles que [i] et [u]; de la voyelle superficielle [e], de la voyelle moyenne [o] et de la voyelle profonde [a]. En roumain, on parle des voyelles très superficielles, telles que [i], [y] et [u]; des voyelles superficielles telles que [e] et [o]; des voyelles moyennes telles que [ɛ] et [œ] et des voyelles profondes, telles que [a] et [ɑ]. En russe, on parle des voyelles superficielles, telles que [u] et [y]; des voyelles moyennes telles que [ə] et [o] et de la voyelle profonde [a].

Le niveau est, en français, un trait corrélatif, car il met en accord deux phonèmes: [a] et [α], [y] et [u] etc. En espagnol, il est partiellement corrélatif, mettant en accord les voyelles [i] et [u]. En roumain, le niveau est tout à fait corrélatif: [i] – [u], [e] – [o], [a] – [α] etc. En russe, dans la position forte, le niveau²⁷¹ distingue les voyelles en combinaison avec la labialité. Par conséquent, dans cette langue ce trait est constitutif, mais non-corrélatif. Comparez: *ux* (ici, la voyelle *u* est antérieure et non-labiale) avec *yx!* (où la voyelle est postérieure et labiale).

La labialité se présente comme un trait corrélatif dans les quatre couples de phonèmes français: [y-i, ø-e, œ-ε, œ̃-Ē] et comme un trait constitutif non-corrélatif dans les quatre phonèmes postérieurs: [u, o, ɔ, ɔ̄]. En espagnol, la labialité n'est pas un trait corrélatif, mais seulement constitutif des voyelles. En roumain comme en français, la labialité est un trait corrélatif de certaines voyelles du type [i-y], [e-ø], [ε-œ] etc., mais un trait constitutif, mais non-corrélatif d'autres voyelles du type: [u], [o] etc. En russe, la labialité n'est pas un trait corrélatif indépendant. Elle fait corps entier avec le trait constitutif des phonèmes postérieurs [o] et [y] qui n'oppose pas les phonèmes, mais seulement leurs variantes.

La nasalité est spécifique pour les phonèmes français [Ē], [ā], [ɔ̄] et [œ̃] et se présente dans cette langue comme un trait différenciel corrélatif. Elle manque essentiellement en espagnol (elle est enregistrée seulement dans les unités empruntées au français et qui gardent dans la langue adoptive leur contour articulatoire français: *en gros, employeur* etc.). En russe, les voyelles ne connaissent pas de nasalité.

La durée des voyelles est enregistrée en français, roumain et russe. Mais dans ces langues elle n'est pas un trait corrélatif. En français, elle est un trait constitutif dans le cas de la durée dite «historique», propre aux voyelles nasales et aux sons [α]: *cas, pas, rencontreras, âpre* etc.; [ø]: *peu, veut, ceux* etc. et [o]: *tôt, bureau, mot* etc., rarement aussi à [ɛ]: *tête, fenêtre, fête* etc. Comme durée «rythmique» (étant enregistrée chez les voyelles dans la syllabe accentuée, devant les consonnes *r, v, z, ʒ, vr*), elle est un trait positionnel. En roumain, elle est positionnelle seulement (et apparaît exclusivement dans la syllabe accentuée) et peut être rencontrée dans toutes les voyelles, mais surtout dans celles qui constituent des interjections: *aaa!* (pour

²⁷¹Dans la description des voyelles russes, les chercheurs se permettent souvent d'exclure le niveau des traits différenciels, car celui-ci dépend de la position des voyelles dans le mot. Ainsi, après les consonnes mouillées, les voyelles postérieures sont remplacées par des voyelles antérieures. Comparez: *лук* et *люк*, *сом* et *семга*. Mais les voyelles antérieures se présentent comme des variantes supplémentaires du phonème, en même temps que dans la variante de base, c'est-à-dire dans la position «forte», par exemple, quand les voyelles sont prononcées isolées, elles sont des phonèmes postérieurs. Comparez: *лук* et *у!*; *сом* et *о!*

exprimer la douleur, l'effroi etc.); *eee!* (pour exprimer la surprise, le mécontentement etc.); *iiii!* (pour exprimer la joie, le bonheur etc.); *ooo!* (pour exprimer la surprise); *uuuu!* (pour exprimer l'étonnement, l'impatience etc.); *ăăă...* (pour exprimer la réflexion, le doute); *îîî...* (pour exprimer la réflexion). En russe, la durée est aussi positionnelle: *Ooo! Очень хорошо!* (pour exprimer la surprise); *aaa!* (pour exprimer la douleur, l'effroi etc.) etc.

Les vrais diphtongues et triptongues sont enregistrés seulement en espagnol et roumain. Ainsi, en espagnol, on a beaucoup de diphtongues du type: [iu], [ui], [ai ou ay], [ei ou ey], [oi ou oy], [au], [ou] etc.: *ciudad, cuida, baile, aceite, heroico, hoy, causa, bou* etc. et des triptongues: [iai], [iei], [uai] et [uei ou uey]: *despreciáis, limpiéis, averiguáis, santiguéis, buey* etc. En roumain, il y a deux types de diphtongues: *descendants* et *ascendants*. Les diphtongues descendants sont formés d'une voyelle, suivie d'une des semi-voyelles [i] et [u]. Toutes les combinaisons sont possibles dans ce cas, sauf la combinaison de [u] et [ü]: [ai]: *mai, vai, dai* etc.; [au]: *dau, caut* etc.; [ei]: *lei, mei, tei* etc.; [eu]: *leu, meu* etc.; [iü]: *mii, fii* etc.; [iü]: *fiu, viu* etc.; [oi]: *goi, pitigoi, voi* etc.; [ou]: *nou, birou* etc.; [ui]: *pui, cui* etc.; [öi]: *răi, flăcăi* etc.; [öü]: *rău, pârau* etc.; [âi]: *câine, pâine* etc.; [âü]: *râu*. Les diphtongues ascendants se forment d'une des semi-voyelles [ë], [i], [ö] ou [ü], suivie d'une voyelle: [ëa]: *stea, vrea* etc.; [ëo]: *vreo*; [ia]: *ziar, chiar* etc.; [ie]: *fier, miere* etc.; [io]: *miorlăi, ciob* etc.; [iu]: *iubit, ciupit* etc.; [öa]: *oameni, coastă* etc.; [üa]: *ziua, tinicheaua* etc.; [üä]: *două, nouă* etc. Dans les triptongues de cette langue, (1) la voyelle se trouve entre deux semi-voyelles: [eai], [eau], [iai], [iau], [iei], [ieu], [ioi], [iou], [oai]: *vreai, beau, vioi* etc.; (2) les semi-voyelles se trouvent devant la voyelle: [eoa], [ioa]: *pleoapă, râioasă* etc.

Dans le tableau qui suit, nous présentons, sous forme abrégée, toutes les fonctions des traits vocaliques que nous avons analysées dans les alinéas ci-dessus:

Traits des voyelles	en français		en espagnol		en roumain		en russe	
	fonction constitutive	métamorphose positionnelle	fonction constitutive	métamorphose positionnelle	fonction constitutive	métamorphose positionnelle	fonction constitutive	métamorphose positionnelle
superficialité/profondeur	C*	+*	C	-	C	-	C	+
niveau antérieur ou postérieur	C	-*	C	-	C	-	(C)	+
labialité/non-labialité	C	-	NC	-	C	-	(C)	+
nasalité/oralité	C	-	-(C _{fr})	+	NC	-	-	-
durée	NC*	+	-	-	-	+	-	+
capacité de constituer des diphtongues et triptongues	-	-	+	+	+	+	-	-

*C - trait corrélatif; NC - trait non-corrélatif; (+) marque la possibilité et (-) - l'impossibilité d'une métamorphose positionnelle.

Les linguistes affirment qu'en général, dans une langue, il y a de 2 à 4 traits corrélatifs différents²⁷². A ce que le démontre notre étude, le français renferme 4 traits corrélatifs différents, ce qui explique, à notre sens, pourquoi son système vocalique est plus riche en unités que celui de l'espagnol, roumain et russe.

Lors de l'analyse du système vocalique dans ces langues, nous sommes arrivés à plusieurs conclusions:

- 1) les systèmes vocaliques français, espagnol, roumain et russe renferment un nombre différent de voyelles qui, souvent, sont différentes du point de vue de leurs traits qualitatifs et quantitatifs: la profondeur/la superficialité, la position (antérieure ou postérieure), la labialité/la non-labialité, la nasalité/l'oralité, la durée et la capacité de former des diphtongues et triptongues;
- 2) quoique ces langues soient si différentes, elles enregistrent des interférences, motivées par leur voisinage territorial et leur prestige culturel;
- 3) ces interférences ont déterminé les chercheurs à inclure ces langues dans la même famille de langues - celle des langues indo-européennes.

Referințe bibliografice

CARRERE D'ENCAUSSE, H. *La langue française et la culture européenne* //www.academie-francaise.fr/immortels/discours_5academies/carrere.html [=Carrère d'Encausse].

²⁷²A voir, dans ce sens, Martinet, 1969, p. 66.

CAZACU, B., ROSETTI, A. *Istoria limbii române literare*. Vol. I. București: Minerva, 1971 [=Cazacu et alii, 1971].

MARTINET, André. *Langage et fonction*. Paris, 1969 [=Martinet, 1969].

NAVARRO, Thomás. *Manual de pronunciación española*. New York: Hafner Publishing Company, 1957 [=Navarro, 1957].

ГАК, В.Г. *Сравнительная типология французского и русского языков*. Ленинград: Просвещение, 1976 [=Гак, 1976].

МИЛЕВСКИЙ, Т. *Предпосылки типологического языкознания. Исследования по структурной типологии*. Москва: Просвещение, 1963 [=Милевский, 1963].

Sites

html.rincondelvago.com/fenomenos-lexicos.html [=html.rincondelvago...].

Dictionnaires

Diccionario Español // <http://www.wordreference.com/definicion/>

Dicționar explicativ al limbii române // <http://dexonline.ro/>

Le Robert Micro Poche, rédaction dirigée par A. Rey. Paris: Dicorobert inc, 1994 [=Le Robert Micro...].

ОЖЕГОВ, С. И. *Толковый словарь русского языка* // <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/>

УШАКОВ, Д. *Толковый словарь русского языка*
// <http://rus.softkey.md/catalog/program.php?ID=5619>

ASPECTUL LINGVISTICO-DIDACTIC AL HIATULUI ÎN COMPARAȚIE CU DIFTONGII ÎN LIMBA ENGLEZĂ

Natalia BANARU,

lector universitar, doctorandă,

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova

Abstract

The sequences of adjacent vowels in English like in Romanian language evoke a complex problem that views the quantity and the quality of the phonic elements the hiatus consists of. During the process of articulation, one of the vowels loses its syllabic character, being included into a single syllable, with a single muscular tension together with another vowel. One of the features common to Romanian and English spoken languages through which these two differ from the literary language is the unsteady character of the vowels and the vocalic groups. During a thorough research it came out that in both spoken languages there is a general predisposition of simplifying the act of communication. There is a wide spread tendency to avoid the hiatus through the introduction of a supporting element between those two adjacent vowels. In some situations, the supporting element is not only justified but also inevitable. The given article is a synthesized study of the status and the behavior of the vowels in the hiatus in English, as well as some drills of teaching them.

Rezumat

În limba engleză ca și în limba română, vocalele limitrofe constituie o problemă complicată. Este vorba de calitatea și cantitatea elementelor fonice din componența hiatului. În timpul articulării, una din vocale își pierde caracterul silabic, fiind înglobată într-o singură silabă rostită, cu o singură tensiune musculară împreună cu o altă vocală. Una din trăsăturile caracteristice asemănătoare limbajului englez colocvial și celui românesc, prin care acestea diferă de limba literară, este caracterul instabil al vocalelor și al grupurilor vocalice. În cursul cercetărilor, s-a precizat că în ambele limbi acționează o legitate generală care constă în simplificarea actului de comunicare. Tendința larg răspândită este de a evita hiatul prin introducerea unui element de sprigin între cele două vocale alăturate. În anumite situații, elementul de sprigin intervocalic este nu numai justificat, ci și inevitabil. Articolul este un studiu de sinteză al statutului și al comportamentului vocalelor în hiat în limba engleză, precum și privind predarea lor în comparație cu diftongii respectivi.

Nu este o noutate faptul că cunoașterea unei limbi (și, mai cu seamă, a unei limbi străine) este, astăzi, un imperativ al timpului. Dar învățarea unei limbi finalizează, de regulă, cu cunoașterea tuturor aspectelor ei: fonetic, gramatical, lexical etc. În acest caz, un rol considerabil îi revine aspectului fonetic, adică formei sonore de exprimare într-o limbă. Această circumstanță capătă o deosebită importanță pentru toți cei care studiază limba engleză, deoarece ortografia, în această limbă, oferă prea puține indicații asupra articulării corecte a unităților, în sensul că forma scrisă a unităților acestei limbi se deosebește considerabil de cea rostită.

Dintre toate problemele ce țin de aspectul fonetic al limbii engleze, cea a vocalelor în hiat și a diftongilor ni se pare una primordială, iată de ce, în articolul de față, vom aborda acest subiect.

Pe parcursul mai multor ani, s-au purtat discuții lungi referitor la natura sunetului rostit. Aceste discuții au finalizat cu emiterea a două ipoteze importante. În prima, sunetul rostit este luat drept o unitate sonoră care poate fi separată de celelalte unități ale vorbirii sau de unități similare. Această ipoteză este susținută de prof. P. S. Kuznețov, care menționează că „vorbirea constă din sunete care apar într-o consecutivitate oarecare, astfel încât orice sunet al vorbirii poate fi „separat” de sunetul precedent sau de cel ce urmează. În pofida tranzițiilor articulării și acustice, o atare separare este făcută de orice vorbitor nativ cu o mare precizie, iar cercetătorul-lingvist o face cu o precizie și mai mare.”²⁷³

A doua ipoteză neagă existența independentă a sunetului rostit, deoarece acesta este conceput drept o unitate asociată indisolubil cu alte sunete²⁷⁴.

Făcând anumite investigații ale subiectului în cauză, am constatat că, din punctul de vedere al articulării, vocalele în hiat și diftongii țin de problemele majore ale foneticii generale și ale celei experimentale.

În limba engleză, ca și în limba română, vocalele învecinate, adică cele în hiat și diftongii, constituie o problemă complicată din perspectiva calității și a cantității elementelor fonice abordate. La rostirea a două sunete vocalice limitrofe, între ele, se poate forma o pauză, ca

²⁷³apud Gogin, 2004, p. 4.

²⁷⁴Gogin, 2004, p. 3.

urmare a volumului și presiunii diferite a curentului de aer care iese din plămâni. În această situație, cele două sunete vocalice se separă în silabe aparte, formând o continuitate vocalică, numită *hiat*. În alte împrejurări însă, pauza nu se produce, și anume atunci când valul de aer ce iese din plămâni este continuu. În acest caz, cele două sunete vocalice formează, la articulare, o singură silabă, adică o singură unitate articulatorie.

Diftongii limbii engleze sunt luați, la ora actuală, drept foneme independente, dar nu „nuanțe” ale unor foneme monoftongate. Aceasta se datorează faptului că diftongii, fiind în „condiții” similare de pronunțare cu monoftongii, sunt, totuși, opuși acestora din perspectiva naturii lor.

Fonemele, făcând deosebire între sensul cuvintelor și părțile lor semnificative – morfemele -, sunt unități sonore indivizibile din punct de vedere funcțional. Unitatea funcțională a fonemului condiționează și o anumită unitate sonoră, articulatorie, deși fonemul reunește, din punct de vedere funcțional, un șir de nuanțe, condiționate de pozițiile diferite ale fonemului în cuvânt, poziții care, din punct de vedere acustic, sunt distanțate una de alta. Unitatea articulatorie a fonemului denotă că, în interiorul lui, nu poate fi vorba de nici o barieră silabică, ca în cazul morfemelor. Toți diftongii se încadrează în aceste cerințe.

Diftongul cuprinde două timbre vocalice, care, luat fiecare în parte, de regulă, comportă caracter silabic. În timpul articulării însă, unul dintre timbrele vocalice își pierde caracterul silabic, fiind înglobat într-o singură silabă cu un alt timbru vocalic, deoarece ambele timbre sunt produse printr-o singură tensiune musculară.

În diftongii limbii engleze, cei doi timbri vocalici nu au aceeași intensitate și durată de articulare. Iată de ce nu avem, în această limbă, diftongi uniformi din perspectiva articulării elementelor lor constitutive, ci doar (1) diftongi ascendenți (*rising diphthongs*), în care semivocala este articulată cu o intensitate mai mică și o durată mai scurtă în comparație cu vocala, și (2) diftongi descendenți (*falling diphthongs*), în care lucrurile sunt inversate, în sensul că a doua vocală este articulată cu o intensitate mai mică și o durată mai scurtă în comparație cu vocala.

În engleză, diftongi ascendenți pot fi toate cuplurile vocalice ale acestei limbi, formate din semivocalele [w] sau [j], urmate de o vocală:

wall [wɔ:l]; wet [wet]; work [wɜ:k]; yes [jes]; young [jʌŋ]; you [ju:] etc.

Diftongii descendenți, din această limbă, au o natură mai complicată în raport cu cei ascendenți. Sub aspect fonetic, ei sunt sunete complexe cu tranziții (*gliding sounds*), care apar datorită schimbării poziției limbii și întregului aparat fonator la trecerea de la rostirea unui sunet vocalic la altul. În acest caz, se înregistrează o serie de sunete intermediare, iar aparatul fonator nu ajunge, în mod necesar, să ia poziția necesară pentru rostirea celei de-a doua vocale.

Sub aspect ortografic, diftongii limbii engleze nu sunt întotdeauna reprezentați prin două litere ca cei din alte limbi. Este remarcabil faptul că, din cele șase vocale-litere ale alfabetului englez, trei au denumiri de diftong: *a* [ei], *i* [ai] și *o* [ou], și nu arareori acești diftongi sunt considerați de cei fără pregătire specială drept niște „vocale lungi”²⁷⁵.

În limba engleză, sunt cunoscuți, în general, nouă diftongi descendenți: [ei]; [ou]; [ai]; [au]; [ɔi]; [iə]; [ɛə]; [ɔə] și [uə]. Acești nouă diftongi pot fi împărțiți în trei grupuri:

1) diftongi *reduși* (*narrow diphthongs*), produși printr-o mișcare „redușă” a limbii la rostirea a două vocale, apropiate ca poziție. Ex.: [ei] și [ou];

2) diftongi *largi* (*wide diphthongs*), produși printr-o mișcare „largă” a limbii la rostirea a două vocale, îndepărtate ca poziție. Ex.: [ai], [au] și [ɔi];

3) diftongi *centrali* sau *centralizați* (*centring diphthongs*), la producerea cărora limba face o mișcare de la o poziție periferică (în raport cu centrul cavității bucale) spre una de centru la rostirea vocalei neutre. Ex.: [iə], [ɛə], [ɔə] și [uə]²⁷⁶.

Există însă o serie de cercetători englezi care se îndoiesc de faptul că diftongii ar fi foneme unitare, adică ca ei ar exista în genere. Astfel, foneticianul D. Jones²⁷⁷ menționează că unitatea

²⁷⁵Bogdan, 1962, p. 67.

²⁷⁶*ibidem*.

²⁷⁷*apud* Gimson, 1991, p. 141.

[iə] luată de cercetători drept diftong, înglobează sunetele [i] și [ə], care formează, de fapt, două silabe, și nu una: *near* [niə], *here* [hiə] etc.

Și pentru A. F. Birshert²⁷⁸, [iə], [ɛə], [ɔə] și [uə] sunt unități cu componente independente, deoarece aceste componente sunt foneme diferite: *near* [niə], *here* [hiə], *hair* [hɛə], *poor* [puə] etc. Astfel, cu referire la unitatea [uə], savantul susține că aceasta s-a format de la fonemele diferite [u] și [ə] și că, deseori, fonemul [ə] dispare din structura unităților limbii engleze atunci când acestea își schimbă forma. Ex.: *individual* [,indi'vidjuəl] – *individuality* [,indi,vidju'ælitɪ]. Acesta și este argumentul de bază al cercetătorului în favoarea ideii că unitățile diftongului sunt independente prin natură lor, și nu funcțional, iar diftongul nu ar exista. Savantul aduce și alte exemple de limbă în confirmarea acestei idei. Astfel, în unitățile care urmează, primul și al doilea element al fiecărui „complex” vocalic intră în componența unui morfem și, prin urmare, nu pot constitui un fonem unitar, așa cum este diftongul: *hay* [hei], *high* [hai], *how* [hau] *no* [nou], *boy* [bɔi]. Același lucru cu privire la vocalele [i] și [æ], care pot fi rostite în silabe aparte în unitățile *theatrical* și *reality*, când urechia noastră percepe foarte bine articularea distinctă a acestor două vocale, încadrate în silabe diferite.

Cu referire la cele menționate mai sus, ținem să subliniem că există, totuși, cazuri când două foneme vocalice limitrofe par a constitui un fonem-diftong. E cazul vocalelor [i] și [ə], care se rostesc împreună (adică fără a întrerupe curentul de aer), constituind, astfel, o singură silabă în unitățile *theatre* ['θiətə] și *real* [riəl]. În aceste unități, vocala [i], dispunând de o apertură, durată, intensitate și sonoritate mai mare decât cele ale semivocalei [ə], se prezintă ca o vocală silabică, iar semivocala [ə] este lipsită de caracter silabic, întrucât dispune de o sonoritate mai redusă în comparație cu vocala în cauză. În acest mod, se formează diftongul [iə], care este un fonem unitar, adică constituie o singură silabă.

În alte unități ale limbii engleze - de exemplu, *curious* [kju:riəs] – consecutivitatea sonoră [i]+[ə] poate coincide, din punct de vedere sonor, cu diftongul [iə], așa ca în glosemul *fierce* [fiəs], dar să fie, totodată, divizată prin barieră morfologică în *curi-* și *-ous* [kju:ri/əs], formând, astfel, două foneme, ceea ce este evident, mai cu seamă, în alternarea *curi/ous* [kju:ri/əs] – *curi/osity* [kju:ri'ɒsiti].

În aceeași ordine de idei, am atestat că unii dintre diftongii centrali sau centralizați ai limbii engleze au corespondentul lor – grupul vocalic în hiat binar, care nu este marcat printr-un semn grafic, ceea ce poate crea o dificultate pentru un cititor neexperimentat, care ar putea încurca, în acest caz, hiatul cu diftongul. Asupra acestui fapt insistă și A. C. Gimson, D. Jones, V.A. Vassilyev și T. Makarenko, care, cercetând natura diftongilor limbii engleze, susțin că cei centrali [iə], [ɛə] și [uə] nu au întotdeauna statut de diftongi, ci se mai întâlnesc și în calitate de hiat. Acest statut este atestat de D. Jones și în preținșii diftongi descendenți. Astfel, savantul subliniază că consecutivitatea [i]+[ə] nu întotdeauna constituie un diftong descendent cu accentul pe primul element. În silabele neaccentuate, nucleul [i] poate fi mai slab decât cele două componente, fiind echivalent al semivocalei [j]²⁷⁹. Drept exemplu, în acest sens, servesc unitățile *period* ['piəriəd] și *serious* ['siəriəs].

În cadrul analizei unităților limbii engleze care înglobează cuplul [iə], am constatat că în cele ortografiate fără „r” după [iə], [i] și [ə] sunt foneme vocale independente. E cazul unităților *real*, *ideal*, *cordial* și *theory*. În acestea, primul element al cuplului [iə] alternează fie cu monoftongul de lungă durată [i:], fie cu semivocala [j]: *real* ['riəl, 'ri:əl], *ideal* [ai'diəl, ai'di:əl], *cordial* ['kɔ:diəl, 'kɔ:djəl], *theory* ['θiəri, 'θi:əri].

Schimbarea accentului în unitățile derivate ale limbii engleze duce la descompunerea lui [iə] în [i'æ]: *real* ['riəl] – *reality* [ri'ælitɪ], *peculiar* [pi'kju:liə] – *peculiarity* [pi,kju:li'æritɪ], *genius* ['dʒi:njəs] – *geniality* [dʒini'ælitɪ], *cordial* ['kɔ:diəl] – *cordiality* [kɔ:di'ælitɪ].

²⁷⁸apud Gimson, 1991, p. 141.

²⁷⁹Gimson, 1991, p. 142.

Glisarea de tipul [jə] este, de obicei, utilizată când [ə] este o terminație cu statut de fonem, ca în unitățile *easier* [i:ziə] și *carrier* [ˈkæriə], unde [i] și [ə] sunt convențional tratate ca un hiat din două vocale, separate în două silabe cu varianta monosilabică de pronunțare [jə].

Aceeași teorie poate fi aplicată și în cazurile când delimitarea morfemelor nu prezintă dificultate: *hideous* [ˈhidjəs], *genius* [ˈdʒi:njəs], *idiom* [ˈidjəm], *billiards* [ˈbiljədz], *morphia* [ˈmɔ:fjə], etc.

Comparând diftongii cu hiatul, observăm că grupurile vocalice din componența hiatului nu se rostesc diftongat, iar elementele din componența lui nu se reduc. Hiatul e format din două vocale ce se rostesc în două silabe separate. Cu referire la hiat, G. Gogin susține: „toate componentele [acestui - N.B.] au un solid suport acustic, caracterizându-se prin următorii parametri constanți: durată, intensitate, ton, spectru, nivel maxim de energie fonică, formați stabili și o distribuire uniformă a energiei fonice în spectru, specifică vocalelor.”²⁸⁰

În pofida faptului că vorbitorii și ascultătorii sunt capabili să distingă unitățile separate ale unei propoziții, cea mai mare parte a limbajului consistă totuși dintr-o continuitate de unități, rostite coerent cu doar câteva pauze între ele. Această consecutivitate de unități este rostită în alt mod decât unitățile luate separat. Așadar, în procesul vorbirii, când articulăm o succesiune de foneme, organele aparatului fonator își schimbă constant poziția. După cum menționează fonetista rusă O.J. Dikușina, când fonemele sunt pronunțate în consecutivitate, se observă ușor fenomenul adaptării (asimilării), când organele aparatului fonator se ajustează neconținut articulării. Tipul de adaptare depinde de bazele articulării, la fel ca și anumite legi fonetice concrete ce funcționează în fiecare limbă²⁸¹.

În actul de vorbire, vocalele adiacente suferă des o reducere de durată, ceea ce motivează resilabificarea consecutivității vocalice, fenomen cunoscut sub termenul de *rezoluție a hiatului*. Cu referire la această problemă, prof. F. Ciobanu și prof. L. Sfârlea afirmă următoarele: „Hiatul, adică articularea consecutivă a două vocale care aparțin unor silabe diferite, constituie o dificultate pentru majoritatea vorbitorilor limbii române. Tendința larg răspândită este de a evita hiatul prin introducerea unui element de sprigin între cele două vocale alăturate. În anumite situații, elementul de sprigin intervocalic este nu numai justificat, ci și inevitabil”²⁸².

Aceeași tendință este observată și în limba engleză la pronunțarea hiatului binar (V+V), unde trecerea de la prima vocală la cea de-a doua este efectuată prin intermediul introducerii:

- 1) sunetului [w], dacă vocala este posterioară sau rotunjită, ex.: *Go inside* [gou(w)insaid];
- 2) sunetului [j] în vocale nerotunjite și anterioare, ex: *jelly and ice-cream* [dʒɛli(j)ənaiskri:m];
- 3) sunetului [r] după [ə], [ɔ:] sau [a:], ex: *far away* [fa:(r)əwei], *more apples* [mɔ:(r)æplz].

În diftongul central [uə], corpul limbii execută o mișcare de trecere de la vocala [u] la vocala centrală [ə], concomitent cu nerotunjirea buzelor de la [u] la [ə], când diftongul apare în silabe închise. Vocalele consecutive [u] și [ə] pot forma un diftong ascendent, la fel ca și vocalele consecutive [i] și [ə]. În silabe neaccentuate, se evidențiază al doilea element al acestor continuități, primul fiind slab reliefat, practic ca un [w] sau un [ju], ex: *equalize* [ˈi:kwəlaiz], *equanimity* [i:kwəˈnimiti], *vacuum* [ˈvækjuəm], *rescuer* [ˈreskjuə].

A. C. Gimson susține că glisările diftongilor [ˈei], [ˈai], [ˈau], [ˈɔi] și [ˈou (əu)] sunt descendente - cu durată și accent pe primul element -, și reduse - când limba face o mișcare redusă între cele două timbre vocalice apropiate; articularea a trei dintre acești diftongi ([ˈai], [ˈau] și [ˈɔi]) cere o mișcare mai extinsă a limbii. Toți acești diftongi pot fi urmați de sunetul [ə], (1) făcând un tot întreg cu acesta (ex.: *fire* [faɪə], *society* [səˈsaɪəti], *tower* [tauə]) sau (2) ca un sufix-morfem adăugat la rădăcina cuvântului (ex.: *player* [pleɪə], *greyer* [greɪə], *drier* [draɪə], *employer* [imˈplɔɪə]²⁸³). În acest caz, al treilea element vocalic [ə], în vorbirea lentă, este adăugat

²⁸⁰Gogin, 2004, p. 7.

²⁸¹Dickushina, 1965, p. 95.

²⁸²apud Gogin, 2004, p. 5.

²⁸³Gimson, 1991, p. 139.

la cele două elemente ale diftongului, dar există tendința rapidității vorbirii, când se reduce al doilea element al diftongului ([i] sau [u]), în special când [ə] nu este un morfem separabil.

Fiecare hiat se caracterizează printr-un sistem bine determinat, care se formează după anumite legități. În hiat, fiecare sunet se articulează distinct. Unitățile în hiat sunt unități fonice complexe și independente.

Rostind hiatul, vom reuși să păstrăm ținuta estetică a cuvântului, a frazei și a enunțului. Exprimându-ne altfel, fiecare verigă sonoră trebuie emisă exemplar, plăcut și atrăgător. Numai printr-o astfel de articulare ne vom apropia de modelul desăvârșit, modelul normat de rostirea literară.

Spre regret, o bună parte din elevi, studenți, audienți etc. nu sesizează denaturările grave în rostirea grupurilor vocalice. În asemenea situații, se cere o atenționare specială asupra greșelilor comise și o deosebită antrenare a aparatului fonator întru prevenirea lor.

Foarte des, diftongii centrali sunt articulați greșit, cu accentul pe elementul doi [ə] și înlocuirea acestuia cu vocala română sau rusă asemănătoare. Pentru evitarea unor astfel de greșeli, este necesară accentuarea evidențiată a nucleului și relaxarea elementului doi al diftongului.

Cel de al doilea element al diftongilor centrali corespunde cu vocala neutră, tinzând puțin spre sunetul lung [a:] (ex.: *here*), iar în pozițiile nonfinale, după silaba accentuată, tinde spre sunetul [ə] (ex.: *spheres*).

Nucleele diftongilor [iə] și [uə] coincid cu monoftongii [i] și [u], iar nucleul diftongului [eə] – cu vocala deschisă, apropiată sunetului [æ].

Referințe bibliografice:

- BOGDAN, M. *Fonetica limbii engleze*. Cluj: Editura Științifică, 1962 [Bogdan, 1962].
- CHIȚORAN, D. *English Phonetics and Phonology*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1978 [Chițoran, 1978].
- CHIȚORAN, D. PÎRLOG, H. *Ghid de pronunție a limbii engleze*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989 [Chițoran et alii, 1989].
- GIMSON, A. C. *An Introduction to the Pronunciation of English*. London, New-York: A division of Hodder & Stoughton, 1991 [Gimson, 1991].
- GOGĂLNICEANU, C. *The English Phonetics and Phonology*. Iași: Chemarea, 1993 [Gogălniceanu, 1993].
- GOGIN, George. *Problema devocalizării hiatului în limba română*. Chișinău: Tipografia U.P.S. „Ion Creangă”, 2004 [Gogin, 2004].
- MAKARENKO, Tatiana. *Contemporary English Phonetics*. Cluj: Studium, 1998 [Makarenko, 1998].
- O'CONNOR, J. D. *Better English Pronunciation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971 [O'Connor, 1971].
- ВАСИЛЬЕВ, В. А. *English Phonetics. A Theoretical Course*. Москва: Высшая школа, 1970 [Васильев, 1970].
- ДИКУШИНА, О. Ж. *English Phonetics*. Москва, Ленинград: Просвещение, 1965 [Дикущина, 1965].

КОМПЛЕКСНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ ТЕМНЫХ СИЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э.Т.А. ГОФМАНА, Н.В. ГОГОЛЯ, М.А. БУЛГАКОВА

Екатерина НИКУЛЧА,

Преподаватель,

Бэлцкого Государственного Университета им. Алеку Руссо

Abstract

In fiction literature from different periods the satan became repeatedly the main character in novels, dramas and stories. The romantic writers looked at him from a new point of view. In their novels, fairy tales, the Satan is an ambiguous character. He combines the features of the biblical devil-seducer with those that predominated over him in folklore. These features influenced the poetics of N.V. Gogol and M.A. Bulgakov, especially the forming of Voland's character in his novel »The Master and Margarita«. In the creation of both Russian writers the Satan keeps his dual character, but he acquires some other peculiarities as well that are typical only of him in these works.

Rezumat

Satan este personajul principal al unor romane, piese de teatru și povești. În aceste lucrări, scriitorii romantici îl prezintă dintr-o nouă perspectivă: ca personaj ambiguu, în sensul că el combină caracteristicile biblice ale diavolului-seducător cu cele ale unui personaj din folclor. Întâlnim acest fel de a-l prezenta pe Satan și la N. Gogol și M. Bulgakov, mai cu seamă, în romanul acestuia „Meșterul și Margareta”, sub chipul lui Voland.

В художественной литературе разных эпох сатана неоднократно становится центральным героем произведения. В «Библии» он — падший ангел, антипод Бога, носитель зла. Таким он воспринимается авторами в период средневековья и в эпоху Возрождения. Последующие литературные течения и школы утрачивают интерес к этому образу, и лишь в трагедии И.В. Гете «Фауст» этот образ вновь поражает своей неисчерпаемой загадочностью. В период романтизма писатели рассматривают его с новых позиций: дьявол носит амбивалентный характер. Сатана сочетает черты библейского персонажа-искусителя и заимствованного из народного творчества простака-неудачника. Именно эти черты оказали влияние на формирование поэтики русского писателя-реалиста Н.В. Гоголя и на формирование образа Воланда в романе М.А. Булгакова. Несмотря на сходство изображения черта, у всех названных авторов двойственность этого образа выражается по-разному.

В романе немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» дьявол выступает в качестве силы, готовой взрастить зло даже в атмосфере покаяния, раскаяния и молитв. И хотя дьявол участвует опосредованно лишь в завязке романа, его влияние ощущается на протяжении всего произведения. Убийства, честолюбивые помыслы, скрывающиеся под личиной покорности перед Богом, свидетельствуют о его вмешательстве в судьбы людей.

Согласно христианскому учению, которого придерживался немецкий романтик, зло многолико; оно может принимать разнообразные формы. Так, главный носитель разрушающего начала в романе предстает в своем традиционном виде как «Teufel»²⁸⁴, т.е. «сатана», каким его представляет сам автор в названии произведения, и как „Widersacher“, т.е. как существо, действующее вопреки чьей-либо воле. Последнему наименованию нет эквивалента в русском языке по объему заключенной в нем семантики.

В описании его внешности и поведении присутствуют оценочные прилагательные с пейоративным оттенком: „finstere Gestalt“ («мрачное существо»²⁸⁵), „der in diesem seltsamen Aufzuge ihn höhnisch anlächelte und frug“ («что перед ним в этом причудливом наряде предстал сам Враг и, глумливо усмехаясь, спросил»), „zerrissene[r] Mantel“ (порванн[ый] плащ[e]), „der seltsame Aufzug“ («причудлив[ый] наряд»). Наряду с этим эксплицитно выражена беспомощность и отсутствие власти у сатаны. На это указывают

²⁸⁴Здесь и далее немецкий текст цитируется по «Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka»/Hrsg. Mathias Bertram. Digitale Bibliothek Band 1, Berlin, Directmedia, 2000. С. 85762-85765, 89276-89284, 89303, 91188.

²⁸⁵Здесь и далее используется перевод романа «Эликсиры сатаны» по изданию: Гофман, Э. Т. А. *Эликсиры сатаны*. Ленинград: Наука, 1984. 286 с. АН СССР Литературные памятники, Издание подготовили Н. А. Жирмунская, А. Г. Левинтон, Н. А. Славягинский.

на морфемном уровне приставка „ohn-“ и суффикс „-los“, а на лексическом частица „nicht“, придающие негативную семантику сложной синтаксической конструкции: „weil der Widersacher, ohnmächtig und kraftlos geworden, nicht mehr imstande war, sich auf irgend einen Kampf einzulassen und sich daher auf höhrende Reden beschränken musste“ («ибо Враг давно утратил над ним всякую власть и силу и ограничивался лишь насмешливыми речами»).

Комплексность образа сатаны отражает не в последнюю очередь его речь: он сочетает разговорные элементы: „er säuft die ganze Flasche aus und wird trunken“ («он уже вылакал всю бутылку и, опьянев»), с литературными оборотами речи: „und ergibt sich mir und meinem Reiche“ («отдается во власть мне и всей преисподней»), „ob er nicht von den Elixieren, ... zu kosten begehre“ («не пожелает ли он отведать эликсиров»). Устаревшая грамматическая форма „munden“ («окажется по вкусу») усиливает впечатление несогласованности стилей (Stilbruch).

Отметим, что «Враг», как не совсем верно был переведен на русский язык номинант «Widersacher», действует не один. Он прибегает к помощи вспомогательного средства — эликсиру, признаки которого позволяют однозначно соотнести его с разрушительной деятельностью дьявола: „eine feindliche Macht“ («враждебные силы»), „fremde Kraft“ («враждебное влияние»). Напиток вызывает галлюцинации, т.е. воздействует на рассудок („betäubender Dampf“ («одуряющие пары»), „scheußliche sinneverwirrende Bilder der Hölle“ («чудовищные видения ада»), „verführerische Gaukeleien“ («соблазнительные призраки»)), и вызывает смятение духа („unerklärliches inneres Grauen“ («неизъяснимая жуть»), „ganz seltsamer Duft“ («странный запах»), „innere Unruhe des Geistes“ («смятение»), „böse Stimmung“ («греховное состояние духа»)). Особенную экспрессивность придают причастия несовершенного вида „betäubend“ и „sinneverwirrend“, последнее в сочетании с „scheußlich“, прилагательным с яркой негативной коннотацией, а также существительные „Hölle“ и „Gaukeleien“, множественное число которого усиливает размер нависшей угрозы. Словосочетания „ganz seltsamer Duft“ («странный запах»), „innere Unruhe des Geistes“ («смятение») лишь в контексте становятся атрибутами содержимого бутылочки, а следовательно сатаны.

Однако писатель не ограничивается лишь традиционной трактовкой Антихриста, а значительно усложняет его, ставя в зависимость от культов языческих богов, в результате чего Венера и ее потомство отмечены дьявольским клеймом: „Das Weib ... blühte nun erst immer herrlicher und herrlicher in leuchtender Schönheit auf, sie schien ganz und gar das erweckte Venusbild“ («ее лучезарная красота становилась все блистательней, все великолепней, женщина эта теперь казалась поистине живым воплощением Венеры»), „als sie [die Nachbarsleute] die gräßlich entstellte Tote sahen, war es allen gewiss, dass sie im Bündnis mit dem Teufel gelebt, der sich jetzt ihrer bemächtigt habe“ («соседи ... увидев отвратительно обезображенную покойницу, ... уверились в том, что некогда она вступила в союз с дьяволом, который теперь и завладел ею»), „Alle seine [Franceskos] Frevel standen ihm vor Augen, und das Strafgericht des Herrn begann schon hier auf Erden, da die Flammen der Hölle in seinem Innern aufloderten“ («Все грехи его [Франческо] встали перед его глазами, и суд Божий начался для него уже здесь, на земле, ибо пламя преисподней забушевало у него в груди»).

Вместе с тем творчество Э.Т.А. Гофмана знает и другой тип сатаны: он — черт-проказник, совершающий нелепые и в тоже время невероятные поступки, чем и вызывает недоумение горожан. Этот тип черта унаследовал от Мефистофиля²⁸⁶ из трагедии И.В. Гете «Фауст» внешние характеристики, ставшие для него к тому времени обязательными: „Er trug ... ein bauschichtes Samtbarett mit einer roten Feder“ («носил он бархатный с красным пером берет»)²⁸⁷, „gehörten Kragen, Mantel und Barett dem Ende des

²⁸⁶Первая часть «Фауста» опубликована в 1808 г., а рассказ „Nachricht aus dem Leben eines bekannten Mannes“ лишь 1822 г.

²⁸⁷Здесь и далее приводятся цитаты из романа «Серрапионовы братья» в переводе А. Соколовского.

sechzehnten Jahrhunderts an“ («плащ, воротник и берет соответствовали моде конца шестнадцатого столетия»), „er ... hatte ... doch einen lahmen Fuß und musste sich auf einen Krückstock stützen“ («незнакомец был хром и ходил с костылем») ²⁸⁸. Кроме того он пишет красной киноварью, сходной по цвету с кровью „Der Fremde schrieb aber mit zinnoberroten Buchstaben auf einem Pergamentblättlein“ («незнакомец написал на ... листе пергамента красными чернилами») и, как впоследствии выясняется, заключает пакт с ведьмой: „Satan! hältst du so den Pakt, den du mit mir geschlossen!“ («Сатана! Так-то ты исполняешь договор, который со мной заключил!»).

При этом сохраняется верность традиции изображать его как повелителя преисподней. Адское пламя и его всполохи горят в глазах уважаемого господина в рассказе „Nachricht aus dem Leben eines bekannten Mannes“ и в глазах ювелира Леонхарда в в повести «Выборе невесты»: „Feuerflammen aus seinen Augen sprühten“ («сверкнув глазами, точно в них блеснули искры огня»), „mit funkelnden Blicken hinstarrte“ («смотревшего сверкающими глазами»), „noch blitzten die großen Augen unter den schwarzen buschichten Augenbrauen mit jugendlichem Feuer hervor“ («до того живо сверкали под густыми бровями его черные глаза, полные еще юношеского огня»). Глаза и взгляд уподобляются огню. Именно пламя становится словом-мотивом при описании сатаны или близких ему по духу персонажей и в других произведениях Э.Т.А. Гофмана.

Могущество сатаны позволяет ему вмешиваться в судьбы людей, изменять их, вносить дисгармонию в их размеренную жизнь. Так, после первого вмешательства незнакомца в дела семьи Люткенс хозяйка дома родила чертенка, хотя автор избегает прямого названия. Последующее описание новорожденного не вызывает никаких сомнений: „als seine Hausfrau ... einen abscheulichen Wechselbalg zur Welt brachte. Das Ding war ganz kastanienbraun, hatte zwei Hörner, dicke große Augen, keine Nase, ein weites Maul, eine weiße verkehrte Zunge und keinen Hals. Der Kopf stand ihm zwischen den Schultern, der Leib war runzlicht und geschwollen, die Arme hingen an den Lenden, und es hatte lange dünne Schenkel“ («когда супруга его ... родила отвратительного уродя, темного цвета, с двумя рогами, огромными глазами, безносого, с широким до ушей ртом и почти без шеи. Голова торчала среди двух безобразных плеч, живот был раздут и весь в морщинах, а руки выходили откуда-то из бедер»). Отметим, что цитируемое описание изобилует качественными прилагательными, характеризующими размер, цвет и жизнеспособность родившегося существа.

При всем своем могуществе и коварстве сатана беспечно развлекается в мире ограниченных, недалеких бюргеров. Он „ein ganz kleines schadenfrohes Teufelchen, das, wie auf jenem Hogarthischen Blatt unter den Stuhl der Betschwester, hier unter den Sessel der Krämerfrau gekrochen ist und, neidisch auf ihr Glück, heimtückischerweise die Stuhlbeine wegsägt. Plump! fällt sie in ihr Glas und Porzellan“ («маленького, злорадного чертенка, который, подобно своему собрату, что на рисунке Хогарта сидит под стулом монахини, заполз под стул нашей торговки и, позавидовав ее счастью, коварно подпиливает ножки. Бац! - она падает на свой фарфор и хрусталь»), „sprang ... mit ihm wohl an die sechs Ellen hoch in die Luft und kam über die Gosse hinweg zwölf Schritte davon auf die Erde nieder“ («оперевшись, прыгал футов на шесть вверх ..., а затем становился по другую сторону канавы шагах в двенадцати от того места, где был»), „dass er nachts umherging auf den Gassen und an die Türen klopfte. Und öffneten die Leute, so stand er vor ihnen in weißen Totenkleidern und erhob ein jämmerliches Geheul und Geschrei“ («ночью вдруг начинал он бродить по улицам, громко стуча во все ворота. Когда же ему отворяли, то видели перед собою высокую, одетую в саван фигуру, громко и злобно завывавшую») и „Bei jedem Begräbnis fand sich der Fremde ein, folgte der Leiche mit ehrbaren Schritten und gebärdete sich gar traurig, so daß er vor lauter Wehklagen und Schluchzen nicht vermochte, in die geistlichen

²⁸⁸Ср. описание Мефистофеля в трагедии «Фауст» И.В. Гете: «Из кармазина с золотой ниткой// Камзол в обтяжку, на плечах накидка //На шляпе петушиное перо// А сбоку шпага с выгнутым эфесом» [Гете, 1985, с. 180]; «Он на ногу одну как будто хром» [Гете, 1985, с. 206].

Lieder einzustimmen“ («Незнакомец непременно присутствовал на каждом похоронах, провожая гроб тихими шагами со скорбным, благочестивым видом, и при этом плакал и всхлипывал так громко, что не мог даже присоединить своего голоса к пению похоронных псалмов»). Нельзя не заметить, что в двух последних примерах смерть, сопровождаемая плачем и причитаниями, становится центральным образом, который в первом примере носит зловещий характер (аллюзия на белый саван), усиливаемый прилагательным „weiß“, а во втором приобретает комические нотки. Дьявол не хотел петь церковные гимны и прикрывал свое нежелание благочестивым и скорбным видом. К тому же его не могла не порадовать возможность посмеяться над простыми смертными и их духовными пастырями.

Следовательно, сатана в текстах Э.Т.А. Гофмана выступает как сложный образ, который сочетает добродушие и злонамеренность, склонность к смеху и безжалостную жестокость, он всем своим существом противостоит божественному началу, но при этом не способен самостоятельно совершать злые поступки и поэтому прибегает к помощи волшебных эликсиров. Многоплановость персонажа реализуется также и в его манере выражаться. Дьявол использует как разговорные, так и литературные выражения с отрицательной коннотацией и подчеркнута негативной семантикой лексических единиц.

Веселый сатана в произведениях Э.Т.А. Гофмана близок по своей природе озорному черту в произведениях русского писателя Н.В. Гоголя. Амбивалентность как принцип изображения присуща черту — значимому герою сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». Но это не злой дух, противоборец Всевышнего, не могущественный носитель злого начала, каким он предстает в религиозных текстах христианского учения и в романе Э.Т.А. Гофмана, а незадачливый простака, позволяющий обвести себя вокруг пальца, неспособный заметить подвоха, тщательно подготовленного каким-нибудь селянином, он — герой народных сказок, преданий, поверий, тот, кого принято называть «глупым чертом», следуя немецкой традиции.

В «Вечерах» отсутствует открытое пародирование немецких прототипов. Но писатель не скрывает аналогии с образом сатаны в немецкой литературе. Описание черта-проказника в повести «Ночь перед рождеством» Н.В. Гоголь начинает со слов: «Спереди совершенно немец»²⁸⁹, затем, чтобы скрыть, завуалировать столь явную аллюзию на немецкие тексты, в сноске появляются: «француз, ... цесарец, ... швед», и только затем вновь «немец»²⁹⁰. Автор водит читателя по кругу: в примечании он первоначально уводит его от «немца», но завершает его этим же именем нарицательным. Следовательно, трехкратное повторение одной и той же национальности конечно не случайно.

Внешние характеристики гоголевского черта значительно разнятся с внешностью его немецкого собрата. В его описании отсутствуют какие-либо атрибуты повелителя преисподней, такие как петушиное перо, хромота, так же как и прямые указания на его принадлежность к силам зла, однако преобладают, во-первых, уменьшительно-ласкательные формы, например: «узенькая мордочка», «кругленький пяточок», «небольшие рожки»²⁹¹ и, во-вторых, слова с нейтральной стилистической окраской, например: «как у наших свиней», «висел хвост ... острый и длинный», «по козлиной бороде под мордой», «не белее трубочиста»²⁹². Они, контрастируя с лексическими единицами первой группы, приобретают пейоративную коннотацию. Эксплицитно негативный комментарий повествователя-пасечника «фигура — взглянуть совестно. Роба, ... мерзость мерзостью»²⁹³ усиливает отрицательный элемент в образе черта и обнаруживает, таким образом, его амбивалентность.

Амбивалентность характера черта у Н.В. Гоголя, отраженная в его внешнем облике, отметил В.В. Набоков в конспектах лекций под названием «Николай Гоголь». Согласно

²⁸⁹Гоголь, 1966, с. 113.

²⁹⁰Гоголь, 1966, с. 113.

²⁹¹Гоголь, 1966, с. 113.

²⁹²Гоголь, 1966, с. 113.

²⁹³Гоголь, 1966, с. 115.

его интерпретации, которая, на наш взгляд, соответствует авторскому видению этого образа, — это: «Недоразвитая, вихляющаяся ипостась нечистого, ... тщедушный инородец, трясущийся, хилый бесенок с жабьей кровью, на тощих немецких, польских и французских ножках, рыскающий мелкий подлец, невыразимо гаденький. Раздавить его — и тошно и сладостно, но его извивающаяся черная плоть до того гнусна, что никакая сила на свете не заставит сделать это голыми руками, а доберешься до него каким-нибудь орудием — тебя так и передернет от омерзения»²⁹⁴.

В отличие от сатаны Э.Т.А. Гофмана черт в повестях Н.В. Гоголя при всем своем кажущемся простодушием — активное отрицательное действующее лицо. Он обучает «грехам добрых людей»²⁹⁵, готов «шататься по белому свету»²⁹⁶ и совершить «беззаконное дело», чтобы «выместить на кузнеце свою злобу», потому что «покаялся мстить»²⁹⁷ ему. Итак, черт у Н.В. Гоголя хитер²⁹⁸ и его продуманная шалость (кража месяца) и ожидаемые им последствия — лишь первый этап, злокозненного плана, конечная цель которого — месть кузнецу, т.е. прослеживается четкая последовательность в действиях черта.

Важной характеристикой гоголевского повествования является перенос дьявольских черт на других персонажей. На эту особенность обращает внимание исследователь наследия Н.В. Гоголя Ю. Манн: «Высшие силы открыто вмешиваются в сюжет. Во всех случаях — это образы, в которых персонифицировано ирреальное злое начало: черт или люди, вступившие с ним в преступный сговор»²⁹⁹. Черты черта русский писатель переносил на персонажей, прежде всего в своих ранних повестях. Выражение лица цыгана из «Сорочинской ярмарки», портрет колдуна из «Страшной мести», бездельность Пацюка, обходительность Солохи из «Ночи перед Рождеством» носят печать злой силы³⁰⁰.

Изучая образ черта, происхождение «чертовщины» и пути сопротивления ей, Ю. Манн приводит убедительные примеры в доказательство своих утверждений. Рассмотрим их с позиций контрастивной лингвистики. Цыган в «Сорочинской ярмарке», без сомнения, воплощение зла, в этом убеждает и лексический анализ его описания. «Язвительная улыбка», «живые, как огонь глаза», «такого же странного для себя костюма»³⁰¹ являются одновременно и характеристиками сатаны в произведениях Э.Т.А. Гофмана. Ключевыми словами в описании сатаны/черта у Э.Т.А. Гофмана и у Н.В. Гоголя оказываются имманентные признаки, такие как ирония, необычная одежда и пылающий огонь. Примечательно, что и в немецком и русском текстах используются семантически сходные конструкции. Сравним: «наречие + глагол» — „der ... ihn höhnisch anlächelte“ и «прилагательное + существительное» — «язвительная улыбка»; «указательное местоимение + прилагательное + существительное» — „in diesem seltsamen Aufzuge“ и «такого же странного для себя костюма». В примере „noch blitzten die großen Augen ... mit jugendlichem Feuer hervor“ и «живые, как огонь глаза» связь между словами-мотивами можно упрощенно выразить как сочетание «существительное + существительное».

В повести «Ночь перед Рождеством» мать кузнеца Вакулы Солоха воплощает зло не столько потому, что она якшается с чертом и летает на метле, а потому, что ее такой видят селяне. Однако и в этом случае ее принадлежность к бесовской братии характеризует ее с положительной стороны. Данная двойственность выражается в реплике головы: «Эх, добрая баба! Черт-баба!»³⁰².

Важным представляется и то, что Н.В. Гоголь подчеркивает дьявольскую основу сущности черта с помощью удвоения смысловой нагрузки лексем, как в примере: «черт, подье-

²⁹⁴Набоков, 1989, с. 540-541.

²⁹⁵Гоголь, 1966, с. 113.

²⁹⁶Гоголь, 1966, с. 113, 114.

²⁹⁷Гоголь, 1966, с. 114.

²⁹⁸Гоголь, 1966, с. 113.

²⁹⁹Манн, 1988, с. 68.

³⁰⁰Манн, 1988, с. 71, 21.

³⁰¹Гоголь, 1966, с. 27.

³⁰²Гоголь, 1966, с. 122.

хавши мелким бесом»³⁰³. При этом зло теряет часть вредоносной силы, т.е. имеет место его травестирование. Подобный прием не встречается ни у Э.Т.А. Гофмана, ни у М.А. Булгакова.

Таким образом, особенность изображения черта в текстах Н.В. Гоголя заключается в том, что он склонен к одноплановости: он — фигура прежде всего комическая, хотя влияние, оказываемое им на окружающих, негативно по своей сути, а персонажи с чертами лица и ухватками черта становятся настоящими носителями зла, не его шутовского, а властного, сеющего раздор начала.

Носителем зла в сборнике повестей «Дьяволиада» и в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова выступает Дьявол-испытующий. Этот образ не связан с «глупым чертом», который часто встречается в произведениях немецких романтиков, в частности у Э.Т.А. Гофмана, и у Н.В. Гоголя, русского писателя-реалиста, или с чертом — противником Бога, а с Мефистофелем из трагедии И.В. Гете «Фауст». В этом убеждает внешний вид героя в повести «Тайному другу»: «черный бархатный берет, лихо надетый на ухо ...»³⁰⁴ и то, что он явился в момент звучания оперы «Фауст» французского композитора Шарля Гуно. В романе «Мастер и Маргарита» дьявол «ни на какую ногу не хромал, и росту был ... просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец»³⁰⁵. В этом описании проступает явное пародирование изображения духа зла, фантастического персонажа, описанного немецким классиком. Сатана М.А. Булгакова — Воланд — одет «с иголочки», но у него отсутствует петушиное перо как у незнакомца в повести Э.Т.А. Гофмана, а шпага уступила место соответствующему времени предмету — трости, которая благодаря набалдашнику в виде черного пуделя, одного из воплощений дьявола в трагедии И.В. Гете, подчеркивает связь своего владельца с темными силами.

В романе «Мастер и Маргарита» есть еще одно открытое указание на внешнее сходство Мефистофеля и Воланда с явным ироническим, пародийным подтекстом. Мастер, обращаясь к своему соседу по камере поэту Бездомному, говорит: «Впрочем, вы ... ведь, я не ошибаюсь, вы человек невежественный? ... ведь даже лицо, ... разные глаза, брови! Простите, может быть, впрочем, вы даже оперы «Фауст» не слышали?»³⁰⁶.

Образ Дьявола у М.А. Булгакова так же амбивалентен, как и у Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя, но его двойственность выражается по-иному. Сатана в «виде слуги своего Рудольфа» [Булгаков 1989: 61] далеко не наивен. Он трезво рассуждает, и в его словах чувствуется легкая ирония. Но вместе с тем он не только воплощение зла: Рудольф дает дельный совет своему собеседнику и выручает его деньгами. Дьявол М.А. Булгакова — цельная натура, чья сущность, определенная уже в повести «Тайному другу», станет основой образа Воланда, поставленного автором, как и Рудольф Рафаилович, между «чистым» злом и добром.

Воланд — образ, который по своей природе продолжает литературную традицию изображения сатаны, дьявола, основанную И.В. Гете, Э.Т.А. Гофманом и Н.В. Гоголем в большей степени, чем соответствует принципам описания незадачливого черта в народных суевериях. На эту особенность героя указывает эпиграф романа, взятый из трагедии И.В. Гете «Фауст». Слова Мефистофеля, которыми открывается роман М.А. Булгакова: «— Я — часть той силы, // что вечно хочет // зла и вечно совершает благо»³⁰⁷, отражают противоречивую сущность Воланда: в большинстве случаев он пассивный участник

³⁰³Гоголь, 1966, с. 115.

³⁰⁴Булгаков, 1989, с. 61.

³⁰⁵Булгаков, 1987, с. 466.

³⁰⁶Булгаков, 1987, с. 565.

³⁰⁷Булгаков, 1989, с. 463.

событий, но в тоже время он подобен мечу Немезиды, безжалостно обрушивающемуся на тайные пороки, сочетая в себе, таким образом, доброе и злое начала³⁰⁸.

Примечательно, что имя Воланда наиболее часто употребляется в сочетании с глаголами говорения (*verba dicendi*), такими как «сказал», «говорил», «обратился», «ответил», «отозвался», «воскликнул», «заметил», «возразил», «подозвал» и глаголами, передающими статическое положение героя, такими как «сидел», «остался» или сведенную до минимума подвижность «отвернулся», «указал», «поднялся», «кивнул». Дихотомия говорения при полной или частичной неподвижности характеризует Воланда как личность властную и привыкшую к проявлениям покорности своей воле. В этом герой романа М.А. Булгакова схож с сатаной в романе «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана, который сам ничего значительного не предпринимает, а лишь благодаря таинственной бутылочке подчиняет своей воле святого праведника.

В роли вспомогательных сил в «Мастере и Маргарите» выступает свита Воланда. Ей предстоит уличать, наказывать, восстанавливать справедливость. Не случайно москвичи и уполномоченные властями видят в них отрицательных субъектов. Качественные прилагательные «наглый»³⁰⁹, «сомнительный»³¹⁰, а также номинанты «негодяй», «хулиган»³¹¹, «оборванец»³¹² свидетельствуют об их принадлежности к темным силам. Так на протяжении всего романа слуг Воланда характеризуют лексические единицы с отрицательной коннотацией. Коровьев-Фагот предстает как «Подлый же Фагот»³¹³, «надувало Фагот», Бегемот как «наглый котяра Бегемот»³¹⁴, «коварный Бегемот»³¹⁵. Важно отметить, что, когда все временное во внешности Воланда и его сопровождающих всадников исчезает, а Азazelло принимает еще более грозный вид, ведь он — «демон безводной пустыни, демон-убийца», и даже юность Бегемота, пажа Воланда, не скрывает его демонической сущности³¹⁶.

При этом Воланду присуща необычная манера вести себя/держаться, которая сближает его с шутником-сатаной в повестях Э.Т.А. Гофмана. Вместе с тем она своей немотивированностью соответствует необъяснимости поведения персонажей Н.В. Гоголя, типологию действий которых разработал русский филолог Ю. Манн. Исследователь выделяет следующие категории: «странное и неожиданное в поведении персонажей»³¹⁷ и «непроизвольные движения и гримасы персонажей»³¹⁸. При знакомстве с Берлиозом и поэтом Бездомным он «вдруг поднялся и направился к писателям»³¹⁹, «воскликнул ... и, почему-то воровски оглянувшись ..., сказал», «Тут иностранец отколол такую штуку»³²⁰. Следовательно, можно утверждать, что Воланд сочетает черты «глупого черта», проявляющиеся в образах немецкого писателя-романтика и чертах персонажей русского писателя-реалиста.

Для речи Воланда характерна правильность выражения, что подчеркивается авторским комментарием: «заговорил подошедший с иностранным акцентом, но не коверкая слов»³²¹, «Бездомный подумал: «Где это он так наловчился говорить по-русски, вот что интересно!» », «Берлиоз ... в это время думал: «Но, все-таки, кто же он такой? И почему так хорошо говорит по-русски?» »³²², «Ты слышишь, как он по-русски говорит»³²³.

³⁰⁸Edwards, 1982, p. 169-170.

³⁰⁹Булгаков, 1987, с. 654.

³¹⁰Булгаков, 1987, с. 737, 738.

³¹¹Булгаков, 1987, с. 735.

³¹²Булгаков, 1987, с. 737.

³¹³Булгаков, 1987, с. 561.

³¹⁴Булгаков, 1987, с. 562.

³¹⁵Булгаков, 1987, с. 734.

³¹⁶Булгаков, 1987, с. 756.

³¹⁷Манн, 1988, с. 114.

³¹⁸Манн, 1988, с. 123.

³¹⁹Булгаков, 1987, с. 466.

³²⁰Булгаков, 1987, с. 467.

³²¹Булгаков, 1987, с. 466.

³²²Булгаков, 1987, с. 468.

Восхищенные знаниями иностранца, оба писателя все же замечают один недостаток в его произношении: в словах специалиста по черной магии слышится сильный иностранный акцент, который вносит звуковой диссонанс в реплики героя. Необычность ситуации усиливается в момент внезапного исчезновения акцента: «профессор ... заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал»³²⁴. Из этого можно заключить, в словах иностранца отсутствуют отклонения от языковых норм, прежде всего на морфологическом, а также на синтаксическом уровнях.

Отметим еще одну особенность речи Воланда: она заключена не в ее грамматическом оформлении, а в стилистическом своеобразии. Иностранец говорит на неискаженном русском языке, придерживаясь его нормативных правил, но изредка в его слова закрадываются устаревшие лексические единицы: «как же быть с доказательствами бытия *божия, коих*, как известно, существует ровно пять?», «Оно, может, и *умно*»; разговорные обороты: «Но вот *куръез*», «Он... соорудил собственное шестое доказательство!», «Над вами *потешаться* будут», «но *больно* непонятно»; большое количество вводных синтаксических конструкций: «Оно, *может*, и *умно*», «Виноват ... для того, чтобы управлять, *нужно, как-никак*, иметь точный план»³²⁵³²⁶.

Хотя злое начало, воплощенное в образе Сатаны и свите Воланда, чинит беззаконие, именно к нему обращается отчаявшаяся Маргарита в минуту затруднения, в поисках помощи, совета, в надежде, что они помогут ей и ее мастеру, уберегут их от несчастий, выведут из безвыходного положения. Не случайно Азazelло обращается к молодой исстрадавшейся женщине со словами: «интерес-то большой ... Вы воспользуетесь случаем...»³²⁷, чтобы узнать о судьбе мастера, как догадалась Маргарита Николаевна. Не кто иной, как Воланд, устраивает дальнейшую судьбу «любовников»³²⁸ и дарит им «вечный приют»³²⁹. Номинант «приют» по определению, приведенном в «Словаре русского языка» С.И. Ожегова, означает «место, где можно спастись или отдохнуть»³³⁰, М.А. Булгаков предлагает свою сходную трактовку этому существительному. Он неоднократно называет новое место пребывания мастера и его подруги «вечны[м] дом[ом]»³³¹, т.е. местом отдыха и умиротворения.

Кроме того, Воланд представляется связующим звеном между всеми героями и играет особую роль в структуре повествования. Он объединяет своим присутствием все онтологические планы, выделенные А. Амосиным в статье «Ваш роман принесет вам еще сюрпризы»: 1) План современной автору обывденной московской жизни; 2) План исторической реальности древнего Иерусалима; 3) План «текста в тексте» (фрагмент рукописи мастера, который читает Маргарита); 4) План многочисленных сновидений (в свою очередь, по-разному соотносящихся с объемлющей их реальностью); 5) План актуального пребывания на земле Сатаны/Воланда; 6) Подразумеваемый план Божественной сферы – «свет», откуда к Воланду является посланцем и просителем Левий Матвей; 7) План земного инобытия мастера и Маргариты после «бала у Сатаны»; 8) План посмертного существования Понтия Пилата; 9) План посмертного существования мастера и Маргариты («Покой») ³³². В сущности Воланд – мифологизированное лицо, выступая в роли промежуточного персонажа, объединяющего собственно мифологический план (сцены в Ершалаиме) и реальный (московский быт), реализует таким образом амбивалентную натуру, подчиняя свой воле и время и пространство.

³²³Булгаков, 1987, с. 471.

³²⁴Булгаков, 1987, с. 472.

³²⁵Булгаков, 1987, с. 468.

³²⁶В приведенных примерах – курсив мой: Е.Н.

³²⁷Булгаков, 1987, с. 637.

³²⁸Булгаков, 1987, с. 749.

³²⁹Булгаков, 1987, с. 758.

³³⁰Ожегов, 1960, с. 594.

³³¹Булгаков, 1987, с. 759.

³³²Амосин, 2005, с. 112-113.

Итак, отмечаем различия в изображении зла и потворствующих ему сил у Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. У Э.Т.А. Гофмана преобладает представление в соответствии с религиозным пониманием данной проблематики теологами и с народной традицией. В произведениях Н.В. Гоголя доминирует фольклорная интерпретация демонического начала, как реализация близкого к фольклору противостояния добра и зла. В повестях и закатном романе М.А. Булгакова дьявол предстает как воплощение инфернальных сил и одновременно как защитник и спаситель страдающих.

Использованная литература:

АМУСИН, М. *Ваш роман принесет вам еще сюрпризы* // Вопросы литературы, март-апрель 2005, № 2. С. 111-123 [=Амусин, 2005].

БУЛГАКОВ, М. А. *Дьяволиада: Повести, рассказы, фельетоны, очерки*. Предисл. Б. В. Соколова. Кишинев: Лит. Артистикэ, 1989 [=Булгаков, 1989].

БУЛГАКОВ, М. А. *Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита*. Предисл. Е. Сидорова. Кишинев: Лит. Артистикэ, 1987 [=Булгаков, 1987].

ГЕТЕ, И. В. *Избранные произведения в 2-х томах*. Т. 2.: Пер. с нем. Сост. И. Солодуниной; Комм. А. Аникста и Н. Вильмонта; Худ. А. Яковлев. М. «Правда», 1985 [=Гете, 1985].

ГОГОЛЬ, Н. В. *Повести*. Под общей реакцией С.И. Машинского, Н.Л. Степанова, М.Б. Храпченко. Т.1, в 7 томах. М.: Художественная литература, 1966 [=Гоголь, 1966].

МАНН, Ю. В. *Поэтика Гоголя*. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988 [=Манн, 1988].

НАБОКОВ, В. В. *Приглашение на казнь: Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания*. Кишинев: Лит. артистикэ, 1989 [=Набоков, 1989].

ОЖЕГОВ, С. И. *Словарь русского языка*. 4-е изд., испр. и доп. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1960 [=Ожегов, 1960].

Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka/Hrsg. Mathias Bertram. Digitale Bibliothek Band 1. Berlin, Directmedia, 2000.

EDWARDS, T. R. N. *Three Russian writers and the irrational: Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov*. Cambridge [etc.]: Cambridge Univ. Press, 1982 [=Edwards, 1982].

NORME „NU PEA RESPECTATE” DE FEȚE RESPECTABILE

Grigore CANTEMIR,

conferențiar universitar, doctor în filologie,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

Abstract

Incorrect grammatical forms very often penetrate into current literary and publicistic texts which are „legitimized” by some legislation in force. The present article deals with the causes of the appearance of these logofoms in various texts written by subtle authors with a refined artistic language, with philological studies.

Rezumat

În textele literare și publicistice din ultimul timp, pătrund, adesea, forme gramaticale incorecte, „legitimate” chiar de unele acte normative în vigoare. Despre cauzele apariției acestor logoforme în texte semnate de mânuitori de condei rafinați, cu un limbaj artistic elevat, cu studii filologice, vom menționa în rândurile ce urmează.

Oamenii de cultură, politicienii, intelectualitatea progresistă din Republica Moldova privesc cu un deosebit interes emisiunile posturilor Jurnal TV și Publica TV. Ambele aceste posturi, pe lângă informații veridice privind situația social-politică, economică din țară, se îngrijesc și de cultura graiului românesc în Republica Moldova, prezentând numeroase mostre, iar uneori, din păcate, și „monstre” de exprimare în limba română.

„Una dintre normele literare n u p r e a r e s p e c t a t e (de aici încolo sublinierea ne aparține – Gr. C.) în limba actuală este cea care prevede indicarea datei calendaristice prin forma de feminin a numeralului cardinal *doi*, respectiv *două*, *douăsprezece*, *douăzeci* și *două*”, astfel începe una din emisiunile postului Publica TV, la rubrica *Date* cu prezentatoarea Mihaela Strâmbeanu.

Ce înseamnă „nu prea respectate”? Vorbirea omului, ca și talentul, cultura lui, ori o ai, ori îți lipsește cu desăvârșire. Așa și norma limbii literare: ori e respectată de vorbitori, ori nu.

În continuare, discursul Mihaelei Strâmbeanu privind utilizarea numeralelor *unu/una*, *doi/două* abundă în greșeli ce țin de gramatica și teoria limbii. Toate gramaticile limbii române clasifică substantivele, conform categoriei gramaticale de gen, în masculine, feminine și neutre. Ultimele, împreună cu sateliții lor adjectivali (adjectivele calitative și cele pronominale, numeralele), au la singular formă de masculin, iar la plural – cea de feminin. De exemplu: *un ceas/două ceasuri*, *un stilou/două stilouri*, *un eseu/două eseuri* etc.

„Ar trebui să spunem *suntem în douăsprezece martie*, *azi e două august*, în realitate e aproape generalizată forma de masculin a numeralelor în cauză. Problema se pune, mai ales, în exprimarea orală, pentru că, în scris, data este, de obicei, marcată prin cifră, fără a crea probleme. Redactorii și prezentatorii de radio și televiziune care își propun să utilizeze româna cultă se află, adesea, în încurcătură. Chiar de rostesc *doi septembrie*, riscă să fie acuzați de ignoranță și stricare a limbii de către unii, dacă aleg forma *două septembrie*, aceasta sună ciudat pentru cea mai mare parte a publicului”, își continuă discursul prezentatoarea.

Într-adevăr, forma *două septembrie* este cea incorectă și „sună ciudat” pentru publicul versat, cu niscaiva studii filologice, care își dă seama că sintagma *două septembrie* este un calc, asemenea multora, după modelul rusesc *второе сентября*. În limba rusă, numeralele care indică data sunt ordinale: *Первое Мая*, *Девятое Мая*. În limba română însă, deși exprimă ordinea zilelor dintr-o lună, datele calendaristice sunt redată prin numerale cardinale, de rând cu paginile dintr-o carte, anul calendaristic ș.a. Înseși denumirile lunilor anului, în limba română, sunt de genul masculin: *în zilele geroase ale lui ianuarie*, *în zilele dogoritoare ale lui august* etc., această categorisire fiind motivată, deoarece denumirile s-au dat lunilor în cinstea unor împărați (*Iulius*, *Augustus*), unor zei (*Ianus* – zeul cu două fețe orientate spre trecut și viitor, *Martis* – la început, zeu al semănăturilor, apoi patron al războiului); unele denumiri ale lunilor anului exprimă ordinea acestora: *septem* „șapte” > *septembrie*; *novem* „nouă” > *noiembrie*; *decem* „zece” > *decembrie*, deci luna a șaptea, a noua, a zecea³³³ etc.

³³³Vorba e că la romani anul (agricol) începea în martie, de aceea septembrie era luna a șaptea, octombrie – a opta, noiembrie – a noua, decembrie – a zecea.

În favoarea formei de feminin a numeralului (*două ianuarie*) vin textele românești vechi, unde acordul numeralului care indica data se făcea nu cu substantivul ce denumea luna anului, ci cu substantivul *zi*. În româna veche, data de 2 februarie se spunea în diferite feluri:

- în *două zile ale lui februarie*;

- *februarie în două zile*;

- *februarie, două zile*;

- am mai adăuga aici câteva variante de grafie și pronunție a lunii anului (*făurar*³³⁴, *faur*, *fevruarie*, *fevrali*), a substantivului *zi* (*zili*, *dzile*), a numeralului (*doo*, *doă*, *doăă*, *doao*) etc.

„Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic” decide în favoarea uzului, adică admite formele de masculin la indicarea datei”, ne fericește prezentatoarea TV. Ne îndoim că un asemenea dicționar ar putea vărsa lumină într-o asemenea chestiune, dar răsfoim totuși DOOM², însă nici pomină de vreo indicație.

Încă în 1936, acad. A. Graur semnală utilizarea regională, cu schimbarea formei de gen a numeralului: „Cu ocazia sărbătorii de la 1 Mai, un personaj oficial din Bucovina a vorbit despre *Unu Mai*. Transilvănenii zic *Prima Mai*, iar noi, *Întâi Mai*. Care dintre aceste forme este corectă? Toate, căci nici una nu e absurdă. Deoarece însă trebuie adoptată una singură de toată țara, trebuie să ne oprim la *expresia literară*, care este cea mai răspândită, și să păstrăm pe *Întâi Mai*”³³⁵.

Similară cu *data de două/doi februarie* e și sintagma *ora două*, care, uneori, prin analogie cu *doi februarie*, e rostită *ora doi*. Avem și aici o influență rusească. Vorba e că, în limba rusă, noțiunea de oră este exprimată prin substantivul *час*: *два часа*, *пять часов*. În româna veche, se spunea *două ceasuri*. De acolo s-a ajuns la *ceasurile două*, unde se simte deja transformarea numeralului ordinal în etichetă, păstrând însă acordul, în virtutea obișnuinței. De aici vine *ora două*. Deși unii crainici de la radio și TV folosesc frecvent sintagma *ora doi*, în această privință, DOOM² se pronunță clar: „Numeralul cardinal «12» și cel ordinal corespunzător trebuie folosite la forma de feminin atunci când se referă la substantive feminine: *ora douăsprezece*, *douăsprezece mii de lei*”³³⁶.

Celor care folosesc formele de masculin (*ora doi*, *ora doisprezece*) le dau dreptate chiar și unii filologi, care consideră că „uzul complică lucrurile”, iar limba literară le ia de aici „deja complicate”: „...o renunțare la excepții ar produce forma *ora doi*, pe care nu o găsim decât ca regionalism, în timp ce vorbitorii culți (pe al căror uz se bazează limba literară) nu spun așa ceva. Limba literară, oricât s-ar vrea de ordonată și simplă, nu poate impune forme neîncetățenite deja în uz”³³⁷. Același autor menționează: „...*ora doi* nu e o prostie, și anume din două motive pe care nu le puteți neglija:

1. O bună parte din vorbitorii români (aș zice câteva milioane, dar nu am statistici clare) folosesc forma *ora doi* în limbajul lor curent. Eu am întâlnit astfel de oameni, studenți care veneau din diverse regiuni ale Transilvaniei. Da, e un regionalism, dar regionalismele nu sunt prostii.

2. Când numărăm spunem *unu, doi, trei*. Când numerotăm școli le spunem *școala unu, școala doi, școala trei*. La fel procedăm când numerotăm zone, echipe, ture de lucru, fabrici, camere, centrale termice, etape și multe alte obiecte, denumite prin substantive feminine. Deci singurul mod normal de numerotare este *unu, doi, trei*. Faptul că spunem *ora două* nu este pentru că așa ar fi logic, ci pentru că așa au spus părinții și strămoșii noștri și așa ne-am obișnuit și noi (am explicat pe acest fir de discuție de unde vine forma de feminin: de la *două ceasuri*).”

Se pare că însuși DOOM² este un act normativ care a fost conceput „sub presiunea uzului”: „se acceptă și formele de masculin în indicarea datei: *doi/doisprezece/douăzeci și doi mai*”³³⁸. De aceea, în prefața la noul „Dicționar ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române” se arată că, pentru exprimarea datei, se pot folosi fie formele de masculin ale numeralelor (*doi februarie*,

³³⁴O profesoară respectabilă de la Bălți scria chiar pe tablă *Cincisprezece făurar*.

³³⁵Graur, p. 198.

³³⁶DOOM². București: Editura Univers Enciclopedic, 2005. P. XCII.

³³⁷Ungureanu, *apud* Avram, 1997, p. 54.

³³⁸DOOM, 2005.

doisprezece mai, douăzeci și doi iunie), fie cele de feminin. Și crainicii de la radio și televiziune, văzând că li se permite totul, își permit să nu iasă din cuvânt actului normativ recent. Astfel, în cadrul unei emisiuni de știri de la Pro TV din 25 martie 2011, comentatoarea Sorina Obreja anunță: „Tânărul a fost găsit fără suflare în fața blocului în jurul orei *doisprezece*”.

Or, multitudinea de variante îi induce în eroare pe vorbitori, le permite să nu țină cont de reguli și legitățile limbii, și, până la urmă, să aibă un limbaj infect. De aceea, de cele mai multe ori, la alegerea unei forme gramaticale, nu ne vom baza pe uz, pentru că, la urma urmei, nimeni nu e în stare să numere câți vorbitori utilizează o formă și câți alta, ci, așa cum zicea Ion Heliade Rădulescu, selecția normelor unice ale românei culte trebuie să se facă în baza a patru criterii fundamentale: criteriul latinității formelor, cel al uzului sau al circulației acestor forme, al regularității gramaticale și cel al eufoniei. Peste toate trebuie să domnească însă logica limbii, structura și tendințele ei interne, pe care nici un „legiuitor” nu le poate ignora.

De aceea, în exprimarea datei, pentru 2 și numeralele compuse 12, 22, forma corectă, literară, este cea de feminin: două martie, mai, iunie etc. (nu doi martie, doi mai, doi iunie), douăsprezece martie, douăzeci și două martie (nu doisprezece, douăzeci și doi martie).

Unii cercetători consideră că utilizarea formei de masculin *doisprezece* pentru indicarea orei se datorează generalizării acesteia pentru marcarea datei, precum și de la indicarea eliptică a orei: *Ne vedem la doisprezece*, adică la „ora douăsprezece”, formulă neadmisă de Mioara Avram³³⁹.

Evitarea formei de feminin s-ar putea explica, eventual, și ca efect al preocupării de a se evita posibila confuzie cu *nouăsprezece* – mai ales în convorbirile telefonice. Inovația s-a extins și la numeralul ordinal corespunzător: în locul lui *a douăsprezecea* se utilizează, destul de frecvent, din păcate, (*a*) *doisprezecea/doișpea*, de exemplu în *clasa (a) doisprezecea/doișpea*.

O altă abatere de la normă este forma de imperfect a verbului *a sta*. După cum se știe, imperfectul, în limba română, se formează de la tema verbului, adăugând terminațiile specifice *-am, -ai, -a, -am, -ați, -au*. Două verbe însă, pe care gramaticile noastre le consideră astăzi neregulate (*a da* și *a sta*), în latină erau regulate și formau așa-numitul perfect cu rădăcina reduplicată (*dare, dedi; stare, steti*). Aceste forme latinești și determină modul specific de conjugare a lor: *dădeam, dădeai, dădea, dădeam, dădeai dădeau; stăteam, stăteai, stătea, stăteam, stăteai, stăteau*.

La unii autori însă, aceste verbe au, la imperfect, forma *stam*:

„Stam singur în cavou...și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de plumb.
Stam singur lângă mort... și era frig...
Și-i atârnav aripile de plumb.” (G. Bacovia, *Plumb*)

Nu ne îndoim nici pentru un moment că G. Bacovia nu era familiarizat cu felul de conjugare a verbului *a sta* la imperfect. În aceste rânduri, poetul a folosit forma verbală *stam* din motive de versificație (forma literară *stăteam* ar mai fi adăugat versurilor o silabă).

Forma *dam*, la I. Creangă, e dictată de alte motive decât cele invocate la G. Bacovia, și anume caracterul oral al scrierilor „sfătosului bunic din Humulești”:

„Iedul cel mare și cel mijlociu *dau* [*dădeau*] prin băț de obraznici ce erau, iar cel mic era harnic și cuminte.” (I. Creangă, *Capra cu trei iezi*)

„Cum nu se dă scos ursul din bârlog, țăranul de la munte, strămutat la câmp, și pruncul dezvelit de la sânul mamei, așa *nu mă dam* [*nu mă dădeam*] eu dus din Humulești în toamna anului 1885, când veni vremea să plec la Socola...” (I. Creangă, *Amintiri din copilărie*)

„- Dar ce-ai pățit, măi pohoțule, de te-ai sculat cu noaptea-n cap, și faci așa larmă, ziseră oamenii boierului, care *dau* [*dădeau*] chiori unul peste altul, de parcă aveau orbul găinilor.” (I. Creangă, Ivan Turbincă)

„Mi-l *dase* (dăduse) tatăl meu...” (I. Al. Brătescu-Voinești)³⁴⁰

³³⁹Avram, p. 149.

³⁴⁰apud Cartaleanu et alii, p. 55.

Cu verbul *a sta* la imperfect:

„Și cum *sta* [stătea] baba împietrită, dracul îi și dă în gând una:

- Nevastă hăi! Alta nu-i de făcut decât să înșomoltăcim motanul ista al meu cu niște petece, să-l punem în albiuță și apoi să dăm foc casei pe dinăuntru, iar noi să ieșim afară”. (I. Creangă, *Povestea lui Stan Pățitul*)

Întâlnim, în opera lui I. Creangă, și forme gramaticale corecte ale verbului *a da* la imperfect:

„Dar toți pe câți îi întreba *dădeau* din umere, neștiind ce să răspundă la așa întrebare ciudată”. (I. Creangă, *Ivan Turbincă*)

sau la mai mult ca perfect:

„Boierul, văzând aceasta, pe de-o parte l-a cuprins spaima, iar pe de alta nu mai știa ce să facă de bucurie; căci multe sărindare mai *dăduse* el până atunci pe la popi, în toate părțile, ca să-i poată izgoni dracii de la casă, și nici că fusese chip”. (I. Creangă, *Ivan Turbincă*)

O formă specifică întâlnită doar la I. Creangă este cea a verbului *a avea* la imperativul negativ, care ia forma conjunctivului amputat³⁴¹:

„- *N-aibi* [nu ai] grijă, stăpâne, că doar ești cu mine, zise Chirică”. (I. Creangă, *Povestea lui Stan Pățitul*)

Forma arhaică *aibi* e descendentă din verbul cu rădăcina reduplicată *habere* la conjunctivul latinesc (*habebam, habebas, habebat*). În limba neîngrijită a unor intelectuali (!) de la noi, prin analogie cu conjunctivul prezent (*să aibă*, se formează (greșit) conjunctivul verbului *a fi* (*să fibă*) și *a ști* (*să știbă*).

„Formarea imperativului în românește e destul de curioasă și nu e ușor de explicat cuiva care nu cunoaște bine limba”, menționează, pe bună dreptate, acad. A. Graur³⁴². Unii vorbitori de limba română sunt tentați să creadă că „persoana a doua singular a imperativului este egală când cu persoana a treia, când cu persoana a doua a indicativului prezent”³⁴³ sau că imperativul negativ al verbului românesc s-ar forma de la cel afirmativ, adăugându-se în procliză negația *nu*: *spune - nu spune, crede - nu crede, fă - nu fă, zi - nu zi* etc. Această iluzie se formează, la unii, anume din cauza că la unele tipuri de verbe (mai ales la cele de conjugarea a III-a) formele afirmativă și negativă coincid. În realitate însă, imperativul negativ cu forma de singular se formează nu de la cel afirmativ, cum cred autorii din care cităm:

„Și așa veșnic mă pisează: „*Nu fă* nebunii, ține-te de carte” (Anatol Moraru, *Turnătorul de medalii*, p. 33); „*Nu zi* hop până n-ai sărit” (Folclor); „*Nu te du*, mai rămâi la copii. Că avem acolo la adulți atâția poeți (Spiridon Vangheli, *Cu cât e muntele mai înalt, cu atât îl bat vânturi mai mari*)³⁴⁴,

ci de la forma de infinitiv scurt (fără terminația *-re*), precedată de negația *nu*: *nu face, nu zice*. De exemplu:

„Ce ție *nu-ți place* altuia nu-i face” (Folclor); „*Stai și te sfătuiește* pușintel cu mine: *nu te duce* așa ca în bătaie de vânt”. (Mihai Sadoveanu, *Frații Jderi*, p. 222)

Ceea ce se cere în calitate de concluzie la finele acestor rânduri e ca, înainte de a înșira cuvintele pe hârtie sau de a le rosti într-o emisiune televizată sau radiofonică, se cere să consultăm „Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române”, chiar dacă ni se pare că formele gramaticale cu care ne-am deprins la școală, la facultate, în discuțiile cu prietenii sunt firești și nu trezesc, la prima vedere (rostire), dubii.

Referințe bibliografice:

AVRAM, Mioara. *Gramatica pentru toți*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Editura Humanitas, 1997 [Avram, 1997].

³⁴¹După cum bine se știe, conjunctivul amputat completează paradigma infinitivului pentru persoana a III-a.

³⁴²Graur, p. 71.

³⁴³*idem*.

³⁴⁴*apud* Vieru, p. 626.

CARTALEANU, Tatiana, CIOBANU, Mircea, COSOVAN Olga. *Limba și literatura română. Ghidul profesorului. Clasa a VII-a*. Chișinău: Editura Știința, 2007 [Cartaleanu et alii, 2007].

GRAUR, Alexandru. *Puțină gramatică*. Vol. I. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987 [Graur, 1987].

Site-uri

[http://www.gorjeanul.ro/realitatea-gorjeana/erori-privind-ortoepia-si-ortografia-unor-numerale?Itemid=198:](http://www.gorjeanul.ro/realitatea-gorjeana/erori-privind-ortoepia-si-ortografia-unor-numerale?Itemid=198)

Dicționare

DEX, ediția a II-a. București: Univers Enciclopedic, 1998.

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române, Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Editura Univers Enciclopedic, 2007. P. XCII.

Texte

BACOVIA, George. *Plumb. Versuri și proză*, prefață de Nicolae Manolescu. București: Editura pentru Literatură, 1965 [Bacovia, 1965].

CREANGĂ, Ion. *Opere*. Vol. I. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1989.

MORARU, Anatol. *Turnătorul de medalii*. Chișinău: Editura Prut internațional, 2008.

SADOVEANU, Mihai. *Frații Jderi*. București: Editura Cartea Românească, 1978.

VIERU, Grigore. *Taina care mă apără*, Iași: Princeps Edit, 2008.

DIE VERWENDUNG DER LICHTMETAPHORIK IN E. T. A. HOFFMANN'S DAS FRÄULEIN VON SCUDERI

Erdal DERINÖZ,

Student,

Universität Heidelberg, Deutschland

Abstract

This paper explores the usage of metaphors of light and darkness in E. T. A. Hoffmann's short story "Mademoiselle de Scudéri". Being a romantic work, the story uses in an extensive way symbols connected with light and darkness which are dealt with in the following. Firstly, the focus is on the general description of light in narration before these techniques are applied to Hoffmann's short story. The next sections investigate the age of enlightenment and the semantic field of stars. Furthermore, different attitudes towards some artistic products, and especially René Cardillac's gold work, are treated with respect to the metaphor of light. The final part of this paper looks at the role of eyes and the protagonist's ability to perceive the truth.

Rezumat

În articol, autorul abordează metaforele cu referire la lumină și întuneric din povestirea romantică a lui E.T.A. Hoffmann „Domnișoara Scuderi”. Dânsul pornește, în cercetare, de la analiza felului în care lumina este prezentată, de obicei, într-o lucrare narativă, pentru a arăta, mai apoi, specificul acestei prezentări în lucrarea lui Hoffmann. În continuare, autorul analizează iluminismul și câmpul semantic al stelelor. El face referință și la lucrarea lui René Cardillac despre metaforele luminii. Articolul finalizează cu prezentarea capacității protagonistului de a percepe adevărul.

1. Einleitung

„Man nimmt die unerklärte dunkle Sache wichtiger als die erklärte helle.“³⁴⁵

Das Zitat Friedrich Nietzsches aus dem symbolischen Bereich des Lichtes trifft eine verallgemeinernde Aussage menschlichen Verhaltens. In der Tat lassen sich Parallelen zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* ziehen. Zunächst einmal stellt dieses Zitat den Dualismus zwischen den beiden Extremen ‚hell‘ und ‚dunkel‘ dar. Des Weiteren können diese Abstufungen der Helligkeit bzw. Dunkelheit allegorisch für das Geheimnisvolle, Mysteriöse, Phantastische, Offensichtliche, Tiefgründige oder Oberflächliche stehen, um nur einige Schlagworte aus der Assoziationskette dieses semantischen Bereiches zu nennen. Diese beiden antonymischen Begriffe werden von Hoffmann in seiner Detektivnovelle³⁴⁶ ganz bewusst eingesetzt, um den Inhalt seiner Erzählung sprachlich zu verstärken oder den Leser³⁴⁷ auf eine falsche Fährte zu führen. Eine weitere Parallele, die in dieser Arbeit noch ausführlich behandelt wird, betrifft die unterschiedlichen Methoden, die Mordfälle zu lösen. Während die Protagonistin, das Fräulein von Scuderi, mit allen Mitteln versucht, den König von der „erklärte[n] helle[n]“³⁴⁸ Wahrheit zu überzeugen, profitiert die *Chambre Ardente*, die polizeiliche Instanz, von ihrem Status und die Öffentlichkeit schenkt ihrer „unerklärte[n] dunkle[n]“³⁴⁹ Begründung Glauben.

Das oppositionelle Verhältnis zwischen ‚hell‘ und ‚dunkel‘ ist typisch für die Literatur Hoffmanns, wie im nächsten Kapitel erläutert werden soll. Der dritte Teil dieser Arbeit setzt sich zuerst mit der theoretischen Darstellung von Licht und Dunkelheit in Erzählungen auseinander, bevor im Anschluss die Beleuchtungstaktiken auf das *Fräulein von Scuderi* übertragen werden. Im nächsten Abschnitt soll auf das *siècle des lumières*, das Zeitalter des Sonnenkönigs, und das Wortfeld der Gestirne näher eingegangen werden. Das fünfte Kapitel wird den Bezug zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Produkten, insbesondere der

³⁴⁵Nietzsche, 1969, S. 700.

³⁴⁶Die Intention dieser Arbeit ist es nicht, sich mit der gattungsbezogenen Diskussion auseinanderzusetzen, die sich mit der Frage befasst, ob es sich bei der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* um einen Roman oder eine Novelle handelt. Dennoch wird im Folgenden der Begriff der ‚Novelle‘ verwendet, basierend auf der Erklärung Richard Alewyns und Ernst Blochs, die die Erzählung wegen ihrer Erzählweise und des zielgerichteten Plots als ‚Novelle‘ klassifizieren (McChesney, 2008, S. 2).

³⁴⁷generisches Maskulinum

³⁴⁸Nietzsche, 1969, S. 700.

³⁴⁹*ibidem*.

Goldschmiedekunst René Cardillacs, zur Lichtmetaphorik herstellen und das dualistische Kunstverständnis Hoffmanns aufgreifen, wofür die Behandlung des serapiontischen Prinzips notwendig ist. Das letzte Kapitel schließlich wird den Bereich der optischen Wahrnehmung behandeln und hierbei auf die Augenmetaphorik eingehen, sowie sich mit dem Fräulein von Scuderi und der *Chambre Ardente* in Bezug auf ihre Gabe die Wahrheit zu erkennen bzw. nicht zu erkennen auseinandersetzen. Den Abschluss dieser Arbeit bildet die künstlerische Vorstellung des Fräuleins vor dem König.

2. Hoffmanns Erzählungen

E. T. A. Hoffmanns Detektivnovelle *Das Fräulein von Scuderi* weist viele Elemente auf, die typisch für seine literarischen Werke sind. So setzt er sich mit der Ästhetik des Heterogenen auseinander,³⁵⁰ indem er in seiner Erzählung die spätromantische dualistische Kunstauffassung darstellt. In diesem Zusammenhang stellt er innerhalb desselben Werkes den ‚wahren‘ Künstler, der die Kunst nur für die Kunst selbst betreibt, dem philisterhaften Künstler gegenüber, der den Wert der Kunst verkennt und sie nur zu „Zerstreuungszwecken“³⁵¹ nutzt.³⁵² Neben der Künstlerthematik spielt der Aspekt des Paradoxen auch in der Vermischung von Realem und Phantastischem eine Rolle. Auch wenn diese Integration nicht so auffällig ist wie beispielsweise in seiner Novelle *Der goldene Topf*, gibt es auch hierfür Beispiele in Hoffmanns Detektivgeschichte. Während sich die Geschichte einerseits in einer realen Stadt zu der Zeit eines realen Königs abspielt, wird andererseits von einem mysteriösen Gift erzählt, der denjenigen auf der Stelle tötet, der das Gift auch nur einatmet. Die Verwendung der Lichtmetaphorik kann mit der Darstellung der bereits erwähnten Kontraste verglichen werden. Ähnlich wie die gegensätzlichen Paare ‚wahrer‘ Künstler – philisterhafter Künstler oder Realität – Phantasie kann der Begriff der Lichtmetaphorik in zwei extreme Pole, nämlich in ‚hell‘ und ‚dunkel‘ aufgeteilt werden. Hoffmann verwendet diese unterschiedlichen Lichteinfälle in seiner Erzählung beispielsweise um den Inhalt zu verstärken, Spannung zu erzeugen oder den Leser auf eine falsche Spur zu lenken, wie im Folgenden dargestellt werden soll. Ferner bedient sich Hoffmann nicht nur der beiden Pole ‚hell‘ bzw. ‚dunkel‘, sondern verwendet auch dazwischenliegende Facetten, wie Dämmerung oder Lichtschimmer.

Auch wenn die Detektivgeschichte nicht zu den sogenannten Nachtstücken Hoffmanns gehört, enthält die Erzählung gewisse Elemente, die für diesen Begriff kennzeichnend sind. Mit diesem ursprünglich in der Malerei verwendeten Ausdruck wurden düstere Bilder bezeichnet, die eine nächtliche Landschaft abbilden.³⁵³ Gemäß der kunstgeschichtlichen Definition bezeichnet ein Nachtstück die Darstellung einer Szenerie „mit künstlicher, unheimlicher Beleuchtung, mit Mondschein oder im Nachtdunkel, mit schauriger Stimmung“³⁵⁴. Typischerweise handelt es sich hierbei um Szenen, die ohne Sonnen- bzw. Tageslicht sind. Als Lichtquelle fungieren meistens angezündete Lichter und Fackeln. Auf den Betrachter haben die Nachtstücke, die für die Epoche der Romantik sehr beliebt sind, eine mystische Ausstrahlung. Hierbei ist das Mondscheinmotiv ein gängiges Thema, welches geheimnisvolle und romantische Lichtverhältnisse erzeugt.³⁵⁵

Der Begriff des ‚Nachtstücks‘ wurde in die Literaturwissenschaft erst später unter anderem von Jean Paul übertragen. Wichtige Merkmale für den literarischen Begriff sind unheimliche Figuren und Szenen, die in der Nacht spielen. Begleitet werden diese Erscheinungen von schauriger Stimmung und unheimlicher Beleuchtung. In der Spätromantik wurde die Bedeutung des Begriffs durch Hoffmann erweitert, da er sich mit den Abgründen des menschlichen Seins beschäftigte und den Kampf mit den dunklen Mächten in seinen Werken thematisierte. So bestimmt der Kontrast zwischen ‚hell‘ und ‚dunkel‘ die Szenen seiner Literatur und schildert auf diese Weise die dunkle Seite der menschlichen Seele. Durch Hoffmann erhielt der Begriff

³⁵⁰Kremer, 2007, S. 172.

³⁵¹Kaiser, 2010, S. 109.

³⁵²*ibidem*.

³⁵³Kremer, 2007, S. 172.

³⁵⁴Berdychowska, 2009, S. 9.

³⁵⁵*ibidem*, S. 10.

eine spezifischere Bedeutung, da das einst ausreichende Genremerkmal der schauerlichen Szene um die ästhetische Reflexion der dunklen und Nachtseite der Seele ergänzt wurde.³⁵⁶ Auf die dunkle Seite der Kunst bzw. des Menschen wird an späterer Stelle mit der Figur Cardillacs genauer eingegangen.

3. Die Darstellung von Licht und Dunkelheit in der Erzählung

3.1. Licht und Dunkelheit als anthropologische Grundkonstante

Die Dunkelheit gilt anthropologisch, psychoanalytisch und kulturgeschichtlich als Element, welches den Menschen Angst einflößt. Dieses Verhalten deklariert Konrad Lorenz als anthropologische Gesetzmäßigkeit und leitet folgende These aus seiner Untersuchung ab.³⁵⁷

„Meine Behauptung bzw. Voraussage ist die, dass [sich Menschen] im Dunklen um drei Uhr früh um ein Vielfaches leichter fürchten werden als im Hellen um 11 Uhr vormittags. [...] Die Unsicherheit, das Sich-nicht-auskennen, das Unorientiertsein machen im Augenblick eine furchtbare Angst.“³⁵⁸

Die Angst lässt sich mit dem menschlichen Instinkt erklären. Gemäß der Auffassung des modernen Menschen existiert die Gefahr vorwiegend in der Nacht, wohingegen potentielle Bedrohungen bei Tage rechtzeitig erkannt werden können. Diese menschlichen Primärerfahrungen führen schließlich zum Assoziationsfeld des Begriffs ‚Dunkelheit‘, welches mit „Gefahr, Tod, Triebhaftigkeit, Unheimlichkeit und dem Unbewussten“³⁵⁹ in Verbindung gebracht werden, wohingegen der antonymische Begriff des „Lichts“ mit „Sicherheit, Geborgenheit, Erlösung und Kontrolle“³⁶⁰ verknüpft wird.³⁶¹

Gemäß einigen Schöpfungssagen wird die Nacht als das Werk des Teufels betrachtet und ist die Zeit, in der das Böse seine größte Macht hat.³⁶² So treibt auch René Cardillac sein Unwesen in der Nacht, der durch seine dämonischen Züge den Teufel der Novelle repräsentiert.³⁶³ Hoffmann verleiht dem Goldschmied „dickes, krauses, rötliches Haupthaar“³⁶⁴ und ein „gedrungenes, gleißendes Antlitz“³⁶⁵. Des Weiteren hat er einen „besonderen Blick aus kleinen, tiefliegenden, grün funkelnden Augen“³⁶⁶, welches Eigenschaften sind, die dem Teufel zugeschrieben werden.

In Analogie zur Nacht wird der helle Tag als Werk Gottes gesehen.³⁶⁷ Die Eigenschaften der Nacht beruhen auf ihrer Natur: Die farblose, dunkle und kalte Nacht ruft bei Menschen Gefühle wie Angst, Furcht und Unlust hervor und gilt somit als feindlich. Auf der anderen Seite regen die mondhellen Nächte, der geheimnisvolle Nebel und die leuchtenden Sterne die Phantasie der Menschen an. Die unheimliche Stille der Nacht kann durch das Geschrei der Nachttiere durchbrochen werden, deren sonderbares Verhalten und Aussehen aber vor allem die leuchtenden Augen erschrecken.³⁶⁸ Während der Tag die Zeit der Menschen ist, gehört die Nacht, vor allem die Zeit von 12 bis 1 Uhr den Geistern. In dieser Zeit hat der Teufel seine größte Macht; zu dieser Zeit geht er gerne Seelen fangen oder Schätze hüten.³⁶⁹ Die Eigenschaft des Schatzhütens trifft ebenfalls auf den teuflischen Cardillac zu, der sich nachts auf die Jagd nach seinen Schmuckstücken macht.³⁷⁰

³⁵⁶Berdychowska, 2009, S. 11f.

³⁵⁷Holzmann, 2001, S. 160.

³⁵⁸*ibidem*.

³⁵⁹Holzmann, 2001, S. 161.

³⁶⁰*ibidem*.

³⁶¹*ibidem*, S. 160f.

³⁶²Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. VI, S. 769.

³⁶³Freund, 2003, S. 20.

³⁶⁴Hoffmann, 2002, S. 22.

³⁶⁵*ibidem*.

³⁶⁶*ibidem*.

³⁶⁷Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. VI, S. 769.

³⁶⁸Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. VI, S. 772.

³⁶⁹*ibidem*, S. 776f.

³⁷⁰Hoffmann, 2002, S. 49f.

3.2. Beleuchtung in der idealtypischen Detektivgeschichte

Die immer wieder auftauchenden lichtmetaphorischen Elemente im Krimi gehören zu den gattungskonstatierenden Merkmalen. Die formelhafte Gleichsetzung von Beleuchten mit Aufklären wird durch die gesamte Erzählung beibehalten und durch „Redewendungen, Vergleiche und Sentenzen“³⁷¹ ergänzt, so dass Formulierungen wie „das Dunkel begann sich zu lichten, aber vieles lag noch im Schatten verborgen“ typisch für die Kriminalgeschichte sind. Historisch gesehen entwickelte sich die Lichtmetaphorik im Zeitalter der Aufklärung, nach Johann Gottfried Herder dem „lichtesten Jahrhundert“³⁷² und wurde in der Schauerromantik und im sogenannten *gothic novel* um das Wechselspiel mit der Dunkelheit erweitert. Die Komponenten ‚hell‘ und ‚dunkel‘ sind zum einen illustratives Moment, werden aber auch zu einem strukturierenden Raster für den gesamten Krimi.³⁷³

Die Hell-Dunkel-Struktur lässt sich ebenfalls auf die Gestaltung der Figuren anwenden. Licht und Dunkelheit lenkt deren sinnliche Wahrnehmung sowie ordnet bzw. illustriert deren psychischen Hintergrund. So repräsentiert der Detektiv häufig den Träger des Lichts, was symbolisch beispielsweise durch eine Taschenlampe ausgedrückt wird.³⁷⁴

„[Der Detektiv] will ein mysteriöses Verbrechen, das anfangs noch im Dunkeln verborgen liegt, erhellen, lässt dabei sein Licht leuchten, versucht den Täter hinter das Licht zu führen, gelegentlich setzt er auch ins rechte Licht, was seine polizeilichen Konkurrenten an falschen Schlußfolgerungen anbieten, überdies beschattet er verdächtige Personen, zuweilen tappt er auch selbst im Dunkeln, bis er die entscheidende Erleuchtung hat, um am Schluss die Schatten der Vergangenheit gänzlich verscheuchen zu können.“³⁷⁵

Das Vokabular, das Hoffmann verwendet, um seine Protagonistin zu beschreiben, entstammt dem Bereich der Farben und des Lichtes. Olivier Brusson berichtet dem Fräulein von Scuderi: „Sowie Cardillac Euern Namen nannte, Fräulein, war es, als würden schwarze Schleier weggezogen, und das schöne lichte Bild meiner glücklichen frühen Kinderzeit ginge wieder auf in bunten, glänzenden Farben.“³⁷⁶ Für Olivier bedeutet der Name der Scuderi das Voraufgehen seiner lichten Kindheitserinnerungen.

Dem Detektiven steht der Täter gegenüber, der dem Reich der Finsternis zuzuordnen ist. Er agiert überwiegend im dunklen Raum, wo er mit anderen Personen verkehrt, die ebenfalls das Licht meiden. Seine Identität bleibt lange im Dunkeln verborgen, bis sie vom Detektiven aufgedeckt werden. Diesem Dualismus zwischen den Charakteren aus dem Bereich des Lichtes bzw. der Dunkelheit können bisweilen mythologische oder archaische Vorstellungen zugrunde liegen.³⁷⁷

Ferner ermöglicht die Licht-Schatten-Kontrastierung eine systematische Einteilung der Orte, die in der Erzählung erwähnt werden. Die Merkmale ‚hell‘ und ‚dunkel‘ teilen die Orte in sichere und gefährliche Zonen ein. Außerdem bietet der Wechsel von ‚hell‘ zu ‚dunkel‘ bzw. von ‚dunkel‘ zu ‚hell‘ ein effektives Medium zum schnellen Szenenwechsel. Wenn beispielsweise in einem Raum das Licht erlischt, wird der Leser sofort mit einem neuen Handlungsraum und -verlauf konfrontiert. Die Nichtgreifbarkeit von Licht und Schatten erwecken den Eindruck des Geheimnisvollen oder Übernatürlichen. Die Beschaffenheit des Lichtes kann Unsicherheit und Spannung beim Leser auslösen, wenn er beispielsweise die Schatten an der Wand nicht auf Antriebe deuten kann oder das schwache Licht am Ende des Ganges Freund oder Feind ankündigt. Da der Schatten nur auf die äußeren Konturen einer Person oder eines Gegenstandes beschränkt ist, bieten sich Schattenspiele für optische Täuschungen an. Zusätzlich kommt im Kriminalfilm noch die akustische Ebene hinzu, die es erlaubt, das optische Wahrgenommene zu intensivieren und somit abhängig von der Intention des Regisseurs das Wahrgenommene zu bestärken oder die Sinneswahrnehmung auf akustischer Ebene zu manipulieren.³⁷⁸

³⁷¹Holzmann, 2001, S. 163.

³⁷²*ibidem*.

³⁷³*ibidem*.

³⁷⁴*ibidem*, S. 164.

³⁷⁵*ibidem*.

³⁷⁶Hoffmann, 2002, S. 59.

³⁷⁷Holzmann, 2001, S. 164.

³⁷⁸*ibidem*, S. 167.

3.3. Verhältnis zwischen Ort und Licht in der Novelle *Das Fräulein von Scuderi*

Das Fräulein von Scuderi ist nicht die typische Detektivin, die sich zum Tatort begibt, recherchiert und selbstständig nach Indizien sucht. Stattdessen stellt sie eine auswertende und taktierende Figur dar; sie hält sich in der Regel in ihren geschützten eigenen vier Wänden auf und wertet die Informationen aus, die ihr von den anderen Figuren mitgeteilt werden.³⁷⁹ Selbst wenn die Protagonistin die Recherchen am Tatort nicht selber betreibt, kann daraus nicht deren Unwichtigkeit geschlossen werden. Hier übernehmen Olivier und Miossens die körperliche Aktivität und zeigen Präsenz am Ort des Verbrechens und kompensieren somit die räumliche Entfernung der Detektivin. So wohnt Olivier zusammen mit dem Täter, schleicht ihm in den nächtlichen Straßen hinterher und kommt hinter das Geheimnis der rätselhaften Mauer. Miossens auf der anderen Seite weiß wie er sich vor Cardillac zu schützen hat und ermordet ihn schließlich auf einem seiner Nachspaziergänge. Alle Geheimnisse der Erzählung werden durch diese beiden Figuren gelüftet, wobei das Fräulein von Scuderi das Puzzle vervollständigt, indem sie die Informationen zusammenfügt.³⁸⁰

Die nächtlichen Straßen, in denen die Morde geschehen, werden von dem Fräulein von Scuderi nie betreten, sowie das Haus Cardillacs. Des Weiteren untersucht sie nicht die mysteriöse Mauer vor dem Haus des Verbrechers. Diese konsequente Meidung der Orte, die mit den Untaten in Verbindung gebracht werden, kann einerseits pragmatisch erklärt werden. Letztlich ist sie eine alte Dame, die beschützenswert und möglicherweise körperlich eingeschränkt ist, um selber am Tatort Recherchen zu betreiben. Andererseits ist die lokale Zuordnung der einzelnen Figuren bewusst von Hoffmann konstruiert. So entspricht ihre Einteilung ihrer jeweiligen moralischen Gesinnung.³⁸¹

Die nächtlichen Straßen sind das Territorium Cardillacs und zugleich der *Chambre Ardente*, einer Untersuchungsgruppe, die von Ludwig XIV. eingesetzt wurde, um die rätselhaften Giftmorde aufzudecken. Die *Chambre Ardente* mit Desgrais an ihrer Spitze verbreiten mit ihren verwerflichen Untersuchungstechniken Schrecken in der Stadt. Sowohl Cardillac als auch Desgrais handeln hauptsächlich in der Nacht. Ferner sind die Verbrechen der dunklen Stadt und dunklen Räumen zugeordnet. E. T. A. Hoffmann hält in der gesamten Erzählung die Zuordnung der guten Charaktere mit dem hellen Raum bzw. dem Tag und die verwerflichen Charaktere mit dem dunkeln Raum bzw. der Nacht konsequent ein. Die Verbindung zwischen der nächtlichen Stadt mit den Verbrechen bzw. dem Verbrechen selbst wird bereits in der Anfangsszene deutlich, wie die Abweisung Oliviers durch die Martiniere mit folgenden Worten zeigt: „Habt ihr nichts Böses im Sinn, dürft Ihr den Tag nicht scheuen, so kommt morgen wieder und bringt Eure Sache an!“³⁸² Nachdem sie sein nächtliches Erscheinen zu der „ungewöhnlichen Stunde“³⁸³ kritisiert.³⁸⁴

Die mitternächtlichen Schläge von Olivier an der Türe zu Beginn der Geschichte werden von der Martiniere als akute Bedrohung ihrer Sicherheit wahrgenommen. Sie sieht in ihm einen Verbrecher, der über ihre und der Scuderi Einsamkeit informiert ist und sich daraus einen Vorteil erhofft. Des Weiteren bringt Hoffmann diese nächtliche Aufregung in direkten Bezug zu den Gräueltaten in Paris, da das Erscheinen Oliviers ihn dazu bewegt, über die Mordserie der Brinvillier zu berichten.³⁸⁵

Hoffmann lässt die Identität des nächtlichen Besuchers zunächst im Dunklen. Olivier tritt nicht als Person in Erscheinung, stattdessen kündigt er sich nur durch Klopfzeichen zu „ungewöhnliche[r] Stunde“³⁸⁶ an. Auch sprachlich tritt die Person stark in den Hintergrund, da Hoffmann durch eine Passivkonstruktion ein grammatisches Subjekt meidet. „Spät um

³⁷⁹Wigbers, 2006, S. 37.

³⁸⁰Wigbers, 2006, S. 38f.

³⁸¹*ibidem*, S. 37.

³⁸²Hoffmann, 2002, S. 5f.

³⁸³*ibidem*, S. 4.

³⁸⁴Wigbers, 2006, S. 37f.

³⁸⁵Post, 1976, S. 133.

³⁸⁶Hoffmann, 2002, S. 4.

Mitternacht [...] wurde an dieses Haus hart und heftig angeschlagen [...].³⁸⁷ Diese Taktik des Verschleierns könnte man mit der Absicht des Autors begründen, Spannung erzeugen zu wollen, wie dies typisch für die Detektivgeschichte ist. Allerdings stellt Hoffmann durch die Anonymität Oliviers einen Bezug zu der ebenfalls anonymen Reihe der Giftmorde und Juwelen- diebstähle her, womit er beim Leser in den Verdacht gerät, mit den Mördern und Dieben unter einer Decke zu stecken.³⁸⁸ Der erste Eindruck, den der Leser von Olivier hat, wird von seinen Worten revidiert, der sich selbst als „Elenden“³⁸⁹ und „[S]chutzlosen“³⁹⁰ bezeichnet. Bedingt durch die äußeren Umstände und seine Worte wird Olivier als zwielichtige Person dargestellt.³⁹¹

Im Unterschied zur Polizei-Instanz und Olivier, der bis zur Aufdeckung des Täters im Zwielficht steht, ist das Fräulein von Scuderi dem hellen Raum zugeordnet. Sie handelt in der Regel bei Tag und nur in hellen erleuchteten Räumen; lediglich das Verhör Oliviers findet in der Nacht statt, weil sein Besuch geheim gehalten werden muss. Selbst das Gefängnis, welches ihr von La Regnie als „düster[er] Aufenthalt des Verbrechens“³⁹² und von Desgrais als „finster“³⁹³ beschrieben werden, ist für das Fräulein hell, da sie nach ihrer Ankunft in der Conciergerie „in ein großes, helles Gemach“³⁹⁴ geführt wird. Die Räume bieten in der Erzählung mit ihrer Beleuchtung symbolisch ein Raster an, in welches die Charaktere eingeordnet werden können.³⁹⁵

Vermutlich ist die Kammerfrau des Fräuleins in der Eingangsszene außer sich, weil der ansonsten schützende Bereich des Hauses der Scuderi, diese Eigenschaft nicht mehr erfüllt. Obwohl das Fräulein weiß, dass zu dieser Zeit die „verfluchtsten Gauner und Spitzbuben [...] bis ins Innere der Häuser dringen [und] alles listig [auskundschaften]“³⁹⁶, erlaubt sie ihrem Türsteher auf die Hochzeit seiner Schwester zu gehen.³⁹⁷

Der Einfluss des Rätselhaften und Mysteriösen zu Beginn der Erzählung ist so stark, dass selbst das Fräulein von Scuderi für einen kurzen Moment als suspekter Person erscheint. Sie wird einerseits von der Maintenon als ein Mensch charakterisiert, „die ja geneigt ist zu jeder Wohltat“³⁹⁸. Andererseits ist sie in dem Moment unerreichbar, in dem sie von Olivier am meisten gebraucht wird; sie schläft in ihrem Hinterzimmer und scheint die „harten und heftigen“³⁹⁹ Schläge an der Tür nicht zu vernehmen. Auf starkes Beharren Oliviers gewährt ihm die Kammerfrau dennoch Einlass, versucht aber mit allen Mitteln den „süßesten Schummer“⁴⁰⁰ des Fräuleins zu bewachen.

4. Das Zeitalter der Aufklärung und das Wortfeld der Gestirne

Das Fräulein von Scuderi spielt im historischen Paris zur Zeit Ludwigs XIV., dem Sonnenkönig, dessen Zeit Voltaire als *le siècle le plus éclairé*⁴⁰¹ beschreibt. Das Zeitalter der Aufklärung scheint von Hoffmann bewusst gewählt zu sein, da man mit dieser Epoche Glanz und Licht assoziiert, von denen sich die bewusst eingesetzten Metaphern der Dunkelheit und Finsternis abheben. Ludwig XIV. wird von Hoffmann als „der leuchtende Polarstern aller Liebe und Galanterie“⁴⁰² bezeichnet, welcher „hellaufstrahlend die finstre Nacht zerstreuen und so das schwarze Geheimnis, das darin verborgen [ist], enthüllen“⁴⁰³ möge. Durch die Bemühungen

³⁸⁷*ibidem*, S. 3.

³⁸⁸Post, 1976, S. 134.

³⁸⁹Hoffmann, 2002, S. 5.

³⁹⁰*ibidem*.

³⁹¹Post, 1976, S. 135.

³⁹²Hoffmann, 2002, S. 40.

³⁹³*ibidem*, S. 43.

³⁹⁴*ibidem*, S. 40.

³⁹⁵Wigbers, 2006, S. 38.

³⁹⁶Hoffmann, 2002, S. 7.

³⁹⁷Post, 1976, S. 137.

³⁹⁸Hoffmann, 2002, S. 3.

³⁹⁹*ibidem*.

⁴⁰⁰*ibidem*, S. 4.

⁴⁰¹Eigene Übersetzung: das aufgeklärteste Zeitalter.

⁴⁰²Hoffmann, 2002, S. 17.

⁴⁰³*ibidem*.

des Fräuleins von Scuderi lässt der König den Sachverhalt in Bezug auf den Mord Cardillacs nachforschen und mindert dadurch die Macht der *Chambre Ardente*. Somit rückt er von seiner Seitenposition wieder ins Zentrum und kann als Sonnenkönig seine Stellung in der Mitte des Sonnensystems einnehmen.⁴⁰⁴ Am Ende der Erzählung erlangt das Licht, verkörpert durch Ludwig XIV., den Sieg über die Dunkelheit, indem er Olivier freispricht und vor der Auslieferung an die *Chambre Ardente* rettet. Während der König Polarstern genannt wird, stehen Cardillacs Untaten in direktem Bezug zu seinem bösen Stern, womit diese beiden Charaktere mit dem Wortfeld der Gestirne miteinander verknüpft werden. Auf mythischer Ebene besiegt Ludwigs hell strahlender Polarstern den bösen Stern Cardillacs durch den Freispruch Oliviers.⁴⁰⁵

5. Darstellung der Lichtmetaphorik im Bereich der Kunst

5.1. Schmuck

Neben der Zuordnung der Erzählung in den Bereich der Detektivnovelle, wird *Das Fräulein von Scuderi* auch als Künstlernovelle bezeichnet, da die unterschiedlichen Kunstauffassungen der Charaktere sowie die verschiedenen Künste eine zentrale Rolle spielen. Während die Protagonistin als Dichterin am Hofe Ludwigs XIV. arbeitet und sich ihre Kunst durch mentale Arbeit auszeichnet, stehen ihr der Goldschmied René Cardillac und Olivier Brusson als Schmuckhersteller gegenüber. Ihre Arbeit bedarf im Unterschied zu Scuderi Kunst handwerklichen Geschicks.⁴⁰⁶ Im Folgenden wird hauptsächlich die Kunst Cardillacs beschrieben werden, da sich sein Metier mit glänzenden Materialien beschäftigt, mit dem er glitzerndes Geschmeide herstellt, das die Augen des Betrachters besticht. Somit sind Cardillacs Werke äußerlich dem Bereich des Hellen zuzuordnen.

Der Schmuck ist ursprünglich aus dem alten menschlichen Trieb entstanden, sich zu schmücken. Im Zuge der Kulturentwicklung wurde ihm abergläubisches Gedankengut angehängt, welches von einem ambivalenten Charakter geprägt ist: Mit seiner schönen und glänzenden Oberfläche kann er die Menschen in seinen Bann ziehen, gleichzeitig gilt er aber auch als gefährlich und teuflisch, indem er beispielsweise die Vorliebe anderer wecken und Neider hervorrufen kann und deshalb den Mitmenschen einen potentiellen Grund zum Verbrechen gibt. Ferner zählt der Teufel zu den Hütern des Schatzes.⁴⁰⁷ Dass Cardillac den Teufel in der Erzählung darstellt, wurde bereits im vorigen Kapitel erwähnt. Auch Cardillac versucht seine Kunstwerke zu beschützen, indem er sie seinen Auftraggebern entreißt.

Cardillacs ausgeprägter Wunsch nach Schmuck hat zusätzlich eine sexuelle Komponente, wie sich durch die Verwendung der selben Metapher „die süße Frucht“⁴⁰⁸ für Schmuck und Geliebte zeigt.⁴⁰⁹

5.2. Die Kunstauffassung E. T. A. Hoffmanns

E. T. A. Hoffmanns Kunstverständnis ist geprägt von der dualistischen Kunstauffassung des 17. Jahrhunderts, was sich in den Charakteren seiner Erzählung widerspiegelt. Während die Kunst der Protagonistin vorrangig der Unterhaltung am Hofe dient und somit zweckgebunden ist, fertigt der zweite Künstler der Novelle, René Cardillac, seine Werke um der Kunst selber willen an. Möchte man diesen Dualismus in der Kunst verstehen, muss man vom serapiontischen Prinzip ausgehen:⁴¹⁰ Die wahre dichterische Darstellung basiert auf „einer visionären Schau des Darzustellenden“⁴¹¹, wobei die reale Außenwelt dem Autor den Anstoß für seine Phantasie geben soll. Ferner soll das geschaffene Kunstwerk dem Betrachter Zugang zu dieser inneren visionären Schau des Kunstwerkes bieten. Hierbei spielt bei Hoffmann das Augenmotiv eine zentrale Rolle, da die Augen als ‚Grenzübergang‘ zwischen der Außen- und

⁴⁰⁴Post, 1976, S. 156.

⁴⁰⁵Kovach, 1981, S. 124.

⁴⁰⁶Gorski, 1980, S. 75f.

⁴⁰⁷Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. VII, S. 1255f.

⁴⁰⁸Feldges/Stadler, 1986, S. 166.

⁴⁰⁹*ibidem*.

⁴¹⁰Gorski, 1980, S. 63.

⁴¹¹Schmitz-Emans, 2007, S. 116.

Innenwelt gelten. Die Außenwelt gelangt durch die Augen in die Phantasie des Künstlers, gleichzeitig kann sich das Individuum durch das Auge seiner Außenwelt mitteilen. Außerdem ist das äußere Auge das Pendant zum inneren Auge, also der Imagination, welches sich aus inneren Bildern zusammensetzt.⁴¹²

Cardillac gilt im Unterschied zum Fräulein von Scuderi als der ‚wahre‘ Künstler der Erzählung. Hoffmann schreibt über ihn: „Dann ließ ihm das Werk keine Ruhe, Tag und Nacht hörte man ihn in seiner Werkstatt hämmern und oft, war die Arbeit beinahe vollendet, missfiel ihm plötzlich die Form, er zweifelte an der Zierlichkeit irgendeiner Fassung der Juwelen, irgendeines kleinen Häkchens – Anlass genug, die ganze Arbeit wieder in den Schmelztiegel zu werfen und von neuem anzufangen.“⁴¹³

Seine ununterbrochene Produktivität entspricht einem Grundsatz des serapionistischen Prinzips, da er unermüdlich versucht, seiner Vision über die endgültige Gestalt des Schmuckstückes so nah wie möglich zu kommen. Gleichzeitig schlägt sein Streben in einen Selbstzweck um, da seine Zufriedenheit nur während der Produktion zur Geltung kommt.⁴¹⁴

Während Cardillac sozusagen für seine Kunst lebt, hat das Fräulein von Scuderi ein eher oberflächliches Verhältnis zu ihren Werken. Dies zeigt sich in ihrer eigenen Aussage, wenn sie ihre Verse als „mittelmäßig“⁴¹⁵ bezeichnet und den Gehalt ihrer Bücher auf das Material beschränkt, aus dem sie gemacht sind. Das Äußere ihrer „ein paar Dutzend gut [eingebundenen] Bücher mit vergoldetem Schnitt“⁴¹⁶ haben ihrer Meinung nach einen höheren Wert als deren Inhalt.⁴¹⁷

Ferner zeigt sich die Ambivalenz Cardillacs an seiner gesellschaftlichen Stellung. Olivier beschreibt ihn als „entsetzlichen Menschen, der alle Tugenden des treuen, zärtlichen Vaters, des guten Bürgers erfüllte, während die Nacht seine Untaten verschleierte“⁴¹⁸. Somit versucht Hoffman in der Figur Cardillacs zwei sich widersprechende Ansprüche zu vereinen, nämlich die des liebenden Vaters und hinterhältigen Mörders.⁴¹⁹ Außerdem verkörpert er den Typus des ‚wahren‘ Künstlers, ist aber gleichzeitig gesellschaftlicher Außenseiter. Seine Kunst hat eine helle Seite, die sich in den glänzenden Schmuckstücken zeigt, aber auch eine dunkle, die ihn dazu treibt, die Morde zu begehen.⁴²⁰ Als die treibende Kraft für Cardillacs Morde wird sein böser Stern genannt. Durch Olivier Brusson erfährt der Leser Cardillacs Vorgeschichte; seine Mutter habe sich im ersten Monat ihrer Schwangerschaft in die „blitzende Juwelenkette“⁴²¹ eines jungen Kavaliere verguckt.⁴²² Da der junge Mann die Absicht hatte, seine Mutter zu verführen, habe er sie zunächst an einen einsamen Ort gelockt. In dem Moment, in dem er sie umarmte und sie nach der Kette griff, wurde er vom Schlag getroffen und sie musste aus seinen Händen befreit werden. Cardillac sieht in diesem Erlebnis den Grund für seine Begierde für den glänzenden Schmuck, den er um jeden Preis besitzen muss. In der medizinischen sowie psychologischen Literatur des späten achtzehnten Jahrhunderts befasste man sich tatsächlich mit solchen pränatalen Einflüssen. Für Hoffmann und seine Zeitgenossen war es durchaus realistisch, dass die Erfahrungen der Mutter sich auf das Kind übertragen konnten. Daraus kann geschlossen werden, dass Hoffmanns Zeitgenossen Cardillacs negative Veranlagung dem Schicksal zuschreiben würden, was sich in der Minderung seiner Schuld auswirken würde.⁴²³

⁴¹²*ibidem*, S. 123.

⁴¹³Hoffmann, 2002, S. 22.

⁴¹⁴Gorski, 1980, S. 84.

⁴¹⁵Hoffmann, 2002, S. 19.

⁴¹⁶*ibidem*.

⁴¹⁷Post, 1976, S. 138.

⁴¹⁸Hoffmann, 2002, S. 53.

⁴¹⁹Post, 1976, S. 147.

⁴²⁰Brooks/Whitinger, 2002, S. 79.

⁴²¹Hoffmann, 2002, S. 55.

⁴²²Werner, 1990, S. 32.

⁴²³Weiss, 1976, S. 182f.

6. Der Bereich der optischen Wahrnehmung

6.1. Augen

Die Augen sind das Organ, mit dem die Helligkeit bzw. Dunkelheit wahrgenommen wird und stehen daher in einem engen Verhältnis zur Lichtmetaphorik. Des Weiteren herrscht im archaischen Glauben die Meinung, dass Augen leuchten und glänzen, was den Bezug zur bereits behandelten Schmuckthematik herstellt. Das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens gibt Auskunft darüber, dass man einst davon ausging, dass das Sehvermögen auf einem im Inneren der Augen brennenden Feuer beruht, welches aus der Pupille leuchtet und den Menschen die Gabe zu sehen verleiht.⁴²⁴ Dem Aberglauben zufolge gibt es sogar Menschen, deren Augen in völliger Finsternis leuchten.⁴²⁵

Wie bereits erwähnt, ist Cardillac unter dem Aspekt der Kunst der Gegenspieler zum Fräulein von Scuderi. Sein Künstlertum hat sich vollkommen verselbstständigt und kann von seinem Erschaffer nicht mehr rational kontrolliert werden. Seine Kunst kann dem metaphorischen Bereich der Augen zugeordnet werden, weil es sich bei seinem Künstlertum um ‚sinnliches‘ Künstlertum handelt. Seinem Künstlertum liegt das negative Erlebnis seiner Mutter mit dem Kavalier zugrunde. Die „Begierde nach den funkelnden Steinen“⁴²⁶ überträgt sich auf Cardillac sowie das „Funkeln“⁴²⁷ auf seine Augen übergeht. Somit entwickelt sich seine Habgier, funkelndes, „glänzendes“⁴²⁸ und „goldenes“⁴²⁹ Geschmeide zu besitzen, wofür er nicht einmal vom Morden zurückschreckt. Cardillacs Vorgeschichte steht allegorisch für den dämonischen Bereich der Kunst und wirkt sich ebenfalls auf sein dämonisches Künstlerdasein aus. Außerdem spiegelt sich sein dämonisches Inneres in seinem äußeren Erscheinungsbild wieder.

Die Kunstwerke, die Cardillac erschafft, haben eine glänzende und funkelnde Oberfläche, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die Augen bestechen. Sie ziehen den Betrachter in seinen Bann, so dass dessen Gefühl und Verstand vernebelt wird. Die Kehrseite der Medaille ist allerdings, dass die vermeintlich schöne funkelnde Kunst den Besitzer und schließlich den Goldschmied selbst zerstört. Die Verwirrungen, die von Cardillacs Kunst ausgehen, werden im Laufe der Erzählung von einer Künstlerin beseitigt, deren Kunst auf moderaten Prinzipien beruht. Diese Künstlerin muss sowohl einen klaren Verstand haben als auch sich von ihrem intuitiven Gefühl leiten lassen.⁴³⁰

6.2. Die Gabe zu sehen bzw. nicht zu sehen

Das Sehvermögen ist semantisch sehr eng mit den Augen verbunden und gehört ebenfalls in den Bereich der Lichtmetaphorik. Ähnlich wie in den bereits behandelten Aspekten, spielt auch hier die heterogene Ästhetik Hoffmanns eine wichtige Rolle. In seiner Novelle stellt er Personen dar, die nur das sehen, was optisch für das Auge wahrnehmbar ist, aber auch Personen wie das Fräulein von Scuderi, die das Oberflächliche mit ihrem Gefühl verbindet und somit auch Hintergründe und Zusammenhänge erkennt, die auf den ersten Blick nicht ersichtlich sind.

6.2.1. Die unterschiedlichen Herangehensweisen an die Detektion des Mordes

Die Protagonistin der Erzählung zeichnet sich aus durch das richtige Maß an Emotion und Rationalität sowie Kreativität und Logik, die sie für das Lösen der Probleme bewusst einzusetzen vermag. Nach Ernst Bloch bedarf der Prozess der Detektion eines Tathergangs einer gewissen Voraussetzung: Zum einen muss der Detektiv Fakten und Details in Betracht ziehen und über die Gabe verfügen an Probleme logisch heranzugehen. Zum anderen muss ein Detektiv ein gewisses Sehvermögen aufweisen, womit er unter die Oberfläche taucht, um mögliche Sachverhalte zu sehen, die nicht sofort erkennbar sind. Das Fräulein von Scuderi ist in der Lage, im Unterschied zu Desgrais und La Regnie, diese für einen Detektiven notwendigen

⁴²⁴Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. I, S. 679.

⁴²⁵*ibidem*, S. 680.

⁴²⁶Hoffmann, 2002, S. 55.

⁴²⁷*ibidem*, S. 22.

⁴²⁸*ibidem*, S. 56.

⁴²⁹Hoffmann, 2002, S. 56.

⁴³⁰Marsch, 1976, S. 149.

Komponenten miteinander zu verknüpfen. Während ihre männlichen Gegenspieler zwar offensichtliche Zusammenhänge bezüglich der Morde sehen, sind sie nicht in der Lage, komplexere Sachverhalte zu erfassen. Diese Unfähigkeit stellt Hoffmann dar, wenn er zu Beginn der Novelle die Geschichte der Giftmischer einblendet und aufzeigt, dass sie lediglich durch mehrere glückliche Zufälle gefasst werden. Aufgrund dieser Inkompetenz sind Desgrais und La Regnie dazu prädestiniert, im Fall Cardillac zu scheitern.⁴³¹ Während die Chambre Ardente sich an der Oberfläche aufhält und den vermeintlich offensichtlichen Täter, Olivier Brusson, für schuldig erklärt, unterscheidet sich die Scuderi, indem sie weitere Alternativen in Betracht zieht. Neben den sichtbaren Beweisen und der Anhörung von Zeugen setzt sie zusätzlich ihre Intuition ein. Darüber hinaus befasst sie sich mit Oliviers Charakter und geht nicht nur von den Beweisen aus. Sie sucht nach weiteren Möglichkeiten, indem sie das potentielle Motiv für den Mord sucht.

Genau alles prüfend, davon ausgehend, dass Olivier unerachtet alles dessen, was laut für seine Unschuld spräche, dennoch Cardillacs Mörder gewesen, fand die Scuderi im Reich der Möglichkeit keinen Beweggrund zu der entsetzlichen Tat, die in jedem Fall Oliviers Tat zerstören musste.⁴³²

Schließlich lässt sie sich sowohl von den visuellen Beweisen als auch ihrer Intuition und ihrem Gefühl von der Unschuld Oliviers überzeugen.⁴³³ La Regnie, der Präsident der Chambre Ardente, missachtet die Methode der Scuderi und wirft ihr vor, sich nur von ihrem inneren Gefühl verleiten zu lassen, anstatt sich auf die Tatsachen zu konzentrieren, die sie mit dem Auge wahrnimmt. So sagt er: „Gewiss wollt ihr nun, mein würdiges Fräulein, Euerm Gefühl, der inneren Stimme mehr vertrauend als dem, was vor unsern Augen geschehen, selbst Oliviers Schuld oder Unschuld prüfen“⁴³⁴.

Das Fräulein von Scuderi begibt sich zum Anwalt D'Andilly, um ihn zu konsultieren, wie sie ihre Ergebnisse dem König präsentieren soll, um Oliviers Freilassung zu erreichen. Hoffmann unterstreicht mit der Figur des Anwaltes, der durch seinen Berufsstand die neutrale Instanz repräsentiert,⁴³⁵ die zwei unterschiedlichen Herangehensweisen, den Mordfall zu lösen. D'Andilly antwortet ihr mit einem Zitat Nicolas Boileaus, eines französischen Dichters des 17. Jahrhunderts: „*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*“^{436, 437} Dieser Leitspruch steht für die unterschiedliche Herangehensweise der Scuderi bzw. der Chambre Ardente.⁴³⁸ Er schreibt: „*Jamais au spectateur n'offriez rien d'incroyable*“⁴³⁹. Somit muss nach Boileau die Wahrheit nicht notwendigerweise das Wahrscheinliche sein, das Unwahrscheinliche kann jedoch ausgeschlossen werden.⁴⁴⁰ Die Scuderi allerdings geht vom Unwahrscheinlichen aus, was sich in diesem Fall als des Rätsels Lösung entpuppt.⁴⁴¹

Dieser Vergleich D'Andillys hebt den Kontrast zwischen zwei Formen der Darstellung hervor: Wahrheit und Wahrheitsnähe bzw. historische Tatsache und künstlerische Vorstellungskraft, sozusagen ein Dualismus, das Teil des serapiontischen Prinzips ist. La Regnie und D'Andilly stellen das Postulat, das man einzig und allein der Logik vertrauen kann. Hoffmann jedoch zeigt in seiner Novelle zu welchen Konsequenzen die alleinige Konzentration auf vermeintliche Tatsachen haben kann, wenn beispielsweise Olivier von der Polizei für schuldig befunden wird. Mit seiner Protagonistin gelingt es Hoffmann zu zeigen, dass die richtige Balance zwischen dem Äußeren, dem was sie visuell wahrnimmt, und dem Inneren, ihrer Intuition, zur Lösung des Problems führt. Das zweite Extrembeispiel, das in der Novelle

⁴³¹McChesney, 2008, S. 13.

⁴³²Hoffmann, 2002, S. 35.

⁴³³McChesney, 2008, S. 14.

⁴³⁴Hoffmann, 2002, S. 39f.

⁴³⁵Marsch, 1972, S. 147.

⁴³⁶Hoffmann, 2002, S. 65.

⁴³⁷Übersetzung: Zuweilen wirkt selbst Tatsächliches unwahrscheinlich (Freund, 2003, S. 34).

⁴³⁸Marsch, 1972, S. 147.

⁴³⁹Eigene Übersetzung: Dem Betrachter zeigt sich niemals das Unwahrscheinliche.

⁴⁴⁰Marsch, 1972, S. 148.

⁴⁴¹*ibidem*.

behandelt wird, ist René Cardillac. An ihm zeigt der Autor die fatalen Folgen, die das alleinige Befolgen der inneren Stimme haben kann.⁴⁴²

Der Konflikt zwischen Logik und Gefühl kulminiert im Problemlöseverfahren des Fräuleins von Scuderi, vor allem aber in der Szene, in der sie sich der Schwierigkeit bewusst wird, diese beiden Komponenten miteinander zu verbinden. Obwohl sie zunächst von Oliviers Unschuld überzeugt ist, wird sie nach dem ersten Treffen verunsichert. Sie erkennt ihn wieder als den mitternächtlichen Besucher und erinnert sich an sein unheimliches Erscheinen mit dem Schmuckkasten. Darüber hinaus identifiziert sie ihn als den jungen Mann, der sich auf der Pont Neuf seinen Weg durch die Menge zu ihrem Wagen erzwang, um ihr eine Mitteilung der Juwelendiebe zu überreichen. In diesem Moment der Verunsicherung ist sie mit der Situation überfordert, da sein inneres Bild, das das Fräulein von ihm konstruierte, plötzlich nicht mehr mit dem äußeren Bild übereinstimmt. Innerlich hielt sie ihn für einen aufrichtigen Bürger, treuen Lehrling und Verlobten und war deshalb der Meinung, er sei fälschlicherweise angeklagt. Jedoch widerspricht dieses innere Bild dem äußeren Erscheinungsbild Oliviers, der einen deutlichen Bezug zu den kriminellen Handlungen zu haben scheint. Sie steht einer existentiellen Krise bevor, wie sie selber anmerkt „[...] noch nie vom innern Gefühl getäuscht, auf den Tod angepackt von der höllischen Macht auf Erden, an deren Dasein sie nicht geglaubt, verzweifelte die Scuderi an aller Wahrheit.“⁴⁴³ Dieses Dilemma lässt sie an der Wahrheit zweifeln, an der Wahrheit, die sie sich von den einzelnen Puzzleteilen abgeleitet hatte.⁴⁴⁴

Ein Ansatz, diese beiden Widersprüche miteinander zu verbinden, kann in der serapiontischen Theorie wiedergefunden werden. Als eine gleichermaßen erfolgreiche Detektivin und Schriftstellerin verfügt sie über die ideale Voraussetzung, diese beiden Gegensätze von Fakt und Vorstellung miteinander zu verknüpfen. Diese Kompetenz setzt sie in der Schlusszene geschickt ein, als sie dem König ihre Ergebnisse vorträgt. In einer Detektivgeschichte gilt diese Szene, der sogenannte *Dénouement*, als das wichtigste Moment der Handlung, da das Rätsel gelüftet wird und die fragmentarischen narrativen Stränge miteinander verknüpft werden.⁴⁴⁵

3.2.2. Die Schlusszene

In der Schlusszene verkörpert das Fräulein von Scuderi das serapiontische poetische Ideal und die notwendige detektivische Methode, indem sie Vorstellungskraft und Gefühl mit Fakt und Verstand verbindet.⁴⁴⁶ Diese Vereinigung von deduktivem Verstand mit intuitivem Gefühl sind zwei wichtige Potenzen für das romantische Künstlertum.⁴⁴⁷ Am Ende ihrer Vorstellung vor dem König fasst sie die wichtigsten Details zusammen, die für Oliviers Unschuld sprechen: „Miossens' Aussage – die Untersuchung in Cardillacs Hause – innere Überzeugung – ach! Madelons tugendhaftes Herz, das gleiche Tugend in dem unglücklichen Brusson erkannte!“⁴⁴⁸. Letzten Endes ist es die Kombination von logischer Rekonstruktion des Verbrechens mit phantasievoller Inszenierung, was den König von der Wahrheit überzeugt und ihn bewegt, Olivier frei zu sprechen.⁴⁴⁹

Die Vorführung der Scuderi vor dem König in der Schlusszene kann als poetische Schöpfung gesehen werden, da sie den Sachverhalt theatralisch darstellt. Sie tritt in einer schwarzen seidenen Robe und einem Schleier auf, die mit Cardillacs Schmuckstücken verziert sind und die Schwärze des Kleides überstrahlen.⁴⁵⁰ Mit ihrer redegewandten Art beginnt die Scuderi ihren Kummer über Cardillacs tragischen Tod zu beschreiben. Anschließend holt sie sich Unterstützung von der hübschen Madelon, die ihn an seine frühere Geliebte erinnert,

⁴⁴²McChesney, 2008, S. 15.

⁴⁴³Hoffmann, 2002, S. 41.

⁴⁴⁴McChesney, 2008, S. 15.

⁴⁴⁵*ibidem*, S. 15f.

⁴⁴⁶McChesney, 2008, S. 16.

⁴⁴⁷Marsch, 1972, S. 147.

⁴⁴⁸Hoffmann, 2002, S. 71.

⁴⁴⁹McChesney, 2008, S. 16.

⁴⁵⁰Freund, 2003, S. 21.

womit es ihr gelingt, den König emotional zu beeinflussen und die Wirkung ihrer Vorstellung zu verstärken. Durch ihre künstlerische Vorführung hat sie Erfolg beim König und erreicht die Freisprechung Oliviers.⁴⁵¹

Trotz ihres Erfolges und des vermeintlichen Happy Ends sollte beachtet werden, dass die Lösung am Schluss der Novelle juristisch nicht korrekt ist. Denn Olivier wird nicht für seine Mitwisserschaft an Cardillacs Untaten bestraft, sondern begnadigt und die Öffentlichkeit wird über den Ausgang des rätselhaften Mordes im Dunklen gelassen. Jedoch scheint bei Hoffmann die moralisch korrekte Verhaltensweise eine relativ untergeordnete Rolle zu spielen, da für den Gnadenakt die poetische Rekonstruktion des realen Sachverhaltes durch das Fräulein von Scuderi ausschlaggebend ist.⁴⁵²

7. Schluss

Die Auseinandersetzung mit der Lichtmetaphorik in der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* hat gezeigt, wie präzise Hoffmann mit den Begriffen ‚hell‘ bzw. ‚dunkel‘ und deren Synonymen arbeitet. Die für den Autoren typische heterogene Ästhetik spiegelt sich in der Lichtthematik ebenfalls wieder. Der menschlichen Assoziation mit der Nacht bzw. der Dunkelheit liegen anthropologische, abergläubische und religiöse Erfahrungen zugrunde, weshalb das Dunkle mit dem Tod, dem Bösen oder dem Unheimlichen in Verbindung gebracht wird. Demgemäß halten sich Hoffmanns Charaktere an ein ganz bestimmtes Raster: Die positiv besetzten Figuren handeln überwiegend tagsüber und halten sich in hellen und sicheren Orten auf, wohingegen die negativ dargestellten Charaktere in der Nacht aktiv werden. Die anfangs zwielichtige Figur Olivier Brusson handelt sowohl am Tag als auch in der Nacht. Nach demselben Muster wird die Erzählung mit einer spannungsgeladenen Szene begonnen, in der Olivier zu ungewöhnlicher Stunde das Fräulein von Scuderi aufsucht. Die Novelle wird von Hoffmann in das Zeitalter der Aufklärung versetzt, wodurch sich die dunklen Ereignisse und Mordfälle kontrastreicher von dem Glanz der Epoche abheben. Die Kunstwerke Cardillacs sind genauso ambivalent wie sein eigener Charakter. Während er selber bei Tage den vorbildlichen Bürger verkörpert und in der Nacht Morde begeht, bestechen seine Geschmeide durch ihr glänzendes Äußeres, stürzen den Besitzer aber in den Tod. Die unterschiedliche Kunstauffassung in der Spätromantik wird von Hoffmann ebenfalls behandelt. Cardillac repräsentiert hierbei den ‚wahren‘ Künstler, der die Kunst um der Kunst selber willen betreibt, im Unterschied zum Fräulein von Scuderi, die durch ihre Dichtungen ihren Lebensunterhalt bestreitet und am Hofe zur Unterhaltung vorträgt. Die Scuderi ist die einzige Figur in der Erzählung, die in der Lage ist, die Unschuld Oliviers zu erkennen, da sie das äußerlich visuell wahrnehmbare mit dem Inneren, ihrer Intuition, zu verknüpfen in der Lage ist. Ihre Kontrahenten Desgrais und La Regnie scheitern bei den Ermittlungen, da sie sich nur an den vermeintlich offensichtlichen Fakten orientieren. Cardillac kommt ebenfalls zu Fall, weil er nur auf seine innere Stimme hört und schließlich sein eigenes Opfer wird. In der Schlusszene gelingt es der Scuderi durch ihre künstlerische Vorstellung den König von der Wahrheit zu überzeugen und Olivier freisprechen zu lassen. Mit ihrer Vorführung verkörpert sie das serapiontische poetische Ideal, da sie das Rationale mit dem Emotionalen verbindet.

Obwohl das Thema der Lichtmetaphorik in der Erzählung ausführlich behandelt wird, gibt es in der fachwissenschaftlichen Literatur kaum einen Aufsatz, der sich ausschließlich mit diesem Thema auseinandersetzt. Ein weiteres Manko betrifft den Aspekt des Mondes und der Sterne, die ebenfalls aufgrund mangelnder literarischer Quellen nicht ausführlicher behandelt werden konnten. Des Weiteren musste auf die Behandlung des Farbspektrums, insbesondere die Verwendung von rot und grün, gänzlich verzichtet werden, da dies den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte.

Literaturverzeichnis

BERDYCHOWSKA, Gabriela. *Die Gattung des romantischen Nachtstücks am Beispiel E. T. A. Hoffmanns Erzählungen „Ignaz Denner“, „Die Jesuitenkirche in G.“, „Das Sanctus“*. München: Grin, 2009 [Berdychowska, 2009].

⁴⁵¹McChesney, 2008, S. 16.

⁴⁵²Marsch, 1972, S. 149.

- BROOKS, C. N., RALEIGH G. Whiting. *Olivier's Jewel Box: A Reassessment of the "Usual Suspects" in Hoffmann's Das Fräulein von Scuderi* //Journal of English and Germanic Philology 101.1, 2002. S. 68 – 89 [Brooks et alii, 2002].
- FELDGES, Brigitte, STADLER, Ulrich. *E. T. A. Hoffmann: Epoche-Werk- Wirkung*. München: Beck, 1986 [Feldges et alii, 1986].
- FREUND, Winfried. *Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler: E. T. A. Hoffmann Das Fräulein von Scuderi*. Stuttgart: Reclam, 2003 [Freund, 2003].
- GORSKI, Gisela. *E. T. A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi*. Stuttgart: Heinz, 1980 [Gorski, 1980].
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hg. Bächtold-Stäubli, Hanns. Unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und der Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von H. Bächtold-Stäubli. Bde. I-X. Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1927–1942 .
- HOFFMANN, E. T. A. *Das Fräulein von Scuderi: Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten*. Stuttgart: Reclam, 2002 [Hoffmann, 2002].
- HOLZMANN, Gabriela. *Schaulust und Verbrechen: Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*. Stuttgart: Metzler, 2001 [Holzmann, 2001].
- KAISER, Gerhard. *Literarische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010 [Kaiser, 2010].
- KOVACH, Thomas A. *Mythic Structure in E. T. A. Hoffmann's „Das Fräulein von Scuderi“: A Case Study in „romantic realism“* //Sprache und Literatur: Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65. Geburtstag. Bern: 1981. S. 121–127 [Kovach, 1981].
- KREMER, Detlef. *Romantik: Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart: Metzler, 2007 [Kremer, 2007].
- MARSCH, Edgar. *Die Kriminalerzählung: Theorie, Geschichte, Analyse*. München: Winkler, 1972 [Marsch, 1972].
- MCCHESNEY, Anita. *The Female Poetics of Crime in E. T. A. Hoffmann's „Mademoiselle Scuderi“* //Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture 24, 2008. S. 1–25 [McChesney, 2008].
- NIETZSCHE, Friedrich. *Werke I – Menschliches, Allzumenschliches*. Frankfurt/Main: Ullstein, 1969 [Nietzsche, 1969].
- POST, Klaus. *Kriminalgeschichte als Heilsgeschichte: Zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“* //Zeitschrift für Deutsche Philologie 95.1, 1976. S. 132–163 [Post, 1976].
- SCHMITZ-EMANS, Monika. *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007 [Schmitz-Emans, 2007].
- WEISS, Hermann. *‘The Labyrinth of Crime.’: A Reinterpretation of E. T. A. Hoffmann's Das Fräulein von Scuderi* //Germanic Review 51, 1976. S. 181–189 [Weiss, 1976].
- WERNER, Johannes. *Was treibt Cardillac? Ein Goldschmied auf Abwegen* //Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 40.1, 1990. S. 32–38 [Werner, 1990].
- WIGBERS, Melanie. *Krimi-Orte im Wandel: Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg: Königshaus, 2006 [Wigbers, 2006].

INTERTEXTUALITATEA ȘI SIMBOLISTICA APEI

Georgiana Elisabeta PANAIT,
profesor, școala nr. 5 „V. Cristoforeanu”,
Râmnicu Sărat, România

Abstract

The article deals with problem of water in terms of intertextuality and symbolism, relying on literature and culture in the current research.

Rezumat

În articol, abordăm problema apei din perspectiva intertextualității și simbolisticii, punând la baza cercetării literatura și cultura.

S-a discutat, adesea, despre apă atât în literatură (română și universală), cât și în cultură. Astfel, semnificațiile simbolice ale apei pot fi reduse, în aceste domenii, la trei lucruri: apa - originea vieții, apa - mijloc de purificare, apa - centru de regenerare⁴⁵³. Un exemplu elocvent, în acest sens, îl regăsim în lucrarea Rig-Veda, care preamărește rolul apelor ca purtătoare ale vieții, ale forței și ale purității, atât pe plan spiritual, cât și trupesc:

„Voi, Ape care înviorați, aduceți-ne forța,
măreția, bucuria, iluminarea!
Voi, ape, dați leacului întreaga lui putere,
ca să fie platoșă trupului meu...”

Apa este un element al nemuririi, al tinereții veșnice și al invincibilității. Un mit ilustrând această proprietate a apei este cel al scaldării eroului din mitologia greacă, Ahile, în apele Stixului de către mama sa, Thetis, care dorea să-i confere nemurire prin această acțiune.

Există și în mitologia românească, precum și în alte mitologii, „fântâni ale tinereții, „a căror apă oferă celui care o bea tinerețe veșnică”.

De proprietatea apei de a produce o metamorfozare completă este legat și mitul lui Narcis, erou al mitologiei grecești. El a rămas îndrăgostit de chipul său, privindu-l în unda unui lac și vrând să se apropie de el, a căzut în apă și s-a înecat. Trupul său s-a metamorfozat într-o narcisă sub proprietatea magică a apei.

O altă interpretare a apei ar fi cea de element transcendental: Luntrașul Charon, personaj aparținând mitologiei grecești, era singurul navigator al râului Styx. Acest râu reprezenta singura cale de trecere către tărâmul morților. Acest mit stă la baza unui obicei păstrat și în zilele noastre, în unele țări, acela de a pune doi bani pe ochii defunctului înainte de înmormântarea lui. Se crede că acești bani vor fi oferiți luntrașului în schimbul traversării râului în cauză.

Apa primordială, simbol al genezei, o întâlnim și în literatură, atât în cea cultă, cât și în cea populară. Astfel, în poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu, marea este cea care simbolizează geneza. Luceafărul se aruncă din cer în mare spre a se naște ca tânăr zeu al apelor, prezentându-se prima oară fetei de împărat:

„Și apa unde-a fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adânc necunoscut
Un mândru tânăr crește”.

În literatura română, apa este și un simbol al purificării. Astfel, în nuvela „Dincolo de nisipuri” de Fănuș Neagu, apa simbolizează puritatea. Atât pentru săteni, cât și pentru Șuștene, personajul principal al nuvelei, apa constituie idealul dorit cu înfrigurare. Nici drumul anevoios nu-i oprește pe căutători, dar de fiecare dată, când par a se apropia de ideal, acesta se îndepărtează (amintim aici popasul la cele două mori). Drumul în căutarea apei reprezintă drumul spre ideal. Apa ca simbol al genezei o întâlnim și în basmul cult „Făt Frumos din lacrimă” de Mihai Eminescu. Născut prin minunea lui Dumnezeu, din lacrima Maicii

⁴⁵³Bachelard, p. 34.

Domnului, Făt Frumos va cunoaște, de fapt, două nașteri divine: prima, a venirii pe lume din lacrima fecioarei, iar a doua, din porunca lui Dumnezeu, care prefăce izvorul din nou în ființă umană la rugămintea Sfântului Petre.

În basmele populare românești, apa este cea care dă putere personajelor principale, aflate în luptă cu zmeii, care reprezintă răul. Astfel, Prâslea, eroul basmului „Prâslea cel voinic și merele de aur”, reușește să-l învingă pe zmeu, după o luptă grea și lungă, numai cu ajutorul fetei celei mai mici de împărat, care-i dă apă. Și în basmul popular „Greuceanu” eroul este salvat de corbul năzdrăvan, care-i aduce „apă dulce”, adică apă vie, astfel încât Greuceanu îl bagă „pe zmeu” în pământ până la brâu. Simbolul picăturii de apă este cel de a aduce viață veșnică celui care o bea. În lirica contemporană, la Nichita Stănescu, în poezia „Emoție de toamnă”, între elementele cadrului natural se află și cele patru elemente ale universului: pământul, apa, aerul și focul. Apa apare sugerată de substantivul „mare”. Prin această transfigurare, sentimentele exprimate de poet își păstrează puritatea și forța printr-o continuă regenerare:

„Și-atunci mă apropii de pietre și tac,
Iau cuvintele și le-nnec în mare.
Șuier luna și o răsar și o prefac
Într-o dragoste mare”.

Apa, la Eminescu, e materia extincției, integrând ființa în circuitul universal al elementelor. Apa e un element nelipsit din poeziile sale erotice; ea este elementul vital primordial care trebuie să însoțească iubirea, moment premergător nașterii. La Eminescu, izvorul înseamnă o curgere neîntreruptă, el înseamnă origine, primordialitate și aproape că nu lipsește din scenariile sale erotice.

Semnificația simbolurilor acvatice (pe lângă cele 3 dominante menționate deja – origine a vieții, mijloc de purificare și centru de regenerare) capătă conotații noi în lucrările lui Eminescu, și anume cea de (1) simbol al timpului, semnificând chemarea erosului:

„Apele plâng clar izvorând din fântâne”,

sau de (2) dorință ancestrală de reînscrisere în procesul revenirii cosmice:

„Mormântul să ni-l sape la margine de râu
Mereu va plânga apa, noi vom dormi mereu”.

În lirica eminesciană (nominalizăm, mai cu seamă, poemul „Lacul”), apa personificată preia zbuciumul sufletului poetului, emoția acestuia, determinate de așteptarea ființei iubite, vibrând la unison cu aceasta:

„Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.”

Lacul, cu trestiile sale, pare să fie complet dependent de trăirile poetului îndrăgostit. Atât timp cât acesta își așteaptă iubita, visând la scenele care se vor desfășura, lacul se constituie într-o imagine dinamică.

În „Călin (file din poveste)”, tabloul naturii, evocat în ultima parte a poemului, se organizează în jurul imaginii izvoarelor (a apei, în general): imaginea cuibului alungă răceala specifică apei, aduce o notă de căldură și intimitate, sugerând nașterea; epitetul “rotund” subliniază permanența iubirii și, implicit, a nașterii: natura stă sub semnul unei fecundități perpetue.

Marea, o altă ipostază a apei, capătă, în tulburatoarea poezie “În fereastra dinspre mare”, rolul oglinzii: privind în apele mării, pescarul vede chipul fetei de crai, se îndrăgostește de ea și simte atracția adâncului, unica posibilitate de împlinire a iubirii și morții:

„Spre castel vreodată ochii
N-am întors și totuși plâng
Fundul mării, fundul mării
Mă atrage în adânc.”

Apa vie, apa vieții se prezintă ca un simbol cosmogonic. Ea este o poartă a veșniciei tocmai pentru că purifică, vindecă și întinerește. Oceanul, bătrânul ocean, o altă ipostază a apei, încearcă să anuleze condiționarea cosmică, să violeze ierarhia stihilor, prin asaltul simboliceii cetăți a cerului întocmai cum împărăția cerurilor „se ia cu năvala” în:

„Azi oceanu-ntărâtat turbatu-i:
Răcnind, înalță brațele-i de spume,
Le spânzură de nori, să spargă lume
Până furtuna-l reîmpinge în patu-i.”

Nu poate fi explicat în niciun fel cum poate un ocean (pe care vântul îl conduce), să fie „reîmpins în patu-i” de o furtună, în loc ca aceasta să îl înfurie și să îl agite și mai mult. Aici, Eminescu a repetat aceeași veșnică poveste a oceanului care ar vrea să atingă cerul, rămânând *ocean*, surprinzând cu subtila minuțiozitate gradarea faptelor de la „răszvrătire” la “cumințire”, ce va fi iarăși urmată de frământări:

„Rănit de fulgere, el se-ncovoiaie
Și c-o poveste îl adorme-o boare
Și-n vis un cer în fundu-i se-ncovoiaie.”

Poetul se deschide înspre o nouă perioadă de neliniște, lăsând să se întrevadă o reînfuire a oceanului, din cauza impulsului de a poseda concret ceea ce visează că are. Această iluzie e cea care se exaltă în vis, trezindu-l. Murmurul se va transforma în rumoare ca și plebea deșteptată demagogic din singura sa condiție pe care poate să o aibă cerul: aceea de calm și coeziune.

Poezia „Lacustră” este simbolistă prin sugestiile, simbolurile și stările sufletești specifice liricii bacoviene: spleen-ul, dezolarea, nevroza, disperarea, spaima, făcând ca această creație literară să fie o confesiune lirică. Prezența persoanei I singular, inclusă în desinența verbelor, sporește confesiunea eului liric, implicat total și definitiv în starea dezolantă, care pune stăpânire decisiv și implacabil pe sufletul poetului. Simbolul dominant în poezie este „lacustra”. O astfel de locuință supusă iminent prăbușirii prin putrezirea stâlpilor de susținere este una provizorie, singurătatea fiind totală. Lacustra simbolizează, așadar, o solitudine dorită, o autoizolare totală, care va duce, inevitabil, la prăbușirea spirituală a eului poetic. Apa este un simbol al dezintegrării materiei, spre deosebire de semnificația pe care o are la Mihai Eminescu, unde izvoarele, lacul, sunt dătătoare de viață. Apa bacoviană acționează încet, dar sigur, dezagregând spiritualitatea creatoare printr-o serie de simboluri sugestive: ploaia, malul, valul, scândurile ude.

În lirica blagiană, izvorul este un simbol al copilăriei fericite:

„Tu păzește, păzește tu izvorul să nu se usuce
la sfârșitul ăstui timp
lăsat în urmă între floare și poamă.”
(*Cuvinte către fata necunoscută din poartă*)

„Împărății s-au prăbușit.
Războaie mari ne-au pustiit.
Numai în Lancrăm subt răzor
rămas-a firav un izvor.

Păduri s-au stins și rând pe rând
oameni în umbră s-au retras
veșminte de pământ luând.
Dar șipotul, el a rămas.

De-a lungul anilor în șir
de câte ori în sat mă-ntorc,
mă duc să-l văd. E ca un fir
pe care Parcele îl torc.”
(*Izvorul*)

Am văzut că izvorul este o metaforă a Începutului și simbol al purității primordiale, al copilăriei ca vârstă de început a omului, care va fi marcat mereu de primele experiențe spirituale și materiale. Printr-o comparație metaforică, forța izvorului este asociată, la Blaga, cu energia vieții, a sufletului care își caută propriul drum:

„Nu-mi presimți tu nebunia când auzi
cum murmură viața în mine
ca un izvor
năvalnic într-o peșteră răsunătoare?”
(*Nu-mi presimți?*).

În concluzie, menționăm că, în literatură și cultură, apa este un subiect intertextual de performanță și un simbol coraportat cu multe lucruri: viața, trecerea într-o altă lume, emoțiile pozitive și negative etc.

Referințe bibliografice

BACHELARD, G. *Apa și Visele. Eseu despre imaginația materiei* // <http://www.scribd.com/doc/7131558/Gaston-Bachelard-Apa-Si-Visele>.

Dicționare

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. București: Artemis, 2002 [Chevalier et alii, 2002].

Texte

BLAGA, L. *Poezii*. București: Editura Academiei Române, 1998.

EMINESCU, M. *Poezii*. București: Editura Academiei Române, 2002.

ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТАЛИЗМА В «СЕВЕРНОЙ СИМФОНИИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Инна ГАЖЕВА,

кандидат филологических наук, доцент,

Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина

Abstract

In the article based on "North symphony" by Andrey Bely, the principles of pattern prose such as decreasing the plot role, complex polygenetics of characters and motives, continuous text troping are explored. The correlation between plot semantics (the war between Eternal Femininity with powers of chaos) and figurative symphony order is carried out using verb metaphors of water element as the most frequent source. Special attention is being paid to the paradigmatic explication of the plot lines. They compensate the weakening of the story and plot connection and the text art integrity effect is being reached. The repetition of the main ideas create authentic swinging rhythm which corresponds to the cycling mythical time. This particularity of the new mythological prose is mainly connected with its determination as pattern prose since the most important thing for a pattern is the repetition of certain details.

Rezumat

În articolul de mai jos, se analizează lucrarea lui Andrei Belâi „Simfonia de nord” din perspectiva (1) descreșterii intrigii, (2) poligenezei personajelor și motivelor și (3) formării neîncetate a tropilor.

Corelația dintre intrigă și ordinea simfonică figurativă este exprimată, de cele mai dese ori, prin metaforele care au la bază unitatea „apă”.

Cercetarea paradigmatică a liniilor de subiect ocupă un loc de frunte în articol. Aceste linii contribuie la integritatea textului.

În lucrare, reluarea ideilor principale produce un ritm încetinit, care vine în acord cu timpul ciclic mitic. Această particularitate a prozei mitice noi se află în strânsă legătură cu afirmarea sa ca model de proză, deoarece reluarea unor detalii este lucrul cel mai important într-un model.

«Симфонии» Андрея Белого – один из наиболее ранних образцов орнаментальной прозы в русской литературе. Специфика орнаментальной прозы обусловлена тем, что она представляет собой результат воздействия на нее поэтических структур, отображающих строй мифологического мышления.

Общеизвестно, что для архаического мышления слово представляется не символом предмета, а его сущностью, таким образом между предметом и словом устанавливаются отношения неконвенциональности, мотивированности. Эту же тенденцию распространяют и на модернистскую прозу, которой приписывают сплошную иконичность. Иконичность проявляет себя, в частности, в фактологизации, то есть сюжетном развертывании, тропов⁴⁵⁴.

Другой фундаментальной особенностью орнаментальной прозы является ослабление событийности и основанной на ней сюжетности, которую принято считать конститутивным признаком реалистической прозы. Бессюжетные, или мифологические, орнаментальные, тексты, согласно Ю. М. Лотману, не повествуют о новостях в изменяющемся мире, а изображают циклические повторы замкнутого космоса, порядок и незыблемость границ которого утверждается⁴⁵⁵. Этой цикличности мифологической картины мира соответствует принцип лейтмотивности в орнаментальной прозе, компенсирующий ослабление сюжетно-фабульной связанности и обеспечивающий организационную целостность текста. Данная статья посвящена выявлению принципа лейтмотивности – в кругу иных характерных черт орнаментализма – в «Северной симфонии» Андрея Белого.

Основной единицей текста в симфониях становится не персонаж, а мотив. Развитие сюжета подчиняется не причинно-следственным связям, а связям ассоциативным. Тем не менее в двух из четырех написанных А. Белым симфоний – в первой и третьей – сюжет проследить возможно, хотя он довольно схематичен. В «Северной симфонии» – это история взаимоотношений королевы и рыцаря, весьма условных персонажей, разворачивающаяся на фоне таких же условных декораций, стилизованных по западноевропейское средневековье. Как современники А. Белого, так и исследователи его творчества отмечали, что сюжет служит здесь всего лишь предлогом для развития основных

⁴⁵⁴Якобсон, 1987.

⁴⁵⁵Лотман, 1973.

«музыкальных» тем – борьбы света и мрака, текущего времени и туманной вечности⁴⁵⁶. Итак, главные герои симфонии – юная королева «с синими глазами и печальной улыбкой» и молодой рыцарь, мечтающий о запредельном, но находящийся под воздействием темных сил. Королева живет на башне, воплощая собой семиотический верх. Башня – аналог Мировой горы, Мирового древа, Лестницы в небо, она соединяет верхний и нижний миры. Примечательно, что королева рождена на башне: она изначально принадлежит горнему миру, в то время как другие обречены на труд «восхождения». Впервые вошла на башню королевская чета, родители королевы, покинувшие свою страну и укrywшиеся на башне в одиночестве, в то время как должны были привести к вершинам свой народ. Вокруг башни – леса, полные нечисти. Король-отец, решившись вернуться в покинутую страну, спустился с башни и ушел в лесную глушь, однако заплутал в лесных чащах и «погиб от бессилия». Лес – это чужой, нижний, языческий мир. Там козлобородые рыцари совершают свой ритуал «козлование», пляшут дьявольский «козловак». Дворецкий-колдун соблазняет молодого рыцаря в «козлование», и он готовит в своем замке сатанинский пир. Кроме того, чувство рыцаря к юной королеве сопряжено со стремлением низвергнуть ее с высот в мир тьмы и хаоса. Однако королева молится за своего возлюбленного и спасает его от искушений и гибели. Она говорит ему: «Не здесь мое царство. Будет время, и ты увидишь его». Проходят года, наступает положенный срок, королева спускается с башни, чтобы изгнать тьму и нечисть из своей страны. Молодой рыцарь кается и умирает. После того, как королева исполнила свою священную миссию, за ней прилетела белая птица, и она вознеслась в мир горний – на этом заканчивается третья часть. В четвертой изображается предвечный мир.

Данный сюжет может быть рассмотрен как трансформация соловьевского неомифа о становлении мира: королева – как воплощение Вечноженственного или Мировой Души – нисходит с горнего мира для победы над силами хаоса⁴⁵⁷. Исследователи «Северной симфонии» Е. Глухова и Л. Гармаш, сближая образы королевы и Мировой души, отмечали, что Андрей Белый определенным образом перераспределяет функции главных героев соловьевского мифа⁴⁵⁸. Так, согласно В. Соловьву, Мировая душа, отправшая на определенном этапе от Божественного начала, становится пленницей материальных сил и сама оказывается не способной одолеть их. Это функция «божественного Логоса», который призван одержать победу в борьбе с силами хаоса и освободить плененную Мировую душу. В «Северной симфонии» же напротив темными силами оказывается захвачен рыцарь, выступающий в роли искусителя, а не освободителя. Юная королева у А.Белого, следовательно, совмещает в себе функции и Мировой Души, и божественного Логоса. Таким образом, если у В.Соловьева, равно как и у гностиков, Мировая Душа, добровольно становящаяся пленницей сил хаоса, выступает как «персонаж» амбивалентный, совмещающий в себе черты «Афродиты небесной» и «Афродиты земной», то у А.Белого эта амбивалентность нивелируется, а функции женского и мужского персонажей меняются: в соловьевском неомифе, «божественный Логос» помогает временно заблудшей Мировой Душе осуществить свою миссию спасения, а у А.Белого абсолютизированный в своем совершенстве женский персонаж целиком самостоятельно совершает эту миссию. (Не случаен, ведь, тот факт, что королева родилась на башне: она вообще не подвержена искушениям нижнего мира, и поэтому, когда нисходит с башни для исполнения своей миссии, то не углубляется в лес, как ее отец, но идет *вдоль лесов*).

Орнаментальная проза, которую часто характеризуют также как неомифологическую (хотя орнаментализм и неомифологизм не предполагают друг друга с непреложностью), часто использует мифологические схемы и сюжеты, подвергая их дегероизации. В данном случае воспроизводится сюжетная схема соловьевского неомифа рубежа веков, который, в свою очередь, отсылает к основному космогоническому мифу о творении мира.

⁴⁵⁶ Лавров, 1991, с. 19.

⁴⁵⁷ Минц, 1987.

⁴⁵⁸ Гармаш, 2000; Глухова, kogni.narod.ru/glukhova.htm

Однако для модернистской неомифологической литературы XX в. характерно «придание героическим мифологическим сюжетам трагифарсового или гротескного характера путем пародийного обыгрывания или иронического остранения, соседство мифологического и натуралистически-бытового пласта изображения и обращение ко внутреннему миру героя, который или пребывает в состоянии отъединенности и одиночества по отношению к окружающему миру или отвергает цивилизацию...»⁴⁵⁹. Все эти черты станут конститутивными для прозы А.Белого, начиная со 2-ой симфонии, в первой же есть лишь определенная трансформация используемой сюжетной схемы – без пародийной дегероизации и психологизации героев. Дегероизацию предвещает лишь своеобразная ироническая тональность, создаваемая такими снижающими мотивами и образами, как например, штопка королем прохудившейся королевской мантии, его красный от холода нос, совсем некоролевские притопывания в желании согреться, а также обрисованные с мягкой иронией персонажи лесного мира и блаженной страны, такие как «козлоподобный пастух Павлуша», выслушивающий «длинными ушами призыв к бриллиантовым звездам»; старый гном с рубиновыми глазками; добрый Авушка, длинными удочками ловящий «водяную благодать». В целом же мир, изображенный в симфонии, воспринимается как условно-сказочный, но «настоящий», не развенчанный в своей «сделанности», ибо литературные приемы его создания еще не обнажены. Последующие тексты А. Белого будут созданы как откровенно двуплановые, и в них мифологический слой будет очевидно играть роль ключа, шифра к современности, здесь же, по словам П. Флоренского, «во всем – законченность, законченная, «актуальная» бесконечность. И все заполнено светом, ровным и мягким, и детскостью»⁴⁶⁰, и главное, что читатель этой детскости верит...

Композиционно симфония состоит из отрывков – параграфов, которые в свою очередь делятся на нумерованные «стихи», абзацы, соответствующие музыкальным лейтмотивам. За счет их повторения и варьирования создается своеобразный раскачивающийся ритм.

Как известно, лейтмотив в музыке – это некий музыкальный оборот, который повторяется в произведении в качестве постоянной характеристики или условного обозначения персонажа, явления, предмета. Так же происходит и у А. Белого: определенные мотивы, реализуемые нумерованными абзацами, сопутствуют образам королевы, короля, королевны, с одной стороны, и совсем другие образы выступают в качестве лейтмотивов, сопровождающих молодого рыцаря и всех участников лесных «козлований».

Следует отметить, что термин «лейтмотив», будучи достаточно молодым в литературоведении, имеет несколько размытые границы. Особенно проблематично, в частности, разграничение понятий «лейтмотив» и «мотив», поскольку не только повторяемость первого может служить здесь критерием размежевания. Определенную трудность представляет также разведение понятий «лейтмотив», «мотив», с одной стороны, и «символ», с другой. Одним из оснований противопоставления в последнем случае может быть двухкомпонентная субъектно-предикатная (предикатно-аргументная) структура мотива (и лейтмотива) и однокомпонентная символа⁴⁶¹, ср.: 'солнце' как символ жизни, энергии, бессмертия, мужского начала и 'восход солнца', 'закат солнца' как мотивы (несомненно, символические). Что касается сути различий между мотивом и лейтмотивом, то она исчерпывающе выявлена Н. Зыховской⁴⁶². По наблюдениям исследовательницы, мотив претекстуален, дотекстуален, хранит в себе извечно повторяющийся круг явлений, память всего пути развития человечества, лейтмотив же возникает в конкретном произведении и актуален именно для этого текста. Так, ключевые для мироощущения

⁴⁵⁹Костов, 2000, с.45.

⁴⁶⁰Флоренский // Цит.по: Лавров, с.19.

⁴⁶¹Символ двукомпонентен в другом – не синтагматическом, а семантическом смысле: он всегда отсылает к референту, но референту нечетко определенному, ибо является «аналогией чего-то несуществующего».

⁴⁶²Зыховская, <http://www.lib.csu.ru/vch/2/222-01\008.pdf>

младосимволистов мотивы зари и восхождения (на высоты, вершины духа) реализуются в «Северной симфонии» набором конкретных лейтмотивов, образующих определенный парадигматический ряд.

Парадигматизируемость – наряду с дословной повторяемостью, а также маркированностью – относят к числу конститутивных признаков лейтмотива. Важно также, что лейтмотивы, сопряженные в один парадигматический ряд, внутри него амбивалентны, то есть в некотором смысле равнозначны и взаимозаменяемы, являясь своеобразными «алломотивами» одного ключевого мотива.

Так, ключевые мотивы восхождения и зари в «Северной симфонии» преломляются в лейтмотивах конкретного восхождения на башню, молитвенного простирания рук к розовеющему небу, к восходящему солнцу. Показательно, что когда королевская чета поднимается на мраморную башню, за окном рассвет, а затем заря, ср.: «... когда нашли лесную поляну с одинокой мраморной башней, то начали взбираться на вершину» (1: 41)⁴⁶³; «Много веков в этих странах тянулись к вершинам, но король с королевой впервые всходили к вершине мраморной башни... Утро смотрело на них хмурым взором. Когда они поднимались по витой беломраморной лестнице...» (1: 41); «Так жили они на вершине башни, упиваясь высотой в своем одиноком царстве» (1: 42).

Один из характерных в данном парадигматическом ряду лейтмотивов, сопровождающих образ короля-отца, – игра на лютне. Семиотически лютня в ряду других струнных противопоставляется духовым типа флейты как аполлонический музыкальный инструмент дионисийским (ср. флейта Пана – кифара Аполлона). В традиции западноевропейской средневековой и ренессансной живописи лютня (наряду со скрипкой) является традиционным инструментом концертов ангелов. Таким образом, лейтмотив игры на лютне также косвенно указывает на принадлежность персонажа семиотически верхнему миру. Характерно, что знаком предощущения встречи с королевной является для молодого рыцаря некое «легкое дуновение», сравниваемое со звуком лесной *арфы*, ср.: «Словно звук лесной арфы замирал в стволистой дали. Словно была печаль о солнечных потоках. Словно просили, чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна» (1: 54). Причем обращает на себя внимание параллель звука арфы и солнечного потока. А.Ханзен-Леве в этой связи писал, что «звук» («зов») и «луч», «свет», «огонь», а также «отзвук» и «отблеск» на равных разворачиваются в параллельные ряды символов или же синтезируются в синэстетические комплексы⁴⁶⁴. Ср. в этой связи контекст из 4-ой симфонии: «...буря рвет струны солнца» (4: 312) или повторяющийся в качестве лейтмотива «В сверкающих струнах солнца рвались ее руки и ложились на струны причудливыми лилиями. Сверкающим бриллиантом терзала струны голубая арфистка и клонила к арфе, точно пуская на волю воздушных, звучных птиц. Это она играла на солнечной арфе» (4: 306). Таким образом, струны – это аналог солнечных лучей, и звук арфы, услышанный рыцарем, – это отсылка к королевне через солнечность как один из ее атрибутов.

Король-отец играет на лютне, и звуки, извлекаемые им, превращаются в розы – белые и алые. Превращение звуков в розы лингвистически осуществляется в результате фактологизации, то есть сюжетного развертывания метафоры, ср.: «Король пел над ребенком своим. Он с каждым аккордом срывал со струн розу» (1: 41); «Отец срывает со струн розу за розой... алые, белые. Они летят вниз, освященные легкой зарей» (1: 42). Первоначально выражение срывал со струн розу прочитывается как фигуративное, однако дальнейший контекст свидетельствует, кроме того, о правомерности его буквального прочтения, и мы сквозь призму дальнейшего повествования начинаем видеть, как гриф лютни зацветает розами, которые срывает щипками король вместе со звуками. Тенденцию к стиранию границ между реальным и фигуративным значениями, к «превращению поэтического тропа в поэтический факт, в сюжетное построение» Р. Якобсон считал характерной

⁴⁶³При цитации текстов «Симфоний» А.Белого применяется нумерация в круглых скобках с указанием номера симфонии и страницы. Текст цитируется по изданию: Белый, 1990.

⁴⁶⁴Ханзен-Леве, 2003, с. 99.

приметой поэтического языка символизма в целом⁴⁶⁵. Как отмечалось, художественный мир первой симфонии спроецирован на позднее западноевропейское средневековье. Приведенные метафорические контексты созданы в результате семантического взаимодействия образов розы и лютни, которые составляют привычное соседство в рамках куртуазной культуры.

Итак, «Отец срывает со струн розу за розой... алые, белые. Они летят вниз, освященные легкой зарей» (1: 42). Связь с восходящим солнцем и зарей, кроме прямой отсылки, заявленной в самом контексте, поддерживается также тем, что, во-первых, розы являются атрибутом классической Авроры, а во-вторых, розовый цвет зари представляет собой результат смешения белого и красного (алого).

С лейтмотивом срывания роз со струн лютни, являющегося здесь, таким образом, аллюзивом зари, коррелирует красно-белая символика королевского облачения и снижающий лейтмотив штопки королем своей красной мантии и обшивания ее золотом, ср.: «Пала красная мантия на мрамор перил. Король, весь в белом шелку, весь в утренних алмазных искрах, молился над ребенком своим» (1: 27); «Отец, сняв красную одежду и оставшись в белом и в короне, безропотно штопал дыры на красной одежде и обшивал ее золотом» (1: 31). Та же цветовая символика, отсылающая к ключевому мотиву зари, характерна для юной королевны, ср.: «... неведомая молодая королевна... Белая лилия на красном атласе» (1: 55).

С мотивами восхождения и зари связан лейтмотив белой птицы, парящей в небесах и окликающей героев, принадлежащих верхнему миру. Общеизвестно, что птицы действуют прежде всего как посредники между потусторонними и посюсторонними мирами. По наблюдениям А.Ханзен-Леве, в птичьей символике раннего А. Белого доминирует образ лебедя⁴⁶⁶. При этом его окраска соответствует значению передаваемой вести, а также сфере, к которой принадлежат ее адресаты. Если лебедь является вестником печали, то он черный, ср.: «К ее ногам прижимался черный лебедь, лебедь печали, грустно покрикивая в тишину, ластяс» (1: 24); «Точно он, король, почувал лет бесшумный темного лебедя из родимых стран. Звали темного лебедя лебедем печалей» (1:29, 30,32). Если же функция птицы исчерпывается окливанием героев, напоминанием о вечности, то цвет такой птицы белый. Белый цвет птицы, окликающей героев, с одной стороны, еще раз подчеркивает их принадлежность верхнему миру, а с другой, указывает на «апофатическую природу сверхестественного, обворожительно-пугающая чужеродность которого проявляется и кроется в птичьем крике»⁴⁶⁷. Ср.: «С открытой террасы влетела странная птица. Белая. Белая. С мечтательным криком прижалась к ее сверкающей груди» (1: 95); «А вдали летят белые лебеди, окруженные синевою» (1: 28). Часто белая птица появляется у Белого на фоне розовеющего небосклона, ср.: «Из кустов взвилась птица-мечтатель. С пронзительным криком улетела в розовую даль» (1: 11); «Лебеди знакомой вереницей на заре тянулись к далекому северу» (1: 36 и др.). Кроме того, связь лейтмотива птицы с ключевым мотивом зари выражается цветовой символикой птиц: так же, как и розы, роняемые королем, они могут быть не только белыми, но и красными, ср.: «На отмелях ходили красные фламинго, и на горизонте можно было различить его далекий силуэт...» (1: 84).

Среди символических птиц в «Северной симфонии» встречается также образ орла. Если функция других птиц абстрактно медиумическая, вестническая, то знаковая функция орла более определена. Орел не просто посредник, имеющий отношение к потустороннему миру, в мифологии он однозначно соотносится с солнцем и является символом солнечной энергии, огня и бессмертия⁴⁶⁸. Это связано с легендой об обычае орлов возносить своих птенцов к солнцу, а также с легендой об их сверхъестественном зрении.

⁴⁶⁵Якобсон,1987, с. 277.

⁴⁶⁶Ханзен-Леве, 2003, с. 526.

⁴⁶⁷Ханзен-Леве, 2003, с. 521.

⁴⁶⁸Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т.2. М., 1980. С. 258-260.

Согласно последней, орел – единственная птица, которая может созерцать солнце без ущерба для глаз. Характерно поэтому, что король, призывая свой народ к возрождению/восхождению, говорит «о вершинах, где вечное солнце, где орел отвечает громам».

С мотивом восхождения связывается лейтмотив простиранья рук к солнцу, к заре, к небу, ср.: «На вершине король в красной мантии простирает руки востоку (1: 40); И вот он встал. Простирал руки окрестностям» (1: 45); «И там высоко... как бы в огненном небе... неведомая молодая королева простирала заходящему солнцу свои тонкие, белые руки» (1: 56); «Над лесными гигантами была едва озаренная терраса и на ней стоящая, чьи руки были протянуты к небесам» (1: 68). Часто этот жест сопровождает молитву, которую тоже именно *возносят* Богу. Характерен контекст, описывающий молитву короля над новорожденной королевой, ср.: «И навстречу молитве сияла голубая бесконечность, голубая чистота восходящей жизни» (1: 34).

Если души королевны, короля и королевы открыты для окликов Вечности, то сердце молодого рыцаря открыто для зовов *Неведомого, неведомого Ужаса*: «преследующий ужас», «неведомый», «настигающий», «шаровой» – лейтмотив молодого рыцаря.

Этот мотив неведомого ужаса, зовы которого слышит рыцарь, переплетается здесь с мотивом бури. Во-первых, тем, что «ужасу» присвоен эпитет «шаровой» – «шаровые ужасы» – по аналогии с шаровой молнией, внушающей человеку мистический ужас. Как отмечали исследователи⁴⁶⁹, мотив расширяющегося шара вообще является одним из ключевых в творчестве А.Белого. Характерна при этом его негативная эмоциональная окраска: обычно шар фигурирует в кошмарных, бредовых ситуациях. В «Северной симфонии», где «шаровая символика» впервые разработана детально, образ «красного шара», по наблюдениям А.Ханзен-Леве⁴⁷⁰, имеет два измерения: космическое, мифологическое («красный шар» луны; «кровавый метеор») и микрокосмическое, то есть магическо-алхимическое и психологическое (бред, Неведомое). Ср., с одной стороны, контексты: «На черно-эмалевый горизонт выползал огромный красный шар» (1: 49); «... близ замка падал кровавый метеор...» (1: 52), – и с другой: «Обуянный ужасом волшебств, рыцарь подбрасывал горячий шарик и пел грубым басом: «Шарик, мой шарик». И это был обряд шарового ужаса... Молодой рыцарь знал, что от старых мест поднимаются старые испарения шарового бреда и ужасных козлований...» (1: 28); «...приглашал мыслью своей свершить обряды тайных ужасов. Нашептывал бредовые слова... В замочную скважину текла едкая струйка шарового ужаса и ужасных козлований, пущенная богомерзким дворецким» (1: 60-61). По мысли А. Ханзен-Леве, встреча молодого рыцаря, символизирующего становящееся человеческое сознание, с королевой, являющейся земным воплощением соловьевской Души Мира, «приводит в движение символику «антимира» и его энергию: «шар» разбивается о поверхность как (шаровая) молния, как бомба, как «жар» (каламбурная форма проявления «шара») и тем самым как высшая концентрация энергии, в которой материальное переплавляется в духовное и наоборот»⁴⁷¹. Примечательно, что отца молодого рыцаря, который был сатанистом, поразила молния – как говорит А.Белый, «лиловая». Этот цветовой эпитет также не случаен: лиловый, фиолетовый – это цвет inferнальный, как известно, лиловые сумерки царят в аду. Итак, мотив преследующего рыцаря Неведомого, неведомого Ужаса связан с мотивом бури через мотив шаровой молнии, а кроме того – через мотив зарниц. А.Белый пишет, что ужас, который преследует молодого рыцаря, затем убегает от него, «полая зарницами».

Зарницы – отблески на небосклоне отдаленных молний, отдаленных бурь – второй лейтмотив рыцаря, столь же устойчивый, как заря для королевны. Демоническая природа зарниц подчеркивалась еще ранее Тютчевым, назвавшим их «демонами глухонемыми». В симфонии А.Белого мы видим лицо рыцаря в отблесках зарниц в тот момент, когда искушения его усиливаются и он готов им поддаться. Рыцарь готовится к

⁴⁶⁹Ханзен-Леве, 2003; Яранцев, 1997.

⁴⁷⁰Ханзен-Леве, 2003, с. 80.

⁴⁷¹Ханзен-Леве, 2003, с. 77-78.

сатанинскому пиру в июльские ночи: «Стояли июльские ночи. Кругом разрывались гранаты и бомбы. Это были зарницы» (1: 75).

Итак, мотив ужаса через мотивы шаровой молнии и зарниц связан с мотивом бури. И в этом плане примечательна следующая характеристика голоса королевы: «В голосе ее был вздох прощения после бури...» (1: 74).

В качестве лейтмотива рыцаря 'буря' выступает и как реальное явление природы, и как метафора душевного смятения героя, его душевной борьбы, непокоя.

Характерно, что рыцарь все время пребывает в движении: когда его одолевают искушения, он садится на коня и мчит по лесу с тем, чтобы заглушить зовы Неведомого.

В то же время для королевы (до срока) характерна статика: ее душа спокойна, тверда, она не подвержена искушениям.

Далее, если образ королевы соотносим с *утренней* зарей и восходом, то образ молодого рыцаря с *ночной* грозой, *ночной* бурей, *ночными* зарницами. Ночные зарницы в пространстве симфонии коррелируют с ночными огнями, являющимися приметамы нижнего, нечистого, болотного мира и совершаемых «козлований». Как отмечает А. Ханзен-Леве, эти ночные огни в «Северной симфонии» относятся к сфере «блуждающих огоньков, духов природы, Вулкана и «красного фосфора», символизирующего непросветленную материю»⁴⁷², ср.: «Меж стволов показались блуждающие огоньки среди мрачной сырости» (1: 65); «Пылал красный костер... Красный от огня и вдохновенный, он (колдун) учил видеть бредни» (1: 65); «Перед ним потрескивало пламя, и казалось, он был объят сквозным красным шелком. Иногда он перелетал через костер, тогда над сквозным шелком красного пламени его надувшаяся одежда протягивалась лиловым парусом» (1: 68); «... а у самого горизонта полыхал красный огонек (1: 71); Разгорайся над лесочком огонечком, ярко-алым» (1: 72); «У костра справлялись чудеса новолуния и красного колдовства» (1: 47).

Другим спутником молодого рыцаря является ночное светило – «красный шар луны», или «одинокый кровавый серп». Луна в мифопоэтическом космосе традиционно противостоит солнцу как женское, слабое, околдовывающее начало. У А.Белого эта негативная семантика подчеркивается геометрической формой (шар или серп) и цветовой символикой: собственно красный цвет соотнесен с подземной огнем (ср. блуждающие красные огоньки; ритуальный красный костер), а золотистый и алый – с небесным. То, что луна в виде красного шара внушает человеку мистический ужас, отмечено, например, Ф.Достоевским в «Преступлении и наказании». В бредовом видении, в котором Раскольников пытается вторично убить старуху и она отвечает ему беззвучным хохотом, он видит в окнах огромный, круглый медно-красный месяц, от которого по всей земле разливается настораживающая тишина.

Следует отметить, что если старший символизм вообще стоит во многом под знаком луны, то младший – под знаком солнца. В раннем символизме луна преимущественно серебряная, и этому серебристому лунному холоду старшего символизма противостоит солнечный огонь и золото в поэтической картине мира младосимволистов. При этом луна и звезды у младосимволистов подвергаются своеобразной *solifikatio*: в них интегрируются солнечные качества (золотистый цвет, тепло или жар, позитивные коннотации)⁴⁷³. В так называемый период антитезы, когда чаяния младосимволистов на скорое преобразование действительности не оправдались, в их поэзии появляется «красное солнце» как символ абсурдности мира и настойчиво начинает звучать мотив сжигания. Ср. контекст из III симфонии – красное солнце в восприятии обезумевшего Хандрикова: «... на оранжевый горизонт выскочило толстое, красное солнце и беззвучно захохотало, играя светом...» (3: 235). Подчиняясь *solifikatio*, красной становится и луна. «Вместе с тем покраснение луны символизирует ее конечное состояние: цвет крови указывает на гибель лунного мира и возвещает о восходе Утренней звезды, чистого, девственного светила Софии»⁴⁷⁴: «Все ваши звезды с Сириусом и Луной не стоят одной Утреннички... Утром все посерело. Тонул красный месяц» (1: 87).

⁴⁷²Там же, с. 283.

⁴⁷³Ханзен-Леве, 2003, с. 137.

⁴⁷⁴Там же, с.153.

А.Ханзен-Леве писал: «Созвездия» Сатурна и Сириуса принадлежат к той сфере Зодиака, над которой «одерживается победа» благодаря появлению утренней звезды или светового образа в венце из звезд»⁴⁷⁵. Ср., «Оцепеневший рыцарь... внимал этой песне сверкающих созвездий и огнистого сатурнова кольца» (1:55); «Слышались междупланетные вздохи о кольце Сатурна и о вечно сияющем Сириусе» (1:84); «Блистал далекий Сатурн, смотрели на небо. Ожидали новой звезды» (1: 87). Таким образом, на уровне солярной символики Королева и Рыцарь соотнесены с солнцем и луной, соответственно, а на уровне астральной символики Королева соотнесена с Утренницей-Денницей, а Рыцарь – с Сатурном и Сириусом. Сатурн традиционно символизировал зло и несчастья. Кроме того, считался богом времени, а основная коллизия симфонии обозначена именно как борьба времени и туманной Вечности. Негативной семантикой в астрологической картине мира обладал и Сириус, возглавляющий созвездие Большого Пса и названный Песей звездой: по поверью, он вызывал бешенство у собак и лихорадку у людей. Ср. одну из примет лесного демонического мира у А.Белого: «Жаркими, августовскими ночами бегали лесные собаки, чернородые и безумные; они были как люди, но громко лаяли» (1: 51). Утренница-Денница же возвещает «новое, третье счастье, счастье Духа-утешителя» (1: 86). Здесь, следовательно, через образ Утреннички вводится отсылка к идеям «нового религиозного сознания», которыми жил А.Белый в начале века.

Итак, лунный ночной мир, обреченный на гибель, в «Северной симфонии», – это мир молодого рыцаря⁴⁷⁶. Примечательно, что взору королевны рыцарь впервые является после того, как гаснет вечерняя заря: «Гас восток. Ложилась тьма» (1: 43).

Кроме того, что королева и рыцарь поляризованы во времени, они поляризованы в пространстве. Особенности художественного пространства «Северной симфонии» проанализированы в статье⁴⁷⁷. В симфонии выстраивается трехуровневая модель художественного пространства: 1) земное пространство; 2) промежуточное надмирное пространство; 3) ирреальное, сакральное пространство. Нижнее, земное пространство описано в первых трех частях симфонии, промежуточный мир – мир «последней обители» изображен в четвертой части. Там же, в четвертой части, обозначено и верхнее пространство, куда с восходом солнца должны вознестись герои. Как отметила Л. В. Гармаш, земное пространство неоднородно, это покинутая королем северная страна (одиноким северный город), лес и поле⁴⁷⁸. Главная особенность всего земного пространства при его неоднородности заключается в том, что оно погружено в сон и безвременье. Ср.: «А в далеких северных полях одиноко торчал сонный город, повитый грустью» (1: 44); «В сосновых чащах была жуткая дремота» (1: 56); «...деревья, колыхаемые, уплывали вдаль сонными вершинами» (1: 45); «Холодная струйка ручейка прожурчала: «Без-вре-менье...» (1, 46). Королева молится, «чтоб миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна» (1: 50, 55). Значимо в этом свете соотнесение старого короля с «венком алых маков», ср.: «На зубцы короны сыпался вечерний блеск. Они горели, будто вспыхнувший веночек алых маков. Запахнувшись в свой пурпур и увенчанный маками, чуял он бесшумный лет птицы из родимых стран» (1: 45). В лесу господствуют силы тьмы. Показательны способы создания

⁴⁷⁵Там же, с.254.

⁴⁷⁶Следует однако сделать оговорку относительно амбивалентности семантики многих из рассмотренных образов и мотивов. Так, например, юная королева чаще простирает руки заре и восходящему солнцу, но иногда и серебряному месяцу, ср.: «Так она молилась. Над ней сиял серебряный полумесяц» (1: 61). Зарницы споровождают рыцаря, однако зарницы откровений трепещут также и в глазах королевны, ср.: «В полуоткрытом рте и печальных синих глазах трепетали зарницы откровений» (1: 61, 68). Здесь А. Белый использует характерную для мифологической картины мира способность любого образа оборачиваться своей противоположностью для того, чтобы на фоне антагонистичности главных персонажей показать их родственность: они оба живут жаждой «заоблачных видений», они оба оказываются способными преодолеть слабости своих отцов: королева – бессилие короля-отца, рыцарь – наследственные темные силы.

⁴⁷⁷Гармаш, 1985, с. 29-31.

⁴⁷⁸Там же.

персонажей лесного, языческого мира. Это слипание двух несовместимых элементов в единое существо. Характерны, во-первых, различные комбинации человека с козлом, поскольку поклонение козлу принимает здесь характер культа (так называемого козлования). Так, молодой рыцарь казался отдаленным свойственником козла, отец рыцаря – темный рыцарь, который обладал козлиными свойствами. Кроме того, фигурируют козлоногий лесник, фавны, собственно козлы. Примечательны и другие персонажи, образованные по принципу «слипания». Например, «незнакомец, окутанный черным плащом и куриными лапами вместо ног» или «лесная кабаниха бабатура, верхом на свинье». Согласно наблюдению исследователя⁴⁷⁹, этот образ, являющийся соединением двух чудищ (кабан и тур) и человека (баба), включается в удваивающее сочетание «кабаниха .. на свинье». Таким образом, нижний, лесной мир описывается как мир «нечистых» смешений⁴⁸⁰.

Образы главных героев «Северной симфонии» – королевны и рыцаря – развиваются в присущих каждому из них пространствах. Королевна постоянно находится на вершине башни, которая возвышается над всем сказочным, лесным миром, прочерчивая некую вертикаль и вырываясь тем самым к небесам.

После того, как рыцарь освобождается от темных сил, а королевна выполняет свою миссию, они переходят в промежуточный мир, куда устремляются души после смерти для очищения. Этот мир представляет собой ирреальную действительность, на что указывает ряд его отличий от реального земного мира. Однако это еще и не последняя обитель. В последнюю обитель души должны вознестись с появлением на небе Утренницы. Предвечный мир, согласно наблюдениям Л. В. Гармаш, отличается от земного своей целостностью и однородностью⁴⁸¹. Если в земном мире присутствовало движение в самых разнообразных проявлениях: текли реки и ручей, мчался на коне молодой рыцарь, убегающий от наступающего его ужаса, летели птицы, то в мистическом внеземном пространстве движение либо замедленно, либо вообще отсутствует: люди бредут или сидят в сонном забытии; плывут сонные тайны, дремлют птицы. На земле движение было обусловлено борьбой между силами тьмы и света. После того, как этот конфликт исчерпал себя, оно перестало быть актуальным. Поэтому река и ручей преобразовались здесь в два озера, на сонных волнах которых цветут цветы забвения – лотосы. Озеро в художественной картине мира А. Белого, как и вообще мифопоэтической, противопоставлено не только ручью, реке, но и морю. Это связано с тем, что поверхность озера – успокоенная, неискажающая, озеро – объективное зеркало, а часто – окно. Неслучайно, Хандриков из III симфонии все время вглядывается в зеркальную гладь озера, в которой отражается небо и которой реально коснулся Хандриков при утоплении. Примечательно, что Хандриков – единственный герой симфоний, достигающий неба. Через него же, через его видение реально осуществляется отождествление неба «с пучиной вод»: он все время вглядывается в зеркальную гладь озера, в которой отражено небо (ср.: «И чем больше всматривался в глубину, тем прекраснее казались опрокинутые, дальние страны» (3: 214)) и стремится «за границу» водной поверхности, в конечном счете пересекает ее (утопление – погружение в водную стихию – инициация) и возвращается на небо, в Эдем. Возвышенной природе озер противостоит зловеще-хаотическая природа моря как символа человеческого бессознательного, где прячутся ужасы, ср.: «Когда все уснуло, все успокоилось, из морской глубины поднялась к небу точно гигантская палка. Это была морская змея. Потом опустилась в глубину так же бесшумно, как и поднялась. Глядя на морскую поверхность, никто не мог бы сказать, какие ужасы водятся в глубине ее» (3: 215). Итак, главные характеристики озера – это прозрачность, чистота, успокоенность, глубина, а главные функции – отражение мира горнего и очищение от грехов. Неслучайно, обитатели промежуточного мира в «Северной симфонии» постоянно пребывают в воде.

⁴⁷⁹Мельникова-Григорьева, 1985, с. 101-112.

⁴⁸⁰Там же.

⁴⁸¹Гармаш, 1985, с. 30.

Стихия воды вообще имеет первостепенное значение в симфонии. Она играет здесь роль развоплощающего средства. Тенденция же к представлению реального мира в качестве развоплощающегося, дематериализующегося является доминантной для творчества А.Белого, которое имело в своей основе «дионисийский порыв, космически-революционную устремленность к разрушению всего ставшего в бытии»⁴⁸².

Впервые эта особенность поэтического космоса А.Белого была подмечена Н.Бердяевым: «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее ощущение распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установленных границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего мира. Твердость, органичность, кристаллизованность нашего плотского мира рушится»⁴⁸³.

Одним из наиболее мощных лингвистических средств достижения подобного рода эффекта является в симфониях метафора⁴⁸⁴. Вообще для симфоний характерна тенденция к сплошной метафоризации, тропеизации, и это также одна из характерных черт орнаментализма. Наиболее частотны в «Северной симфонии» метафоры, в результате которых «телам» приписываются предикаты, закрепленные за таксономическим классом имен «веществ», чаще всего – «воды» или «снега», ср.: «На востоке таяла одинокая башня» (1: 34); «И она вся заструилась и растаяла облаком» (1: 54); «Кудри струились». Другой частотный тип глагольных метафор – это метафоры, в результате которых телам, не находящимся в воде, приписывается признак «Тело-в воде», ср.: «И деревья, колыхаемые ушльвали вдаль сонными вершинами» (1: 56); «Ее тонкий профиль тонул на фоне голубого неба» (1: 23, 54). В результате тела предстают в качестве недискретных сущностей или сущностей, теряющих свою дискретность, четкость своих очертаний.

Вследствие глагольной метафоризации осуществляется также оживление, олицетворение волос и одежды человека, его, так сказать, «недискретной оболочки». Причем в результате олицетворения волосам и одежде человека, (которая в определенном смысле тоже является элементом его неотчуждаемой собственности), приписываются такие признаки («рваться прочь», «метаться», «танцевать»), которые подчеркивают их подвижность и тем самым размытость очертаний, границ человеческого тела. Кроме того, ветер в качестве главного субъекта глагольной метафоры беспрестанно «трогает», «шевелит», «качает», «рвет» одежды и волосы героев. Таким образом, Вещества, Ткань, Волосы, Ветер в рассматриваемой метафорической картине мира работают на общую идею развоплощения.

Предпочтительное использование в качестве источников метафоры свойств воды, позволяющее представить реалии предметного мира перетекающими друг в друга, служат здесь кроме того косвенным средством выражения идеи о «внутреннем единстве всего, связи, цельности»⁴⁸⁵. Ведь в 1-ой симфонии, в отличие от трех других, изображается наиболее гармоничный мир, открытый для окликов вечности, в последней части – «предвечный». Следует заметить, что отдельные контексты типа «Время, как река, тянулось без остановки и в течении времени отражалась туманная вечность» (1: 49) провоцируют реанимацию таких стертых языковых метафор, как «Часы текли за часами» (1: 46) и других. Представление же времени как текущей воды может работать здесь на идею сближения временной и пространственной парадигм (элементы которой также представлены «текущими»), совпадение которых означало бы здесь исчезновение привычных форм существования (восприятия) мира, то есть вечность. Основной же конфликт «Северной симфонии» составляет именно борьба текущего времени и «туманной вечности», которая в финале разрешается исчезновением всего тварного и ожиданием райского блаженства. Ср. характеристику «Северной симфонии» П.Флоренским

⁴⁸²Паперный, 1982, с. 113.

⁴⁸³Бердяев, 1994, с. 445.

⁴⁸⁴Гажева, 2002.

⁴⁸⁵ Флоренский // *apud* Лавров, 1991, с. 15.

как «подлинной поэмы мистического христианства»⁴⁸⁶. Примечательно, что сближение временной и пространственной парадигм осуществляется посредством наделения элементов каждой из них динамическим признаком воды. Представляется, это связано с тем, что изначально (в мифологической картине мира) вода устойчиво соотносится с женственным началом природы. Поскольку решающую роль в преобразовании «тварного» мира символисты (вслед за В.Соловьевым) отводили Душе мира, Вечной Женственности, то сближение пространственной и временной парадигм через косвенное посредство воды как атрибута женственного представляется оправданным и закономерным. В этой связи вспоминаются следующие строки В. Соловьева:

*Вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод*

Таким образом, стихия воды – это средство, с помощью которого устанавливается соответствие семантики сюжета (борьба Вечной Женственности с силами хаоса) и образного строя симфонии.

Итак, характерное для орнаментальной прозы понижение роли сюжета, являющегося в «Северной симфонии» лишь условным воспроизведением соловьевского мифа о Вечной женственности, уравнивается целым рядом приемов, позволяющим тексту сохранить свою целостность и органичность. Прежде всего это использование принципа лейтмотивности: так, лейтмотивы восхождения, молитвенного вознесения рук, птичьего оклика, игры на лютне, оборачивающегося срыванием белых и алых роз, штопки королевской мантии образуют один парадигматический ряд, отсылающий к мотиву заривосхода–восхождения–возрождения, лейтмотивы же неведомого (шарового) ужаса, красного шара, шаровой молнии, бури, зарниц, ночных огней образуют другой парадигматический ряд, связанный с рыцарем. Повторение лейтмотивов создает своеобразный раскачивающийся ритм, соответствующий цикличности мифологического времени. (С этой особенностью неомифологической прозы связано, кстати, определение ее как орнаментальной, ибо для орнамента важным является повтор определенных деталей). С той же идеей цикличности, повторяемости, а значит вневременности происходящего связано ослабление акционального кода в симфонии, о чем писал И.Широнин⁴⁸⁷. Так, если в прозе нарративно-повествовательной нормой считается преобладание глаголов совершенного вида, поскольку сюжетобразующее событие необходимо обладает свойствами необратимости и результативности, то в «Северной симфонии» обращает на себя внимание преимущественно несовершенный вид глаголов. Как подчеркивает И. Широнин⁴⁸⁸, деформация акционального кода особо ощутима в тех случаях, когда вместо ожидаемого по смыслу глагола, обозначающего однократное завершённое действие, автор употребляет глагол несовершенного вида со значением многократности, ср.: «Шли года. Наступил день. Королева **спускалась** с вершины башни, исполняя небесное предназначение...» (1: 79); «Но вот преклонил колени молодой красавец, смотревший на королевну глазами. темными, как могила. Он испуганно помертвел. И все заметили, что и она чуть-чуть **бледнела** и улыбка сбегала с малиновых уст...» (1: 71). Ослабление событийности, на которое работает имперфективация глаголов, усиливается также за счет многочисленных безличных и неопределенно-личных конструкций, роль которых в идиостиле А.Белого исследовалась Н. Кожевниковой⁴⁸⁹.

В ансамбле с этими приемами используются также фактологизация метафор и сплошная тропеизация текста. Причем в качестве источника тропов наиболее часто выступает стихия воды, являющаяся атрибутом женственного и устанавливающая корреляцию между

⁴⁸⁶Там же.

⁴⁸⁷Широнин, <http://www.sujekt.ru/publikations/philology/belyj.ht>

⁴⁸⁸Широнин, <http://www.sujekt.ru/publikations/philology/belyj.ht>

⁴⁸⁹Кожевникова, 1992.

семантикой сюжета и ее образностью. Очевидно, что именно использование этих приемов придает этой, по определению А. Блока, юношески слабой и юношески смелой вещи очарование, которому трудно не поддаться, и обеспечивает статус чуть ли не первого подлинно художественного образца орнаментальной прозы в русской литературе.

Использованная литература

- БЕЛЫЙ, Андрей. *Симфонии*. Ленинград: Художественная литература, 1991 [Белый, 1991].
- БЕРДЯЕВ, Н. А. *Астральный роман (Размышления по поводу романа А.Белого «Петербург»)* // Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства*. В 2-х т. Т.1. Москва: Искусство, 1994. С. 438-446 [Бердяев, 1994].
- ГАЖЕВА, І.Д. *Функціонально-семантичне дослідження дієслівної метафори: семасіологічний та ономасіологічний аспекти (на матеріалі «Симфоній» А.Белого)*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2002 [Гажева, 2002].
- ГАРМАШ, Л. В. *Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого*. Дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2000 [Гармаш, 2000].
- ГАРМАШ, Л.В. *Структура художественного пространства в "Северной симфонии" Андрея Белого* // Русская филология. Украинский вестник. 1985. № 4. С. 29-31 [Гармаш, 1985].
- ГЛУХОВА, Е. *Миф о Софии в «Северной симфонии» Андрея Белого* // kogni.narod.ru/glukhova.htm [Глухова].
- ЗЫХОВСКАЯ, Н.Л. *Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов* // <http://www.lib.csu.ru/vch/2/222-01\008.pdf> [Зыховская].
- КОЖЕВНИКОВА, Н.А. *Язык Андрея Белого*. Москва: Институт русского языка РАН, 1992 [Кожевникова, 1992].
- КОСТОВ, Х. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва»*. Москва-Хельсинки, 2000 [Костов, 2000].
- ЛАВРОВ, А. В. *У истоков творчества Андрея Белого* // Белый А. *Симфонии*. Москва: Художественная литература, 1991. С. 5-34 [Лавров, 1991].
- ЛОТМАН, Ю.М. *О мифологическом коде сюжетных текстов* // *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту, 1973. С. 86-90 [Лотман, 1973].
- МЕЛЬНИКОВА-ГРИГОРЬЕВА, Е.Г. *Принцип "пограничности" в "Симфониях" Андрея Белого* // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 645. Тарту, 1985. С. 101-112 [Мельникова-Григорьева, 1985].
- МИНЦ, З.Г. *К проблеме «символизма» символистов* // *Труды по знаковым системам*. Вып. 21. Тарту, 1987. С. 45-63 [Минц, 1987].
- Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т.2*. Москва: Советская энциклопедия, 1980. С. 258-260 [Мифы..., 1980].
- ПАПЕРНЫЙ, В. М. *Андрей Белый и Гоголь (Статья первая)* // Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып. 604. Тарту, 1982. С. 112-127 [Паперный, 1982].
- ХАНЗЕН-ЛЕВЕ, А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*. СПб.: Академический проспект, 2003 [Ханзен-Леве, 2003].
- ЯРАНЦЕВ, В.Н. *Структура идеального пространства в романе А.Белого «Петербург»* // *Гуманитарные науки в Сибири*. Новосибирск, 1997. № 4. С. 34-49 [Яранцев, 1997].
- ШИРОНИН, И. *Язык и повествование (из наблюдений над акциональным кодом «Северной симфонии» Андрея Белого)* // <http://www.sujekt.ru/publikations/philology/belyj.ht> [Широнин].
- ЯКОБСОН, Р. О. *Заметки о прозе поэта Пастернака* // Якобсон, Р.О. *Работы по поэтике: Переводы*. Москва: Наука, 1987. С. 324-338 [Якобсон, 1987].

LINGUISTIC PERFORMANCE OF THE LIBERAL TRUTH IN RUSSIA: FROM THE IMPERIAL LIBERALISM OF THE 19TH CENTURY TO THE PRESIDENTIAL LIBERALISM OF THE 20TH CENTURY

Natalia KHALINA,

Professor, Ph.D.,

Altay State University, Barnaul, Russia

Abstract

The article is devoted to the problems of linguistic performance in modern Russian political reality. The main theme is the theme of presidential liberalism which is connected with imperial liberalism. The linguistic features of presidential liberalism in Modern Russia are depicted in this article.

Rezumat

În articol, se abordează problema performanței linguale din sfera politică rusească contemporană. Tema principală, supusă analizei, este liberalismul prezidențial care vine în acord cu cel imperial și se manifestă la diferite niveluri, inclusiv cel lingual.

The tendencies of linguistic liberalism marked paradigmatic principles of Russia state formation at the end of the first decade of the 21st century which reflects all the consequences of coming from unity philosophy to pluralism philosophy. Unity philosophy accepts the existence of Transcendental Subject which ontologically is the first (Centre, absolute, Substance, the First Principle, The first Beginning, the Truth, Logos, God, "Transcendental Connotation") (J. Derrida) performing the basis of the world and the initial source of pluralism⁴⁹⁰. Pluralism philosophy is based on the introducing any object, thing, notion. Being influenced by one and the same thing object (thing, notion) can perform in an opposite way, i.e. the object possesses two opposite possibilities of its behavior.

In postmodernism philosophy ontologically first Transcendental Subject transforms into the presumption of "truth games". In this case truth history is thought as the analysis of "truth games", the games through which the being constitutes itself historically as some experience, i.e. something that can and must be thought.

According to V.E. Kemerov, a problem of the truth emerges only then when man tries to enlarge the borders of the common, involves unknown objects and relations into his experience. The truth defines coincidences of human knowledge with the reality, thus appearing the problem of human being. The truth fulfills some functions: a) being a process points to human thoughts compliance with the reality, b) demonstrates the limit of human means and the perspectives human force changes, c) identifies human adjustment to the level of those problems which if necessary a person should solve.

Appearance of truth problem and the necessity of its decision defines liberalization of state policy that inevitable leads to linguistic liberalism.

In the context of linguistic liberalism we face the change of language policy essence. One gets down from the bundle of ideological principles and practical measures applied in the sphere of language problem solving in the society to the bundle of interpretation procedures relating to the text⁴⁹¹. According to R. Barthes, text reveals "plurality": "this ideal text consists of many interrelated inner ways not having power over each other; it represents itself the galaxy of connotative things, but not connotations; it has no beginning, it's reversible; it can be penetrated via a lot of routes, none of which is possible to be regarded as the main one; the chain of its mobilized codes gets lost somewhere in the distance, they are "insolvable"(their sense is not subdued to solving principle, so any decision may be occasional); this text can be adopted by any sense systems, though their circle is not closed as the measure of such systems is the infinity of the language itself"⁴⁹².

In the 19th century the truth or transcendental subject takes the format of plurality or of the text in the imperial ideology of Nikolay's epoch which found its realization in the famous

⁴⁹⁰Kosikov, 2008.

⁴⁹¹Khalina, 2008.

⁴⁹²Barthes, 1994, p. 14-15.

formula by S.S. Uvarov - "Christianity, Self-governing, Nation" (1832)⁴⁹³. This formula demonstrated appealing to the truth as a factor defining the level of those problems which were to be solved by the state of Russian Empire in the second century of New Time of Europe or the new European time - NET.

Net might be seen as a new format A.D. - the epoch which is known as a new era (n.e.). Imperial liberalism is oriented to the establishing of matrix structure which elements are inner differential language forms defined by G.G. Shpet and poetic forms: "They are the essence of the relation to the logical form of a differential provided by a poet with the help of joining ontic [life-practical] meaning of a sintagma to the logical form. They are derivatives of a logical form. So, it turns out that sui genius poetic logics is a kind of an analog to a "logical one" - the studying about inner forms of poetic expression. These forms have their relation to the thing, differentiated one in comparison with the relation of logical forms. That's why here we can speak about the third type of the truth. Poetic truth emerges near material truth and logical one as the compliance of the sintagma to the thing, though fairly existing in reality, being "fantastic" but logically framed"⁴⁹⁴.

The 19th century from BC or the second NET century is the time of imperial liberalism establishment which possesses some characteristic features aiming at the creation of: a) a new Russian text (A.S. Pushkin)⁴⁹⁵; b) a belletristic style to describe every day reality (Russian natural school); c) a new principle to build up a historical event chain (L.N. Tolstoy); d) a conception of text tension (F.M. Dostoevsky); e) a system of Russian literature language styles (the 2nd half of the 19th century - the beginning of the 20th century); f) a dictionary of live Russian language (V.I. Dal).

In the 21st century, the third NET century all foundations of presidential liberalism are created. They are 1) orientation to discourse psychology ("Message" by President in 2008); 2) revealing paradox graphical spots in history (TV project "Name of Russia"); 3) usage of word game ways to present the spheres of economic theory and "penetration" providing into the structures of world system (economic forums, comments by "the first" and competent people); 4) restoration of semantic space in coherence with initial borders of political argo and youth community methods.

Linguistic liberalism in Russia of the new millennium acquires the shape of interpretation procedure creating some image of a controlled object as a n action system component. Undoubtedly it influences all the communication peculiarities with a language user.

At present time we can point out three environments of linguistic localization where linguistic liberalism takes place: *President's Speech*, *Moderator's Speech (Moderation System)*, *Mode of liberal operation*.

The basic principle to understand *Moderation System*⁴⁹⁶ is the interpretation of this phenomenon as a reservation system, regulation of information flows in the Internet implying a situation when a responsible member of a news group gets a leading role and acts as a moderator to reduce unnecessary volume and prevent undesirable (according to the group rules) traffic moments. *Mode of operation* is a work regime, conditions of information system work; *mode of liberal operation* represents "liberal" work conditions of the information system. Let's stick to the analysis of *Moderation System* in details.

Moderation System is performed by a text reality and text artifacts of the moderators relating to the information state traffic. They take leading positions of "governor of President Administration of the Russian Federation", "President Assistant of the Russian Federation", "First Vice-Premier of the government". In 2008 the functions of President Administration Governor of the Russian Federation were fulfilled by Sergey Naryshkin, the functions of President Assistant were performed by Arkadiy Dvorkovich, the functions of First Vice-

⁴⁹³Uspensky, 2002, p. 404.

⁴⁹⁴Shpet, 1980, p. 408.

⁴⁹⁵Gorshkov, 1984.

⁴⁹⁶Kuriyanov, 1993.

Premier of the government were introduced by Igor Shuvalov. In 2007 duties fulfillment of President Assistant was laid upon Vladislav Surkov.

Text activity of moderators includes differentiation or data flow analysis. It is a collecting process of information about division characteristics of a theoretically numerous work of some countable quantity into two parts in the sphere of calculation distribution in scaled environments⁴⁹⁷. The characteristics are coded by elements (marks) of some quantity L . Taking this fact into consideration data flows are not only regarded as data transmission but management, synchronization of parallel processes – partly organized quantities of event as well.

The consequence of events corresponding to interrelated changes of some process (partly organized quantity) is defined as history h ⁴⁹⁸. Operational and logical history takes place in theory and practice programming cases when logical links of management among program actions are established. Remembering information links between moderators the history of program realization takes place.

Process history relies on word, i.e. the consequence of symbols in the alphabet of E events. The nature of their interconnection can be detailed depending on a task. "If this event partly the reaction of one and the same operator, then its appearance can be provoked by management or information transmission. Graphically process history is a graph without borders which peaks correspond to events and arches correspond to the changes among events. Quazi order \rightarrow initiates equivalency relation $I \rightarrow$ on the basis of events quantity that separates the process into uncrossing family histories $p | I \rightarrow$. The meaning of the formula $e \rightarrow e'$ is in the coming from the event e to the event e' with the history h that can be interpreted as "the name" of a change"⁴⁹⁹.

Studying the text artifact of information state traffic of the moderator S.E. Naryshkin we can define his functional status in the synchronization of parallel processes in their plurality "Narrative Russia": management logical links (operational and logical history) are set between the actions of a realized program "Foundation of generation NET". As an example of realization of logical management order via the establishment equivalent parallel process relations of every day reality and virtual projecting we can offer the following fragment taken from S.E. Naryshkin's speech at the XIIth St Petersburg International Economic Forum (St Petersburg, 2008):

"Interrelated business expansion is transforming into a force provoking the emergence of down integration. In other words, today there are all means to form a regional unity. First of all these are market principles of national economies functioning and the high degree of their interaction"⁵⁰⁰.

The character of pointed items creation allows to speak about peculiarities of non-classical esthetics principles appliance in the linguistic constructing of virtual artifacts, i.e. illusional quasi reality. A new esthetic picture of a virtual world without chaos and ideal order is formed⁵⁰¹. According to I.B. Mankovskaya and V.D. Motlevskiy⁵⁰² modern transformations of esthetic perception are connected with its materialization in the shape of a computer not having physical contacts. Materialization of virtual reality is one of the semantic conventions of linguistic liberalism which can be regarded as a searching for an appropriate way between logical thinking and esthetic perception. Semantically loaded becomes that thing that exists but not that is absent. It is achieved due to featured distribution of a virtual artifact. In the following segment we can identify four types of virtual artifact distribution ("materialization" feature providing) or materialization of virtual reality: 1) adj.+noun in possessive case; 2) noun in possessive case (with the prep. "for")+noun in poss.case+adj.+adj.: 3) adj.+noun in poss.case+noun in poss.case+adj.: 4) adj.+noun in poss.case+noun in poss.case. Morphological models of virtual reality materialization are given as a kind of environment scaling for the generation NET.

⁴⁹⁷Toporkov, 2004.

⁴⁹⁸Toporkov, 2004.

⁴⁹⁹Toporkov 2004, p. 65.

⁵⁰⁰Stenography report, 2008, p. 5.

⁵⁰¹Orlov, 1995.

⁵⁰²Virtual reality, 1997.

Morphological models of virtual reality materialization correlate with “indefinite places” which according to R. Ingarden in the semantic space of the text have the main meaningful function⁵⁰³. Plurality of possibilities marked by indefinite places reveal as R. Ingarden supposes a wide realization of those meaning variants that exist potentially.

The first stage of potential state realization can be related to equally meaningful outsayings. As M.M. Bongardt, I.S. Losev, V.V. Maximov, M.S. Smirnov suggest two outsayings of the natural language describing one and the same quantity of situations can be accepted as equal⁵⁰⁴. There is no problem in finding and defining these equally meaningful expressions. However, the situation is different concerning the artificial system. It can be represented by a postmodern sensibility which is responsible for conceptual formation of the results of reflective thinking relating to serious orientations of postmodern culture. They are technology, politics, science, philosophy, architecture, every day reality, style of thinking, communication strategies.

“To speak about expressions which are equal but not identical is possible only in those cases when system actions are divided into internal and external ones”⁵⁰⁵. In the system modifying a complicated behavior the internal actions are the actions that define the thinking, i.e. information recycle actions. The internal language system possesses a variety of one meaning. The most significant transformations changing only the form of an expression can be reflected in the external human language – the language of communication. Besides one may speak about equally meaningful expressions but they are not identical for the system. It emerges when some external system reactions to expressions available to being watched and admitted as equally meaningful are identical but it is known that they can differ.

Appealing to the speech made by President Assistant of the Russian Federation A. Dvorkovich we deal with a text forming system “postmodern sensibility”: “World economy is on the edge of recession. It can’t be avoided. We have problems in a banking sector, face demand decrease in raw goods. World crisis influences our fund market. Here it’s important to understand that financial market investments should be regarded as long term investments. It’s not advisable to make unreasonable steps, aim to export the capital. Russian economy is rather developed and capable of getting over a short term stock falling. Another problem is seen in an unclear situation in the corporate sector. Here we mean tax problems of big companies. It should be understood that we are experiencing a changing period. I’m sure the country will take an accurate way and won’t cause global problems in the corporate sector... There is one more important moment. The last international events are not a reason for changing our strategic plans. Isolation from other world is a political dead stop. We are not going to refuse the policy we have appointed”.

Here equally meaningful expressions are “here it’s important to understand” and “it should be understood” in the internal language system fill the places of incomplete indefiniteness such as “our strategic plans”, “the policy we have appointed”. These equally meaningful expressions but not identical are presented in the text artifact by A. Dvorkovich by excluding syntagmas: “it can’t be avoided”, “isolation from other world”, “world crisis influences our fund market”, “not a reason for changing our strategic plans”, “an unclear situation in the corporate sector”, “we are not going to refuse the policy we have appointed”.

These expressions being equally meaningful but no identical represent the essence of post-modern sensibility which shows the world via the prism of some possibility that allows to frame it as a whole metaphysics. The world has a quality of the “reverse apocalypses” phenomenon. In A. Dvorkovich’s speech we find out logical links among management program actions. It creates the basis of operational logical history of “incomplete indefiniteness places” – Narrative Russia.

In the lecture given by V.Y. Surkov (being Manager Assistant of President Administration, President Assistant of the Russian Federation on the 8th of June 2007) in the building of

⁵⁰³Art phenomenology, 1996.

⁵⁰⁴Bongardt *et alii*, 2006.

⁵⁰⁵*ibidem*.

Presidium RAS a new variant of liberalism as a history process is introduced. It relies on word, consequence of symbols in the events alphabet (this or that operator's reaction) "our home – home of Sovereign democracy". To analyze the situation it's possible to admit the truth of the author's judgments in this article: "The language of linguistic liberalism is a home for the sovereign democracy which from the point of operational logical history performs a place of "incomplete indefiniteness". From the position of history process it is a quasi order that provokes the appearance of equivalency "sovereign democratic project" on the basis of events plurality". The relation of "sovereign democratic project" is identical to "political structure softening". It realizes in the Russian text space via topological transformations, divides the process of coherence formation of the Russian nationality into uncrossing family histories "Russian coherence in the aspect of topological transformations".

The principle of symbol ordering according to the position taken by V.Y. Surkov lies in matrix structures of history, matrixes of the national way of life, character, life outlook. The symbols to be ordered are holistic, intuitional Russian culture consciousness; determination to a political unity via the power functions centralization; political struggle aims idealization; political institute's personification; romantic, poetic further look; demonstration of intellect independence and state sovereignty. The ways of ordering are a sovereign democracy conception and a new projection of Russian culture on a next history. In the commentary the accent is paid to dynamic unstable environments, i.e. the dynamics of developing systems, a special view of the world that is: a) self-governing development with the help of configured resonance impacts that are topologically correct (the principle of four I, "Name of Russia"); b) viewing potential of chaos allowing to constitute new organization forms (Constitution bills, changes in the work of Federal Committee, Russian-Ukrainian conflicts); c) alternativeness of scenarios to develop a complicated system in the context of a known inertia historical predictability of changes in the complicated system "Russian state" in the places of branching (*Kiev Russia, Moscow Russia, the Romanovs, Katherine II, October Revolution, Russia, President, Patriarch, sovereign democracy, Global Crisis, Constitution, Cathedral*); d) qualitative structural differentiation between the unity and its parts (virtual artifact "Russia" is not identical to the territorial and administrative unity "the Russian Federation"); e) inevitable interference of localization spheres into initial structures (the territorial and administrative formations), seen in the transformations of the energetic potential; f) self-organization that unstable systems are capable of; g) understanding of the world as a hierarchy of environments with a different line.

The new type of dynamics is a bundle of self-organizing processes in the chaotic unstructured environments which is performed in the realization "Building generation NET". It differs the process of information flows regulation in countable variety "Narrative Russia", suggests production of a corresponding notion apparatus that can be seen in I.I. Shuvalov's speeches, First President Assistant of Russian Government.

Devaluation

"We have taken the definition of devaluation. Devaluation is a sharp falling of rouble rate. In this meaning devaluation does not take place".

The lexical term *devaluation* correlates to the Latin word *valeo* "have a meaning, is worth something". It's transformed in the term *devaluation* into the meaning (1) 'national currency fall relating to foreign currency or gold as a consequence of inflation or payment balance deficit of the country'; (2) 'depreciation, meaning loss of something'. The procedure of taking a decision in the text artifact by I.I. Shuvalov is better to interpret as a procedure of semantic destruction of a lexical unit *devaluation*: the variants of the first meaning 'decrease', 'rate' are actual; the variants 'national', 'currency' are transforming into the sign 'rouble'; the second meaning completely and a part of the first variants meaning are out of the sign *devaluation*.

Siberia becomes a part of Russia

"At the present moment those tasks laid upon Russia make us look at this region in a different way. We realize that over the next decades the greatest success will be achieved by those who can combine mineral resources and extracted resources with the intellect product"⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶Shuvalov, 2008.

Appealing to the territorial characteristics of Russia may be obviously classified as a certain type of political and economic orography. Orography itself implies description of ground surface objects and their classification according to their external features regardless their origin. Political and economic orography suggests knowledge of this or that surface resource and the ability to transform senses playing on this surface or “profits” into virtual artifacts. Siberia is a region of extracting resources. The seme complex “enlarge” is replaced by the model of a semiotic behavior “extract”.

Follower’s psychology

Bury the psychology of a following country. “Russians copy French people but fifty years later. So one side modernization takes place” (Stendhal).

Analyzing this stable combination the problem of a human deep motivation becomes clear – the question of life sense and view sociology. According to M. Veber human’s behavior is dominated by ideas and world pictures as well created by ideas⁵⁰⁷. World pictures defined the ways which interests’ dynamics took to move ahead human actions. The human action *trace* marked by a lexeme “trace” must be coordinated by the semes “force”, “move”, “enlarge”, “increase” and “limit”. Besides synchronic functional realizations in different communicative contexts of the sign *trace* allow to add it another meaning “understand, realize”. The lexical unit *psychology* has three meanings including the meaning “psyche, character peculiarities, soul structure”. So, the set combination “follower’s psychology” can be interpreted as “spiritual structure of a person understanding every day reality connections or a synchronic text-event”.

Energy trap

Get rid of energy swear not allowing to diversify.

The usage of stable combinations *energy trap* and *energy swear* show the language materialization with the help of a rhetoric function: the usage of “poetic” ways takes place. The literature message as J. Dubois states differs in the fact that poetic direction of the text suggests “elimination” of the thing via the word⁵⁰⁸. Due to metaboles literature speech concentrates on itself and the relation motivated to objects by them can be significant only in the frames of a certain text artifact. Specific relation to objects lies in the fact that they are presented (a word performs instead of an object) and absent simultaneously (a word doesn’t coincide with an object) in speech.

Insufficient skills

Learn to work in an innovative environment and to use Peter’s the Great experience.

This stable combination in its functional status is identical to the previous one: it’s the very means that devoid the language its utility function transforming it into a poetic language suitable for esthetic consciousness and destroying the denotation.

Determination of the state to domination

“In the innovative society surplus of the state is as dangerous as its lack”⁵⁰⁹.

The set expression *determination of the state to domination* being interpreted via the expression *surplus of the state and its lack* includes such components of its seme as “slip”, “wealth”, “profit”, “plurality”, “absence”, “need”, “quality”. The result of non-line self-organized processes logics can be the formation of seme duets: *plurality of slips, absence of need, wealth of qualities, lack of profit* (metaplasms, additional structures, items of the poetic language) (I); *plurality of absence, need in profit, quality of slip, wealth of need* (oxymoron, items of the poetic language describing virtual artifacts) (II); *quality “profit”, plurality “wealth”, absence (empty plurality) “need”, “slip”* (logical categories characterizing the functioning of bade in-esthetic consciousness in the frames of “sovereign democratic project”).

⁵⁰⁷Veber, 1990.

⁵⁰⁸Dubua, 2006.

⁵⁰⁹Ivanitskaya 2008, p. 41; Smirnov 2008, p. 7.

Instrument

“The group being responsible for the preparation and its methodic accompanying of state and municipal workers is an instrument that must fulfill everything mentioned above”.

“Everybody should do his duties. If at the local level municipal authorities can do this business in an appropriate way then it should be introduced for the population perfectly, better than it can be done by regional authorities. So, in this case it is to be either via entitle delegation or we mark them as our own entitles. It is a flexible instrument and should be treated as if you do it constantly. It means that you’ll have a list. We introduce a law in the Parliament, President will sign it and so, this list will be defined forever. It’s a live instrument which we’ll work with”⁵¹⁰.

The lexical item instrument is a linguistic variety of desmoplasms – ferment groups disrupting organic unities via the breakage carbon-carbonized links and having a great significance in the breathing processes of tissues. On the one hand, such items encourage text artifacts adaptation in the conditions of communication but on the other hand, fulfill the function of joining the text to the language system and further to language consciousness. As a result the process of text artifacts production is becoming identical to the desmolis process, i.e. a process that disrupts a coherent unity of a denotation and a connotation in the live tissue of organic unities of a natural language under the metaterms influence which mark absence/presence of an object.

Thus the conducted analysis of Moderation System components allows to point out the following characteristic features of this environment type where linguistic liberalism locates from a language point: 1) materialization of virtual reality: formation through structurally complicated feature of operational logical history; 2) cultivation of reverse apocalypses relation as a basis of operational logical history through the system of equally meaningful items but not identical to the system “postmodernism” sensibility; 3) history building of a sovereign democracy process or topological transformations of the society into coherence “Russian nation” on the basis of matrix structures regarded as historical places of “incomplete definiteness”; 4) working out of a new logics identical to a new type of dynamics – the logics of non-line processes in chaotically non-structurized environments via creation of a new metaplasma notion apparatus that encourages parallel changes of a creation process of “a unique intellect product” (political history of realization costs in the program “intellect product”).

Imperial liberalism is the third type of the truth modeling the virtual artifact of “self-governing nation based on the maintaining word” (and so the essence of Slovenes operating the word masterfully). In the 21st century it transforms into presidential liberalism appealing to system moderation (controlling, slowing and balancing) of ontic forms that are pure forms of essential and possible material contents.

References

- Art Phenomenology*. Москва, 1996 [Art..., 1996].
- BARTHES, R. S/Z. M., 1994 [Barthes, 1994].
- BONGARDT, M.M., LOSEV, I.S., MAKSIMOV, V.V., SMIRNOV, M.S. *The Formal Language of Situation Description that Uses a Link Notion // From Behavior Models to Artificial Intellect*. Москва, 2006. P. 82-95 [Bongardt et alii, 2006].
- DUBOIS, J., EDELIN, F., KLINKENBERG, J.-M., MENGE, F., PEER, F., TRINON, A. *General Rhetorics*. Москва, 2006 [Dubois et alii, 2006].
- DVORKOVICH, A. *Russia's Strategy Won't Change in the World // http://viperson.ru/ wind. php? ID=487807&soch=1* [Dvorkovich].
- FUKO, M. *Word and Things. Archeology of Humanitarian Sciences*. Москва, 1977 [Fuko, 1977].
- GORSHKOV, A.I. *Theory and History of Russian Literature Language*. Москва, 1984 [Gorshkov, 1984].

⁵¹⁰Stenogram, 2004.

- IVANITSKAYA, N. *With a New Course!* //Vedemosti. № 105. 09.06.2008. P.1 [Ivanitskaya, 2008].
- KEMEROV, V.E. *Truth* //Modern Philosophy Dictionary. Moscow, Bishkek, Yekaterinburg, 1996 [Kemerov, 1996].
- KHALINA, N.V. *Linguistic Liberalism in the Aspect of Belletristic History* //Materials of IV International Science Practical Conference «Бъдещето проблемите на световната наука». December 17-25, 2008. Book 1: History. Philosophy. Politics. Sophia, 2008. P. 32-34 [Khalina, 2008].
- KOSIKOV, G.K. *Text/Intertext/Intertextology*//Piege-Gro N. Introduction to the Theory of Intertextuality. Москва, 2008. P. 8-42 [Kosikov, 2008].
- KURIYANOV, E.I. *English-Russian Dictionary of Mass Media (with comments)*. Москва, 1993 [Kuriyanov, 1993].
- MANKOVSKAYA, I.B., MOTLEVSKIY, V.D. *Virtual reality* //Culturology of the XXth century. Dictionary. PC, 1997. P. 73-76 [Mankovskaya et alii, 1997].
- SHPET, G.G. *Compositions*. Москва, 1980 [Shpet, 1980].
- SHUVALOV, I.S. *Russia has Strength Reserves* // <http://news.ntv.ru/140234/> [Shuvalov].
- SMIRNOV, K. *New Russian Technology. A New Route for Russia has been made into Innovative Future* //Newspaper,. № 106, 09.06.2008. P. 7 [Smirnov, 2008].
- Stenogram of Parliament Assemblies on the Topic: "Issues of Federal Law Realization "About general Principles of Local Self-governing Organization in the RF (October 2003. № 131-FL): Law Providing and Practice" of the Local Self-governing Committee. State Duma Building. Small Hall. September 30th, 2004. At 10 o'clock) [Stenogram..., 2004].*
- Stenographic Report. XII St Petersburg International Economic Forum. Round Table 1. Business-Forum of the CIC countries. "Increase of Economic Competition via Integration and Cooperation". June 7th, 2008. St Petersburg, 2008. P. 5-7 [Stenographic Report, 2008].*
- TOPORKOV, V.V. *Models of Distributed Calculations*. Москва, 2004 [Toporkov, 2004].
- USPENSKIY, B.A. *Studies of Russian History*. PC, 2002 [Uspenskiy, 2002].
- VEBER, M. *Selected Works*. Москва, 1990 [Veber, 1990].

VIZIUNEA PROZAICĂ ȘI ARTA POETICĂ ÎN OPERELE LUI ION VINEA

Georgiana Elisabeta PANAIT,
profesor, școala nr. 5 „V. Cristoforeanu”,
Râmnicu Sărat, România

Abstract

The present article explores the prosaic vision and poetry in Ion Vinea's works.

Rezumat

În articol, autoarea abordează viziunea prozaică și arta poetică în operele lui Ion Vinea.

De numele lui Ion Vinea sunt legate câteva evenimente importante ale avangardei, dar și ale jurnalisticii culturale. Cuceritor, seducător, el este, alături de marii actori ai actualității culturale, poet și prozator, adept al literaturii suprarealiste. Editează „Contemporanul”, revista literaturii avangardiste. Principalul volum de versuri se intitulează „Ora fântânilor”. Remarcabil este și romanul „Lunatecii”, apărut postum. După 1944, este marginalizat de regimul comunist și trăiește din traduceri. Aflat alături de Tristan Tzara, de dadaști, încurajând frenetic „arta nouă”, arta care anulează granițele, el este unul dintre cei care vor frânge un șir de săbii în apărarea lui Urmuz: „Foarte puțini știu că grefierul Vasilescu-Buzău este originalul și tulburătorul Urmuz, autorul lui Ismail și Turnavitu, revoluționar discret al literaturii românești și precursor ignorat al mișcării de avangardă, al prozei și poeziei în contrasens, al umorului nou, al liricii eliberate de logică și anecdotă din lumea întreagă („Urmuz-Dada-Suprerealism, trei cuvinte care stabilesc o punte, descifrează o filiațiune, lămuresc originile evoluției literare mondiale din 1918)”, scrie Vinea în nr. 71 (din decembrie 1926) al „Contemporanului” – tribună importantă a avangardei românești.

Registrul liric al lui Ion Vinea a fost foarte amplu, de la poezia simbolistă elegantă și decorativă sau ironic-patetică până la modernismul învecinat cu extremismul avangardiștilor, pe care totuși s-a ferit să-l adopte în practica literară. Capacitatea lui de a trece de la o formulă poetică la alta a fost singulară în literatura română, versurile lui putând aminti de Lucian Blaga, dar și de Tudor Arghezi sau Adrian Maniu. Ca și Ilarie Voronca, Ion Vinea este un mare creator de imagini, fără a slăbi însă niciodată controlul inteligenței artistice asupra fluxului imagistic. Față de creația sa poetică a dovedit nepăsare, risipindu-și versurile în paginile diverselor publicații la care colabora, fără preocuparea de a și le aduna într-un volum.

Vocația esențială a lui I. Vinea este „poezia”. „Numai el poate conține în stare pură esența poeziei”, mărturisește Vinea⁵¹¹. În formularea lui Vinea, unicul gen e poezia, iar suprema categorie estetică e fantasticul.

Ion Vinea este „poetul legii”, având conștiința acută a unui drum unic, tragic, pentru că „neabătut sunt, cum am fost merit”, scrie el, de aceea se va împotrivi destinului său uman. Condiția lui ideală este singurătatea, izolarea în meditație. Pustiul, muștenia, umbra, lacrima, ruga, amintirea sunt, în poezia sa, elementele cele mai frecvente, circumscriind drama. Steaua însăși, reprezentant al destinului, devine steaua în stingere, iar timpul dramei va fi „ora palidă”, nedecisă, ambiguă, ascunzând și întreținând, totodată, tensiunea „în oră șoapta destinului pândește”.⁵¹²

Primele poezii ale lui I. Vinea, publicate în revistele „Simbolul”, „Noua revistă română” și „Seara”, stau sub semnul simbolismului. Împrumută motive și acorduri de la Minulescu și Macedonski. Astfel, chiar poezia de debut, un sonet, exprimă o stare de reverie, sugerată, la modul simbolist, prin „miresme de corole re-nviate” și nori ce par „galere roze-n drum către Cytera”. Același limbaj minulescian îl întâlnim și în poezia „Mare” (1912), într-un decor marin macabru, care amintește și de Macedonski. Scriind mult, Vinea ajunge să stăpânească la perfecție secretul acestui stil modern, remarcabil prin sensibilitate și simplitate.

Poetul își cultivă înclinația spre intelectualizarea lirismului, mânuind imaginile cu savanta știință. Poezia sugerează stări interioare: așteptare, tristețe sterilă, oboseală prin intermediul unor peisaje abstracte, foarte dificile pentru un chin profan „In memoriam”.

⁵¹¹Valerian, I. *De vorbă cu dl I. Vinea* // Viața literară. Nr. 51, 1927.

⁵¹²Pop, I. *Recapitulări*. București: EDP, 1995.

Vechea simplitate a poeziei de tinerețe apare numai uneori, ușor tulburată în poemele confesive, în care sufletul se destăinuie cu mai puțină reținere. Acesta este ultimul stil specific poeziei lui Vinea - rece, intelectual, abstract, a cărui structură poetul o găsisese încă din perioada „Contemporanului”. Tristețea lui Vinea are un sunet specific în poezia românească. El nu cunoaște melancolia astrală a lui Eminescu, nici jalea înstrăinării unui neam ca Goga, nici durerea metafizică în fața „trecerii” ca Blaga. Mai terestru și mai individualist, Vinea plânge o durere omenească, o înfrângere, o boală sau moarte a unei ființe dragi. Poezia se zbuțuie în spațiul unei personalități închise, care se devorează mereu. În formularea lui Vinea, unicul gen e poezia, iar suprema categorie estetică e fantasticul. Fantasticul devine, astfel, un soi de matrice stilistică, mod de distilare și purificare al lirismului, care, în orizontul fantasticului, își lasă partea prozică, rămânând esența, singura care trece spre zonele imaterialității ideale: în „poezie apare toată libertatea de mișcare către creația absolută, fără filozofie și reportaj.”⁵¹³

Ideea de poezie („stare sufletească” și „treaptă pe scara sensibilității”⁵¹⁴, așa cum observa S. Aug. Doinaș), e o apropiere medie de atitudinea expresionistă, un expresionism teoretic moderat.

Primele observații care ating zonele profunde ale versurilor lui Vinea sunt cele ale lui N. Davidescu, exprimate într-un succint fragment din „Aspecte și direcții literare”⁵¹⁵.

Privindu-l ca pe o apariție singulară, unică, Ș. Cioculescu vorbește de „fenomenul Vinea în literatura noastră”, îl considera „ferment activ de înnoire”. După mai mult de două decenii, el rămâne la vechea sa convingere prin care adie simțita tendință spre o lărgire a sferei de generalizare a sferei: „Ora fântânilor” consacra, în persoana lui I. Vinea, pe clasicul unor forme poetice moderne”⁵¹⁶.

E meritul lui Lovinescu de a fi sesizat un aspect fundamental al creației lui Vinea, în „mobilitatea” talentului său, „această căutare a ultimelor forme literare pentru a fi în ritmul vremii”⁵¹⁷.

Ceea ce Lovinescu numise „talent și mobilitate” devine, în limbajul lui G. Călinescu, „instinct tropic, ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric”⁵¹⁸.

Așa cum e, de rea credință și detestând organic avangarda, cu instincte de paradoxal, C. I. Emilian a precizat, în compozițiile moderniste ale lui Vinea, „o înclinare temperamentală” și „sinceritatea” viguroasă a expunerii, deci o libertate a simțurilor nesupuse de rațiune⁵¹⁹.

Prin urmare, în aceasta din urmă se întrezărește sâmburele unei anumite formări intelectuale, valența dublă de creator-teoretician neputând fi neglijată, manifestându-se în abordarea întreprinsă de cel care o deține, fie prin reflexe de imaginar, răzbătând din opera de teorie sau din opera științifică, fie prin răsunete ale teoriei, ale ideilor sau conceptelor științifice de la baza formării spirituale a individului.

Tristețea lui Vinea are un sunet specific în poezia românească. El nu cunoaște melancolia astrală a lui Eminescu, nici jalea înstrăinării unui neam ca O. Goga, nici durerea metafizică în fața „trecerii” ca Blaga. Mai terestru și mai individualist, Vinea plânge o durere omenească, o înfrângere, o boală sau moartea unei ființe dragi.

Ceea ce E. Lovinescu numise „talent și mobilitate” devine, în limbajul criticului G. Călinescu, „instinct tropic, ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric”.

Poezia lui I. Vinea a fost și continuă să fie un teren de fertile descoperiri ale criticii creatoare. Primul critic literar care a întreprins o analiză sistematică a poeziei lui Ion Vinea a fost Șerban Cioculescu. Printre constatările sale de mare finețe interpretativă, se numără și definirea acestui stil de poezie drept impresionism intelectual. Dacă acest tip de poezie își refuză aproape programatic convenționalismul și discursivitatea, ea constituie, în același timp, și un act perfect lucid de reacțiune, prin care poetul rupe legăturile cu tradiția.

⁵¹³Valerian, 1927.

⁵¹⁴Vinea, 1925.

⁵¹⁵Davidescu, 1924, p. 142-147.

⁵¹⁶Cioculescu, 1964, p. 2.

⁵¹⁷Lovinescu, 1927, p. 442-445.

⁵¹⁸Călinescu, 1968, p. 812.

⁵¹⁹Emilian, *apud* Lovinescu, 1927, p. 119-122.

Prin creațiile lui I. Vinea, literatura română a ales calea modernismului, scriitorul avangardist contribuind indubitabil la depășirea decalajelor existente și la sincronizarea literaturii noastre cu marile literaturi europene.

Referințe bibliografice

- BĂDĂRĂU, George. *Avangardismul românesc*. Iași: Editura Institutul European, 2000 [Bădărașu, 2000].
- BALOTĂ, Nicolae. *Arte poetice ale secolului XX*. București: Minerva, 1976 [Balotă, 1976].
- CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București, 1968 [Călinescu, 1968].
- CĂLINESCU, Matei. *Ion Vinea - schiță de portret liric*. Prefață la volumul „Ora fântânilor”. București: Editura pentru literatură, 1967 [Călinescu, 1967].
- CĂRTĂRESCU, Mircea. *Avangardismul poetic românesc*. București: Humanitas, 1993 [Cărtărescu, 1993].
- CERNAT, Paul. *Avangarda românească și complexul periferiei*. București: Cartea Românească, 2007 [Cernat, 2007].
- CIOCULESCU, Șerban. *Aspecte literare contemporane, 1932-1947*. București: Minerva, 1972 [Cioculescu, 1972].
- CIOCULESCU, Șerban. *I. Vinea - „Ora fântânilor” // Luceafărul*. Nr. 16, 1964 [Cioculescu, 1964].
- CONSTANTINESCU, Pompiliu. *Ion Vinea - «Paradisul suspinelor» // Scrieri*. Vol. 5, 1971 [Constantinescu, 1971].
- CROHMĂLNICEANU, Ovidiu. *Literatura română și expresionismul*. București: Eminescu, 1971 [Crohmlăniceanu, 1971].
- DAVIDESCU, N. *Poezia dlui I. Vinea // Aspecte și direcții literare*. Cultura națională. București, 1924. P. 142-147 [Davidescu, 1924].
- DUGNEANU, Paul. *Suprarealismul poetic românesc*. București: Muzeul literaturii române, 2005 [Dugneanu, 2005].
- DUMITRU, Micu. *Modernismul românesc, I. De la Macedonski la Bacovia. II. De la Argezi la suprarealism*, București: Minerva, 1984-1985 [Dumitru, 1984-1985].
- DUMITRU, Micu. *Poporanismul și Viața românească*. București, 1961 [Dumitru, 1961].
- LOVINESCU, Eugen. *Curențele extremiste // Istoria literaturii române contemporane*. Vol. 3. București: Ancora, 1927 [Lovinescu, 1927].
- MANOLESCU, Nicolae. *Ion Vinca: Ora fântânilor // Contemporanul*. București, 1964 [Manolescu, 1964].
- MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*. București: Paralela 45, 2008 [Manolescu, 2008].
- MARINO, Adrian. *Modern, modernism, modernitate*. București: Editura pentru literatură, 1969 [Marino, 1969].
- MICHELLI, Mario de. *Avangarda artistică a secolului XX*. București: Meridiane, 1968 [Micheli, 1968].
- MINCU, Marin. *Avangarda literară românească*. București: Editura Minerva, 1983 [Mincu, 1983].
- POP, I. *Recapitulări*. București: EDP, 1995 [Pop, 1995].
- POPESCU, Magdalena. *Ion Vinea - Magie și dezamăgire*, prelată la romanul „Lunatecii”. Ediția a II-a. București: Minerva, 1971 [Popescu, 1971].
- PRICOP, Lucian (coord.). *Dicționar de avangardă literară românească. Scriitori, reviste, curente*. București, 2002 [Pricop, 2002].
- VALERIAN, I. *De vorbă cu dl I. Vinea // Viața literară*. Nr. 51, 1927 [Valerian, 1927].

Texte

- VINEA, I. *Principii pentru timpul nou // Contemporanul IV*. Nr. 61, 1925.

**SEMIOTIQUE DE L'ÎLE DANS LE ROMAN DE M. TOURNIER
«VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE»**

Médéa KINTSOURACHVILI,

docteur ès lettres, enseignante-chercheur,
Université d'État «Ivané Djavakhichvili», Tbilissi, Géorgie;

Maïa BENIDZE,

doctorante,
Université d'État «Ivané Djavakhichvili», Tbilissi, Géorgie

Abstract

The analysis of the island in Mr. Tournier's novel "Friday or the limbo of the Pacific" in semiotic terms, refers essentially to R. Barthes' theory of punctum and the theory of praxis, applying its basic principles for the operation of the island as a sign. We made comparison of the island with the punctum as defined by R. Barthes and we develop an alternative hypothesis which logically leads us to talk this time of the island in the context of praxis. Moreover, it is called the second part of the semiotic symbol of the island which is built around the possible match between Ile/Praxis. Thus, Tournier's Robinson transforming the island, is transforming himself and is getting conscious of his identity, his freedom, and his moral, religion, his metaphysical essence.

Rezumat

Din perspectivă semiotică, analiza insulei din romanul lui M. Tournier „Vinerea sau valurile Pacificului” poate fi efectuată în termenii teoriei lui R. Barthes despre punctum și praxis, cu condiția ca insula să fie luată drept semn.

Il existe des textes, des thèmes universels connus à la grande majorité des lecteurs que nous appelons les textes «forts». Tel est le mythe littéraire de Robinson réécrit par M. Tournier dans son roman «Vendredi ou les limbes du Pacifique».

Dans notre article nous aborderons la question concernant le rôle de l'île dans l'évolution psychologique de Robinson.

Pourquoi l'île présente un intérêt particulier pour nous? Car, à notre avis, c'est l'île autour de laquelle s'articulent toutes les instances narratives du roman.

Sur le plan global, l'île comme signe sémiotique représente l'espace possédé, protégé, clos sur lui-même, qui peut avoir plusieurs signifiés en tant que tel. Elle devient souvent le synonyme de consécration ou même de la déconstruction, qui se lie avec la question de l'absence de l'autrui.

En traitant la question de l'île en tant qu'un signe mythique, on quitte le champ d'analyse interprétative en faveur de l'analyse plutôt sémiotique de l'invariant de l'île. On essaie de montrer une mythologie de l'île (qui lui est consubstantielle en littérature), de son «occupation», de son appropriation dans la logique de *L'île ou le punctum / L'île ou la praxis*.

Les relations Robinson/Île sont régies par trois phases-clé du séjour de Robinson sur l'île, ce qui va nous permettre de mieux identifier et d'interpréter ce qu'on peut appeler la sémiotique, ou le symbole de l'île⁵²⁰. Alors, ces trois phases peuvent être réduites à:

- (1) l'arrivée de Robinson dans l'île;
- (2) l'appropriation de l'île;
- (3) la redécouverte d'une autre île.

Pour analyser l'île sous un angle sémiotique, on se réfère essentiellement à la théorie du *punctum* de R. Barthes et à sa théorie de la *praxis*, en appliquant ses principes de base au fonctionnement de l'île en tant qu'un signe. Afin d'être plus ou moins exhaustif, on va également essayer de recourir à l'analyse comparative, en prenant comme exemple le tableau de Van Eyck et de Bruegel où les particularités du fonctionnement du *punctum* sont bien repérables. R. Barthes en parlant du *punctum*, parle plutôt de son effet optique: «ce n'est pas moi qui vais le chercher, (...) c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. (...) je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure»⁵²¹.

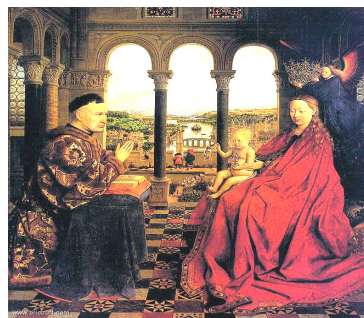
⁵²⁰Racault, 2009, p. 104-105.

⁵²¹Barthes, 1978.

Ayant un effet optique, le punctum est un point, qui «aimante» immédiatement le regard de celui qui le perçoit. Au niveau de la technique de la représentation, l'île, elle-même, a le même effet visuel. Tout en étant une petite tache, elle touche à la peinture. Ainsi, interprétant l'île comme le détail en peinture, il nous paraît intéressant de comparer cet effet visuel de l'île, qu'on lui attribue, avec des tableaux, où l'île comme dimension géographique joue un rôle important. Si l'on regarde le tableau de Van Eyck «La Vierge du Chancelier Rolin», le regard se concentre sur la petite île au milieu du fleuve. Cette île signale le centre géométrique de la composition comme un îlot bleuâtre signale le centre géométrique de la «Joconde» de Léonard de Vinci ou celui de la «Chute d'Icare» de Bruegel:



«La Chute d'Icare» de P. Brueghel



«La Vierge du Chancelier Rolin» de V. Eyick

Alors, on voit bien que les éléments, voire les détails du punctum de Barthes y sont bien présents, ce qui produit un effet optique très fort: «elle m'anime autant que je l'anime. Je mets de l'existence dans cette île, et non de la représentation». ⁵²²

Alors, les correspondances sont bien repérables avec l'île de Robinson, qui comme un élément central dans le roman de Tournier, du point de vue narratif ou du point de vue structural, produit le même effet sur le protagoniste que les tableaux ci-dessus sur le spectateur. C'est l'image de l'île en tant que femme ou épouse, qui devient une partie inséparable, une particule de la structure même du personnage en formant l'unité avec lui.

Comme on l'a trop souvent dit, l'île est ce lieu rêvé parce qu'il est clos; il s'apparente au jardin d'Eden. On la conçoit comme un lieu circulaire: une forme pure et close, un symbole de l'éternité et de l'auto-suffisance. Or, l'île correspond à cet impératif. Pierre Jourde écrit dans ce sens: «L'île idéale n'a pas de parties. En revanche, on la dessinerait volontiers par un cercle ou mieux, par un point» ⁵²³. Dans cette logique, l'île de Robinson n'est rien d'autre qu'un lieu suspendu dans le temps et l'espace. Il se présente au protagoniste justement comme un microcosmos d'où il n'y a pas d'issue. C'est sous cet effet de punctum que Robinson reste dans l'île-cercle et refuse de revenir parmi les gens. Du coup, nous voyons en quoi l'île est un microcosmos, un reflet, un lieu de re-création, de fondation ou de développement du macrocosmos que sont le continent et le reste du monde ⁵²⁴.

L'île en peinture est un détail qui doit être découpé de la toile avant être apprécié par le spectateur: «De la fascination, le spectateur peut passer au désir, finalement, de découper l'œuvre». ⁵²⁵ Alors, on retrouve encore l'une des caractéristiques du punctum selon Barthes: «un effet de déchirure intérieure – qui ici mènerait à la déchirure (découpage) de la toile regardée. L'île représentée incarne le désir de rendre île (isoler, couper du monde, ou du reste de la toile) tout détail aimé par celui qui regarde...» ⁵²⁶

Si l'on essaie de mettre en parallèle cette définition du punctum barthésien avec le signe de l'île, on peut constater que comme le punctum, l'île regardée est vécue comme une évidence, «constituant elle-même une découpe au sein d'un processus de représentation». Ainsi, l'île

⁵²²Barthes, 1978.

⁵²³Jourde, 1993.

⁵²⁴Nora, 2003.

⁵²⁵Arasse, 1996.

⁵²⁶Barthes, 1978.

apparaît comme le paradigme de l'espace clos, donc du lieu de délice; le paradigme du lieu que l'on aimerait habiter; et comme l'emblème, en termes d'objet représenté, du détail en peinture.

On retrouve ici deux paradigmes: (1) l'île en tant qu'objet réel représente pour nous le lieu d'habitation, parce qu'elle se présente comme *une découpe du monde*; (2) le détail sur *la découpe de cette découpe*, voire la découpe que le peintre opère dans son tableau. C'est justement par cette caractéristique que l'objet «île» et son expression devient un motif littéraire par excellence, comme c'est le cas de «Robinson Crusoé» de D. Defoe ou celui de M. Tournier avec «Vendredi ou les limbes du Pacifique».⁵²⁷

Alors, si l'on fait cette comparaison de l'île avec le punctum comme le définit R. Barthes, on pourrait dans le même ordre d'idées, développer une autre hypothèse qui logiquement nous conduit à parler cette fois-ci de l'île dans le contexte de la *praxis*. D'ailleurs, on peut ainsi parler du deuxième volet sémiotique du symbole de l'île qui se construit autour de la correspondance possible entre *Île/Praxis*. Compte tenu de la définition générale du mot «praxis» (dans les sciences humaines «praxis» désigne spécifiquement les activités codifiées, la manière générique de penser la transformation du milieu naturel et des rapports sociaux), notre étude pourrait être portée sur le rôle de l'île en tant qu'un signe modificateur, étant donné que la transformation est en général un concept de base du terme «praxis».

Avant d'aborder cette question plus en détail, il est important de remarquer que l'île, en tant qu'objet littéraire, peut être conçue comme un signe vide (de ce point de vue, ce n'est pas par hasard que le navire qui fait naufrage dans «Vendredi ou les limbes du Pacifique» de Tournier s'appelle «La Virginie»). Donc, on ne parle pas d'une île déjà habitée, organisée, exploitée rationnellement, complètement civilisée. Il ne s'agit que d'une île, d'une terre détachée du continent, comme une sorte d'annexe, rien de plus.

Avec Robinson, l'île passe de la terre stérile à la terre exploitée, au territoire administré, au royaume ou Etat de droit (le Robinson de Tournier se proclame «gouverneur de Speranza» et rédige une «charte»). Mais ce qui est intéressant c'est que cette transformation du signe porte un caractère interactif: on peut parler de la double transformation, de la double praxis. L'île et Robinson, deux signes divergents qui fonctionnent au sein de la même structure, agissent l'un sur l'autre en se modifiant réciproquement. Ainsi, d'une part c'est Robinson qui transforme l'île et de l'autre c'est l'île, elle-même, qui est le principal déclencheur de la métamorphose de Robinson. En transformant son environnement, Robinson se transforme lui-même et prend conscience de son identité, de sa liberté, et produit du sens (moral, religieux, métaphysique). Donc, ses découvertes, ses réalisations assez invariables aboutissent à un double mouvement et résultat: Robinson façonne son île et l'île façonne Robinson. Valéry écrit à ce propos: «Robinson finit par avoir fait son île et finit par se faire lui-même»⁵²⁸.

En guise de conclusion, on peut constater que le sujet de l'île tout en étant un sujet-clé de tous les Robinsonnades, laisse un vaste champ d'analyse et de réflexions. La problématique de l'île peut être schématisée sous forme d'une matrice thématique qui implique toute une série de questions qui ont une importance primordiale et qui accompagnent naturellement l'analyse du sujet de l'île. Parmi ces questions - le problème de la solitude comme résultat du rétrécissement du champ de conscience. Ce problème se lie logiquement avec celui de l'absence de l'Autrui.

Références

ARASSE, D. *Le détail*. Paris: Champs Flammarion, 1996 [Arasse, 1996].

BARTHES, R. *Rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1978 [Barthes, 1978].

BOULOUMIE, A. *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*. Paris: Gallimard, 1991 [Bouloumie, 1991].

BOULOUMIE, A. *Michel Tournier: le roman mythologique*. Paris: José Corti, 1988 [Bouloumie, 1988].

JOURDE, P. *Cythères mortes // Îles des merveilles, image, miroir, mythe*. Colloque de Cerisy. Paris: Harmattan, 1993 [Jourde, 1993].

⁵²⁷Nora, 2003.

⁵²⁸Valéry, 1962, p. 41.

NORA, Ph. *Du spirituel dans l'île. Tracés* //Revue de Sciences humaines. N° 3. L'île. Juillet 2003 [Nora, 2003].

RACAULT, J.-C. *Robinson ou le paradoxe de l'île déserte* //Robinson, 2009. P. 104-105 [Racault, 2009].

VALERY, P. *Robinson* //Histoires brisées. Œuvres II. Paris: Gallimard, 1962 [Valéry, 1962].

Textes

TOURNIER, M. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Folio, 1972.

TRADUCERI

TRANSLATIONS

TRADUCERI ÎN ENGLEZĂ DIN GRIGORE VIERU

Irina STRECHII,

asistent universitar, magistrul în filologie,
Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova

Abstract

Some translations of Grigore Vieru's poems are presented below.

Rezumat

Propunem mai jos variante de traducere a operelor lui Grigore Vieru.

Nici o stea

Nici o stea nu e săracă
Atâta timp cât se vede.
Nici un neam nevoiaș,
Cât are un cântec, un grai.
Să ai un lăcaș propriu,
Un grai al tău din adânc,
O memorie proprie -
Iată ce este Patria.
Hei! Ce cauți acolo sus?!
Bocancul spaimei cerul a spart.
Pământ bun, negru,
Aluneci dus de suvoaie.
Mulțumește mamei!
Câtă vreme rămân
Mamele jos pe pământ,
Nici o țară nu e săracă.

În Limba Ta

În aceeași limbă
Toată lumea plânge,
În aceeași limbă
Râde un pământ.
Ci doar în limbă
Durerea poți s-o mângâi,
Iar bucuria
S-o preschimbi în cânt.
În limba ta
Ți-i dor de mama,
Și vinul e mai vin
Și prânzul e mai prânz.
Și doar în limbă
Poți râde singur,
Și doar în limba ta
Te poți opri din plâns.
Iar când nu poți
Nici plânge și nici râde,
Când nu poți mângâia
Și nici cânta,
Cu al tău pământ,
Cu cerul tău în față,
Tu taci atuncea
Tot în limba ta.

Not a star

Not a star is poor
As long as it is seen
Not a nation being needy
As long as it has a song, a speech.
To have your own house
Your own speech from the depth
An own memory -
This is a Homeland.
Hey, what are you doing up there?
The shoe of fear broke the sky
The good, black Earth (Soil)
Slips led by the streams.
Thank your mothers!
As long remain
The mothers down on the Earth
No country is poor.

In Your Language

In the same
Everyone is crying,
In the same language
A ground is smiling.
But only in your language
The ache could be cherished
And the joy be changed into a song.
In your language
You miss your mother,
And the wine is more like wine.
And the dinner is more like dinner.
And only in your language
You could laugh alone,
And only in your language
You could stop crying.
But when you cannot cry or laugh,
When you can not cherish
And can not sing,
With all your ground and the sky above
you,
You are silent
Still, in your language.

Tăcerea mamei

Tăcută
Ești, draga mea mamă,
Tăcută.
Ca mierla
Ce - nhamă, deshamă,
Ca mierla.
Ca frunza
Când merge la coasă,
Ca frunza.
Ca iarba
Când șade la masă,
Ca iarba.
Ca steaua
La moară când duce
Ca steaua.
Ca piatra
Ce-aminte-și-aduce
Ca piatra.

Mă rog

Mă rog de tine, ploaie,
Când zbor către planete.
Stropește gura mamei
Și-o apără de sete.
Mă rog de tine, codru,
(Căci anii tăi tot fi-vor)
Cuprinde-i cald ființa.
Și-o apără de vifor.
Mă rog de tine, iarbă,
Mângâie-i talpa goală
Și sarea grea din oase
Și-o apără de boală.
Mă rog de tine, munte,
Cât zboru-o să mă poarte
Sărută ochii mamei
Și-i apără de moarte.

Părul mamei

Câte case ai uns tu, mamă,
Cu var, cu lut!
Albește în părul tău, mamă
Varul acel de demult.
Cât am plâns eu
Strâns în al foamei clește!
Stăteai noaptea ca la priveghi
În părul tău, mamă, albește
Sarea lacrimilor mele vechi
Sara eu îți probozesc nepotul
Că ți se urcă în cap și-i rău.
Dar se mută la tine cu totul

Mother's Silence

Silent
You are my dear mother,
Silent.
As the blackbird
That is harnessing and unharnessing,
As the blackbird.
As the leaf
When is going to haymaking,
As the leaf.
As the grass
When is sitting at the table,
As the grass.
As the star
When is going to the mill,
As the star.
As the stone
That is remembering,
As the stone.

I beg

I beg you, rain,
When fly to planets
Wet my mother's mouth
And protect it of dryness.
I beg you, Codrii,
(You are surviving)
Embrace her body hotly
And protect her of snowstorm.
I beg you, grass,
Caress her bare feet
And the salt in her bones
And protect her of illness.
I beg you, mountains
As much as the flight
will conduct me
Kiss my mother's eyes
And keep them immortal.

Mother's Hair

How many houses have you oiled, Mother,
With lime and with clay!
That lime is whitening in your hair,
Mother.
How many times I cried because of
hunger!
And you were awaking during the night.
The salt of my old tears
Is whitening in your hair, Mother.
In the evening I am troubling you,
Your grandson,
So that it is climbing in your head

Si plânge tot în părul tău.

Patria

Patria asta e o pâine caldă.
Vântul ăsta e un vin domnesc.
Și pelinul – busuioc sălbatic.
Vine ziua aurindu-mi pâinea
Vine seara aromându-mi vinul.
Vine mama îndulcindu-mi gândul.

Mâinele mamei

Când m-am născut, pe frunte eu
Aveam coroană-mpărătească:
A mamei mână părintească,
A mamei mână părintească.
Duios, o, mamă eu întâi
Cu mâna dragei mele fete
S-au întâlnit la mine-n plete,
S-au întâlnit la mine-n plete.
Copii am. Dar și acum când
Vin zorii noaptea s-o destrame,
Găsesc pe frunte mâna mamei,
Găsesc pe frunte mâna mamei.
O, mâna ei, o, mâna ei,
O, mâna ei, ca ramul veșted,
A-mbătrânit la mine-n creștet,
A-mbătrânit la mine-n creștet.

Buzele mamei

Iar buzele tale sunt, mamă,
O rană tăcută mereu,
Mereu presurată cu țărna
Mormântului tatălui meu.
O, buzele ce sărutară
Al tatei mormânt
Mai mult ca pre dânsul,
Pre tata-n
Puținii lui ani pre pământ.
Acuma când nu te poți, mama,
De sarea din șale pleca,
Cine ridică mormântul
Spre gura uscată a ta?!

Formular

- Numele și prenumele?
- Eu.
- Anul de naștere?
- Cel mai tânăr an: când se iubeau părinții

And it is bad.
But he is coming to you forever
And he is still in your hair.

The Homeland

This homeland is like a fresh warm bread.
This wind is a reign wine
And the wormwood – a wild sweet basil.
The day is coming gilding the bread
The evening is coming flavoring the wine.
Mother is coming sweetening my thought.

Mother's Hands

When I was
I had an emperor crown on my
forehead :
My mother's parental hand,
My mother's parental hand.
Tenderly, oh, firstly her hand
Had met in my hair
Had met in my hair
With my loving girl's hand.
I have children. But even now
When the daybreak comes
To dissolve the night
I feel my mother's hand on my head,
I feel my mother's hand on my head.
Oh, her hand, oh, her hand,
Oh, her hand, withered like branch
Have aged on my head,
Have aged on my head.

Mother's Lips

Mother, your lips
Are always like a silent wound
Forever sprinkled
With my father's grave soil
Oh, the lips that
Kissed father's grave
More than himself,
My father,
During his few years on the earth.
Now, when you could not
Bend because of the salt
In your loins,
Who would raise the grave
To your dry lips?!

Blank

- The name and the surname?
- I.
- Date of birth?
- The youngest year: when my parents

- mei.
- Origine?
- Ar și seamăn
- Dealul acel din prejma codrilor
- Stiu toate doinele.
- Profesiunea?
- Ostenesc în ocna cuvintelor.
- Părinții?
- Am numai mamă.
- Numele mamei?
- Mama
- Ocupația ei?
- Așteaptă.
- Ai fost supus judecării vreodată?
- Am stat niște ani închis în sine.
- Rubedenii peste hotare ai?
- Da. Pe tata îngropat în pământ străin.
- Anul 1945.

Făptura mamei

Ușoară, maică, ușoară,
 C-ai putea să mergi călcând
 Pe semințele ce zboară
 Între ceruri și pământ.
 În priviri c-un fel de teamă,
 Fericită totuși ești –
 Iarba știe cum te cheamă,
 Steaua știe ce gândești.

Legământ

Știu: cândva, la miez de noapte,
 Ori la răsărit de soare,
 Stinge-mi-s-or ochii mie
 Tot deasupra cărții sale.
 Am s-ajung atunci, poate,
 La mijlocul ei aproape.
 Ci să nu-mi închideți cartea.
 Ca pe recile-mi pleoape.
 S-o lăsați așa deschisă,
 Ca băiatul meu ori fata
 Să citească mai departe
 Ce n-a reușit nici tata.
 Iar de n-au s-auză dânșii
 Al străvechii slove bucium,
 Așezați-mi-o ca pernă
 Cu toți codrii ei în zbucium.

Cuvântul Mama

Pruncii îl zuruie.
 Bătrânii îl visează.
 Bolnavii îl șoptesc.

- loved each other.
- Your origin?
- I am ploughing and sowing the hill
around the forest.
- I know all the folk songs.
- Your profession?
- I am exerting myself in the jail of words.
- Your parents?
- I have only my mother.
- Your mother `s name?
- Mother.
- Her occupation?
- She is waiting.
- Have you ever been tried?
- I stayed some years imprisoned in
myself.
- Have you any relatives in the foreign
countries?
- Yes, I have. My father is buried in a
foreign land. In 1945.

Mother `s creature

Easy, mother, easy,
 You would go trampling
 On the seeds flying
 Between the sky and the ground.
 In your eyes with little fear,
 You are however happy –
 The grass know you by name,
 The stars know your thoughts.

The Pledge

I know: once at midnight
 Or maybe during the sunrise
 I will fall asleep
 Still on his book.
 I will come to, its middle
 And you should not close the book
 As my cold eyelids.
 Let it be open
 So that my son or daughter
 Would read it farther
 What their father failed to read.
 But if they do not hear
 The breathing of the immemorial ancient
 words
 Then, put me it like a pillow
 With all its agitated forest.

The Word „Mother”

Babies are babbling it.
 The old men are dreaming it.
 The ill are whispering it.

Muții îl gândesc.
Fricoșii îl strigă.
Orfanii îl lacrimă.
Răniții îl cheamă.
Iar ceilalți îl uită.
O, Mamă! O, Mamă!

Am rupt acest trandafir

Rostesc cuvinte
Ca să iau aer.
Adorm,
Ca să nu mai știu.
Tai pâine,
S-o bucur pe mama.
Ascult mierla,
Ca să nu mint.
Mă uit la tei,
Ca să nu uit.
Am rupt acest trandafir. De ce?

* * *

Cum nu sunt doi pomi
Întocmai la fel,
Și nici două popoare;
Cum nu se aseamănă perfect
Cicoare cu cicoare –
Astfel, maică, și tu
Ești unica-n lume,
In cântecul
Ce-mi bate sub tâmple.
Nimeni nu
Poate golul să-l umple,
Golul ce-l lași –
Nici cântecul meu,
Nici popularul meu nume,
Nici țara chiar, care
La fel mi-e de scumpă și ea.
Rămâi.
Mai rămâi.
Nu pleca.

Locuiesc

Locuiesc la marginea
unei iubiri.
La mijlocul ei
trăiește credința mea.
Locuiesc la marginea
Unui cântec.
La mijlocul lui
trăiește speranța mea.
Locuiesc la marginea

The mute are thinking about it.
The cowards are crying it.
The orphans are tearing it.
The hurt are calling it.
The others are forgetting it.
Oh, Mother! Oh, Mother!

I have cut this rose

I am saying words
To breath in air
I am falling asleep
Not to know
I am cutting the bread
To make my mother glad
I am listening to the blackbird
Not to lie
I am looking at the lime
Not to forget
I have cut this rose. Why?

* * *

As two trees
Cannot be identical,
As two nations
Cannot be.
As two chicories
Are not perfectly identical
So, you, mothers are unique
In the world,
In my heart,
In my song
That beats at my temples.
Nobody will
take your place
your empty place
that you leave,
not even my song
nor my popular name.
not even the country that is
as dear as you.
Stay.
Stay some any more.
Don't go...

I live

I live at the edge
Of my love.
In the midst of love
My belief lives.
I live at the edge
of a song
in the midst of song
my hope lives.
I live at the edge

Unei pâini.
La mijlocul ei –
Dragostea mea pentru voi.

Ars poetica

Merg eu dimineața, în frunte,
Cu spicele albe în brațe
Ale părului mamei.
Mergi tu după mine, iubit-o,
Cu spicul fierbinte la piept
Al lacrimii tale.
Vine moartea din urmă
Cu spicele roșii în brațe
Ale sângelui meu –
Ea care nimic niciodată
Nu înapoiază.
Și toți suntem luminați.
De-o bucurie neînțeleasă.

Of a bread
In the midst of bread –
My love for you.

Ars poetica

I am walking in the morning
With the white grains
In my arms of my mother's hair.
You walk after me, my lover,
With the grain hot at the chest of her tears.
The death is coming behind
With the grains red with my blood
In its arms.
Death which never returns anything back.
And we are all
Lighted by an unknown joy.

TRADUCERI ÎN ENGLEZĂ DIN MIHAI EMINESCU ȘI GRIGORE VIERU

Luiza ȘOȘU,

lector universitar,

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova

Abstract

Some translations of Mihai Eminescu and Grigore Vieru's poems are presented below.

Rezumat

Propunem mai jos variante de traducere a operelor lui Mihai Eminescu și Grigore Vieru.

Under the aegis of the “absolute language” as Eugenio Coșeriu defined poetry, our cultural life has integrated at last both sides of the river Prut into one realm – Roumanian spirit.

It was the large commemoration (in Roumania as well as in Moldova) of our two great poets Mihai Eminescu - 160 years from his birth and Grigore Vieru - one year from his tragic death last year that contributed to the spiritual unification of the nation – an event that prophetically had been heralded in their poesy.

But it divined, too, some other vexatious problems besetting our society – debasing of mother tongue, uncontrolled desinhibition of language, total disregard for the spoken and written word. All these cause critical disbalance in our souls. G.Vieru expressed it in one of his poems as a cri de coeur to the Creator: “Why m a n bestowed with voice from Thee / And not a flower or a tree?” M. Eminescu’s vehement quest for a true word is reflected in his “Second Letter”, as well as in many a poem. This being my predilection, it prompted the translation of the poems below as a humble homage to our beloved poets.

Mihai Eminescu

SE BATE MIEZUL NOPTII...

Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie
vamă.
Pe căi bătute-adeșea vrea mintea să mă
poarte,
S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte;
Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai
schimbă,
Căci între amândouă stă neclintita limbă.

CRITICILOR MEI

Multe flori sunt, dar puține
Rod în lume o să poarte,
Toate bat la poarta vieții,
Dar se scutur multe moarte.

E ușor a scrie versuri
Când nimic nu ai a spune,
Înșirând cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.

Dar când inima-ți frământă
Doruri vii și patimi multe,
Ș-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte,

THE CHIME OF MIDNIGHT BELLS...

The chime of midnight bells my soul in
vigilance does keep,
As Morpheus at life's boundary would
banish me from sleep.

The trodden path my mind takes one thing
for me to fathom –
If I could life and death discern and mingle
them together.
But the cross of my balance-thought even
shall be my Lord,

For between the two for ever stands the
unshaken pivot – Word!

TO MY CRITICS

Lots of flowers in fresh-blown but
But only few shall be bearing fruit.
To the portals of life they all throng
Yet, a lot shall not trespass its foot

This not a task of strain to rhyme
In empty words of wit that strays,
Or, else, to palaver the great
Ye, pigmy poets of nowadays

But when desires of my heart
In their flood my soul darken,
And their voices unappeased
My mind stands them all to harken -

Ca și flori în poarta vieții
Bat la porțile gândirii,
Toate cer intrare-n lume,
Cer veștmintele vorbirii.

Pentru-a tale proprii patimi,
Pentru propria-ți viață,
Unde ai judecătorii,
Ne'ndurații ochi de gheață?

Ah! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul:
Unde vei găsi cuvântul
Ce exprimă adevărul?

Critici voi, cu flori deșerte,
Care roade n-ați adus -
E ușor a scrie versuri
Când nimic nu ai de spus.

As flowers at the Porch of Life
They all throng at my mind's porch,
They all crave entrance to the world,
They all seek light of language torch.

Who dare then adjudge my life,
My heart's many a high desire?
Who dare cast a glacial eye
Upon my soul's burning fire?

Neither for glory nor for fame
Consumes to move heaven and earth
Scotching my brain for immortal lay
In torments of a t r u e word birth.

Critics clan, ye, barren flowers
Fruitless are you in your lays.
Tis not a task of strain to rhyme
In empty words of wit that strays.

GRIGORE VIERU

CHIPUL MAMEI

Ușoară, maica ușoară
C-ai putea să mergi călcând
Pe semințele ce zboară
Între ceruri și pământ.

În priviri cu-un fel de teamă
Fericită totuși ești -
Iarba știe cum te chemă
Steaua știe ce gândești!

LEGĂMÂNTUL

Lui Mihai Eminescu

Știu: cândva, la miez de noapte,
Ori la răsărit de Soare,
Stinge-mi-s-or ochii mie
Tot deasupra cărții Sale.

Am s-ajung atuncea, poate,
La mijlocul ei aproape.
Ci să nu închideți cartea
Ca pe recile-mi pleoape.

S-o lăsați așa deschisă,
Ca băiatul meu ori fata
Să citească mai departe
Ce n-a reușit nici tata.

Iar de n-au s-auză dânșii
Al străvechii slove bucium,
Așezați-mi-o ca pernă
Cu toți codrii ei in zbcium

MOTHER'S ICON

Thou walk in chastity and grace
So lightly, that the seeds of air
Could bear thee to ether space
To overtake thy soul's prayer.

Thy eyes in trepid owe inquire,
Yet, blissfully happy thou art.
To the stars thy mind doth spire -
Humble grass rejoices thy heart.

AVOWAL

To the Poet-Sire Mihai Eminescu

Let me avow that at my death
Over his Book shall fade my eyes
Whether'n the shroud of midnight,
Or in the mist of the sunrise

I shall have reached, by then, perchance
Well - nigh the middle - but I plead:
Shut not the Book, turn not a leaf
As you shall close my cold eyelid.

You leave it open that my son
Or daughter may challenge my quest
And to their offspring cherish
Our Poet-Sire prophetic behest.

If trumpet of ancestral word
Be wasted on them - a pillow
Chest the Book for my head to rest
On its whirl of woods and billow

POEZII ȘI ALTE CREAȚII

POEMS AND OTHER WORKS

POEZII

Georgiana Elisabeta PANAIT,

Râmnicu Sărat, România

Muzica

Muzica sferelor a preluat conducerea-
zâmbetului tău.
Aerul veșniciei îmi aprinde inima.
Dragostea mea te învaluie-n
mireasma frenetică a adolescenței.

Flori, speranțe, vise....

Flori de cristal-
prinse-n părul
Existenței tale.
Colier din vise și diademă-
De speranțe ți-am oferit.
Numai flori, vise, speranțe...

Pariu cu timpul....

Am pus pariu cu timpul
Am pariat pe memorie
Dar m-a părăsit. -
în favoarea timpului....
Am pariat pe bogăție-
Am pierdut-o,
In favoarea timpului...
Am pariat pe nemurire-
Am pierdut-o,
In favoarea timpului...
Am pariat pe speranță-
Și am câștigat totul!

Grădina

In grădina cerului
Polenul cugetului
Se scutura ușor...
Glasuri de fântâni
Impânzesc raiul.
Iedera se odihnește -
sub bolta veciei,
ca o pasăre; viața -
cântă iar stelele dansează.

Nu-mi pasă....

S-a stricat mașina
De fabricat vise...
s-a stricat fabrica

Negatia...

Norii minții tale
îmi acoperă speranțele.
Picăturile de rouă
îmi umezesc inima-
uscată de mânia ta.
Razele soarelui
îmi reaprind dorința-
De negare:
Nu te cunosc!

Roadele....

Din spicul auriu
am cules bogăția.
Din veninul șarpelui -
Ți-am adunat sănătatea....
Din timpul pierdut
Am cules doar
Regrete....

Casa părintească

Pe pragul brăzdat
De pașii vieții,
Tăcerea amintirilor stă.
Sub pleoapa casei
Trece lacrima regretului.
Arborii timpurii
Își scutură umbra....
Până când?

Marea...

Valuri pale,
Stânci arse
Și o plajă sângerândă....
Glasuri moarte inundă marea....
Sunetele vapoarelor valsează
In vânt...
Valuri, vapoare, vals....

Lui Adrian Paunescu

Muzica sferelor -
a preluat sufletul tău,
aerul veșniciei ți-a cuprins poezia.

de inspirație,
s-a stricat totul....
dar nu-mi pasă..!

Atmosfera grea....

Plouă, ninge.....
În sufletul meu -
Totul se adună.
Arborii cu palmele întinse -
Tremură sub umbra ceasului.
Printre picăturile de timp
Pășesc pe potecile amintirilor.
Revino în sufletul meu!

Murim....

O zi plină de vise,
O zi fără suspine,
O zi când nu mai ești....

O natură goală....
Fără noi a doua oară,
Mirată luna ne caută,
Soarele n-o să mai răsară.

Triști că nu mai privim cerul...
Cortegiile sub ploii grele -
Ne conduc în veșnicia tăcerii,
Așa de repede murim....

Întrebări

Plângând întreb:
- Voi sunteți?
Îmi răspunde liniștea amintirilor:
- Poate....
Mă-ntorc spre fotografia lor,
Admir, surâd și mă prăbușesc,
În labirintul meditației.
Îmi umplu cupa iar cu vise,
în soaptă, valsez pe ritm de speranțe.
Unde ești, copilărie?

Mireasmă a veacului creator,
Rămâi cu bine!

Coroana cerului s-a deschis,
Sufletul ți la cuprins,
Norii ți se aștern la picioare -
Purtându-te pe covorul alb al viselor.
Mărite poet, lumina liniștii
Te-a cuprins în voalul eternității....

Nu-mi pasă de nimeni,
Cuvântul tău e rod de liniște pentru mine,
Creez doar pentru tine...
Covor de liniște, vise, suspine....

Pornești agale către
fericirea eternă,
Noaptea plânge, ziua țipă...
după tine, mărite scriitor!

Amurgul vieții vine,
fără tine....
Senină privesc la toate
ce încă vor veni....
mărite scriitor....fără tine!

Ai revărsat peste noi.
flori de fericire,
Zâmbete cu iubire,
Parfum de nemurire....

Logodna mistică

Goi pe patul timpului curgător-
Stăm.
Inima-mi bate, ochii-mi zâmbesc....
Inelul primesc....
Degetele-mi tremură....
Cântând un vals.
Zambet, dragoste, vise...

OPRIȚI BETONUL!

Luiza ȘOȘU,

lector universitar,

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova

„Era ca de lapte. Și linia
albă de pe drum l-a dus
direct în temelia de beton”

(Raisa Vieru)

Se toarnă beton peste glie,
Pe iarba, pe flori, la răscruci –
Ca iarba să nu mai învie,
Ca drumul să nu-l mai apuci.

Se toarnă beton pe morminte,
Se toarnă beton peste cruci –
Să nu-ți mai aduci aminte,
Și crucea să nu ți-o mai duci.

Și cuib rândunica nu face
La casa cu albe lambrii -
De beton, dar stingeră ea zace
În dor de părinți și copii.

21 februarie 2009

VISUL UNEI NOPTI SPRE BOBOTEAZĂ

(Basm)

Luiza ȘOȘU,

lector universitar,

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova

Se făcuse o grădină mare, mare de tot. Ea se întindea în toate părțile pământului. Sute de pomi și arbuști creșteau în această livadă și toți erau diferiți. Fiecare făcea fructele lui și fiecare avea și îngrijitorul lui.

În partea mai de răsărit a grădinii, creștea o tufă de vie. Păzitorul ei o îngrijea cu dragoste și vița dădea roadă bogată. Când fructele și strugurii se coceau, la fiecare pom ori arbust veneau culegătorii. Ei culegeau fructele și slăveau pe Domnul. Darurile cele mai frumoase și le ofereau unii altora. Cel mai mult le plăcea la toți rodul viței, dar și vinul ce îl făceau din struguri.

Îngrijită și viguroasă, via a dat într-un an o mlădiță vânjoasă ce s-a înălțat în sus. Cârceii acestui butuc se agățau de ceva ce nu era vizibil pentru ochii omenești. Așa a crescut el timp de câțiva ani, de nu i se mai vedea vârful. Toamna, de sus, cădeau niște fructe uscate de culoarea chihlimbarului ce aveau un miros și gust divin. Se minunau culegătorii și mai mult îl slăveau pe Dumnezeu. Dar mulți dintre ei cârteau: „Ce ne trebuie? Nu putem face vin din stafidele acestea! Mai bine să tăiem acest curmei și vom avea mai multă poamă și mai mult vin!”

Slujitorul viei însă nu le-o permitea. Zi și noapte, veghea el asupra arbustului minunat. Atunci cei mai vicleni au urzit un complot împotriva lui. Într-o noapte întunecoasă, i-au împlântat cuțitul în spate. Apoi au urcat pe tulpina buciului vertical ca să-l taie. Vița fiind prea groasă, ei urcau tot mai sus. Cu cât mai sus urcau, cu atât mai rece se făcea. Au început să cadă primii fulgi de zăpadă. Și erau acești fulgi așa de luminoși și strălucitori că le-au orbit ochii și ei căzură la rădăcinile viței. Aici zăcea mort Vierul, iar la acești fulgi sfințiți se adăugau lacrimile culegătorilor, veniți din toată grădina cea minunată. Nu se mai întâmplase vre-o dată așa vicleșug.

M-am trezit și am înțeles că zăpada orbitoare erau apele Botezului ce veneau să ne înmoaie inimile învârtoșate, ca Vierul era îngerul păzitor al neamului meu, ce face parte din marea grădină a popoarelor lumii, iar vița verticală este credința dreaptă în Dumnezeu, unica salvatoare a rătăcirii omenești.

18 ianuarie, 2009

APARIȚII RECENTE

NEW BOOKS

Angela Coșciug

*Sémiotique:
éléments et principes
théoriques de base*

Angela COȘCIUG, *Sémiotique: éléments et principes théoriques de base*, Bălți: Presa universitară bălțeană, 2011. 125 p.

S o m m a i r e

Avant-propos et remerciements

Première partie: *Eléments et principes de base d'une sémiotique générale et des sémiotiques spécifiques*

Généralités: *notion de sémiotique et d'objet d'étude de la sémiotique*

Chapitre un: *La sémiotique comme science des signes. Sémiotique et termes voisins*

Préliminaires: *Les premières interrogations de l'homme sur l'usage des signes. Les premières conceptualisations du signe*

1.1. Bref aperçu sur les notions traditionnelles de la sémiotique: *le signe, le champ sémiotique et la sémiosis*

1.1.1. Nature du signe

1.2. La nature de la sémiotique

1.3. Sémiotique et sémiologie

1.3.1. Sémiologie de la signification

1.3.2. Sémiotique, sémiologie et communication

1.4. Sémiotique et sémantique

1.5. Sémiotique et pragmatique

Chapitre deux: *Sémiotique générale et sémiotiques spécifiques. Sémiotique linguistique et sémiotique de l'image. Notion de sémiotiques syncrétiques*

2.1. Sémiotique générale et sémiotiques spécifiques

2.1.1. Les conditions d'une sémiotique générale

2.1.2. Utilisation de la sémiotique peircienne pour produire des sémiotiques spécifiques

2.2. Sémiotique et linguistique. Notions de base de sémiolinguistique

2.2.1. Sémiotique de la production et de l'interprétation

2.2.1.2. Sémiotique de l'acte de lecture

2.2.1.3. Comment former les interprétants des élèves voire les interprétants littéraires? Généralités

2.3. Sémiotique du visuel. Notions de base

2.4. Les sémiotiques syncrétiques

Deuxième partie: *Eléments et principes de base d'une sémiotique binaire*

Chapitre un: *Le carré sémiotique*

Chapitre deux: *Le parcours génératif*

2.1. Notions de base

2.2. Les structures sémio-narratives profondes

2.3. Les structures sémio-narratives de surface

2.4. Les structures discursives

2.5. La textualisation

Chapitre trois: *Le schéma actantiel*

3.1. Notions de base

3.2. Utilisation du schéma actantiel

Troisième partie: *Eléments et principes de base d'une sémiotique triadique*

Chapitre un: *La triade dans les études sémiotiques. Notion de phanéron*

1.1. Notion de triade

1.2. L'interprétant

1.3. Le phanéron (ou phénomène)

1.3.1. Les éléments indécomposables du phanéron

- 1.3.2. La phanéroscopie
- 1.3.3. Rapports entre phanéroscopie et sémiotique
- 1.3.3.1. Combinaison de la phanéroscopie et de la sémiotique

Chapitre deux: *Types et classes de signes*

- 2.1. Types de signes
 - 2.1.1. L'icône
 - 2.1.1.1. L'icône-image
 - 2.1.1.2. L'icône-diagramme
 - 2.1.1.3. L'icône-métaphore
 - 2.1.2. L'indice et ses types
 - 2.1.3. Le qualisigne
 - 2.1.4. Le sinsigne
 - 2.1.4.1. Le sinsigne iconique (rhématique)
 - 2.1.4.2. Le sinsigne indexical rhématique
 - 2.1.4.3. Le sinsigne (indexical) dicent
 - 2.1.5. Le légisigne
 - 2.1.5.1. Le légisigne iconique (rhématique)
 - 2.1.5.2. Le légisigne indexical rhématique
 - 2.1.5.3. Le légisigne indexical dicent
 - 2.1.6. Le symbole et ses types
 - 2.1.6.1. Le symbole rhématique
 - 2.1.6.2. Le symbole dicent
 - 2.1.6.3. Le symbole et l'argument. Généralités
 - 2.1.6.3.1. L'argument déductif
 - 2.1.6.3.2. L'argument inductif
 - 2.1.6.3.3. L'argument abductif
 - 2.1.6.3.4. Modélisation des processus sémiotiques
- 2.2. Classes de signes
 - 2.2.1. Les relations entre les classes de signes. La notion de *treillis des classes de signe*
 - 2.2.1.1. La méthodologie de l'analyse sémiotique peircienne
 - 2.2.1.2. L'analyse sémiotique les consignes

Despre autori

Svetlana Osokina: 1) conferențiar universitar, Universitatea de Stat din Altai, Rusia, doctorandă; 2) câștigătoare a bursei Președintelui Rusiei pentru proiectul științific „Mecanismele de influență verbală asupra indivizilor”, 3) autoare a 2 monografii și a 30 de articole științifice, publicate în reviste din Rusia și din străinătate; 4) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale; 5) domenii de cercetare: lingvistica cognitivă, semiotica, comunicarea, funcțiile epistemologice ale limbii.

Abdul Ghaffar Khan: 1) profesor universitar, doctor în filologie, Catedra de limbă engleză, Universitatea „King Khalid”, Abha, Regatul Arabia Saudită; 2) șef al Catedrei de limbă engleză, Universitatea „Manipur”, Imphal, India; 3) profesor de limbă și lingvistică engleză din 1976; 4) co-autor a 5 manuale pentru învățământul secundar, acrediate de Comisia Specială a Guvernului din Manipur, Imphal, India; 5) autor al articolelor științifice, publicate în reviste naționale și internaționale.

Mohammed Ahmad Alward: 1) asistent universitar, doctor în filologie, Universitatea „King Khalid”, Abha, Regatul Arabia Saudită; 2) Asistent universitar, șef al Catedrei de limbă engleză, Facultatea de Științe ale Educației „Al-Mahweet”, Universitatea „Sana'a”, Republica Yemen; 3) profesor de engleză din 1995.

Gergana Atanassova Petkova: 1) asistent universitar, Universitatea „Paisii Hilendarski”, Plovdiv, Bulgaria; 2) participantă la numeroase colocvii științifice și seminare naționale și internaționale; 3) autoare de lucrări științifice și didactice.

Ioana-Iulia Olaru: 1) doctorandă; 2) lector universitar, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea „George Enescu”, Iași; 3) membră a „Centrului de Cercetare Estetică și Creație Artistică” al Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea „George Enescu”, Iași; 4) autoare a 35 lucrări științifice (articole), publicate în reviste naționale și internaționale (în România, Moldova); 5) participantă la 7 conferințe științifice naționale și internaționale; 6) co-redactor al revistei „Centrului de Cercetare Estetică și Creație Artistică”, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea „George Enescu”, Iași; 7) co-redactor al revistei doctoranzilor, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, Universitatea „George Enescu”, Iași; 8) co-redactor al revistei „Alloquor”, publicată de Catedra de Limbă română pentru studenții străini, Facultatea de Litere, Universitatea „Al.I. Cuza”, Iași; 9) domenii de cercetare: istoria artei universale, istoria artei românești.

Liliana Bejenaru: 1) lector universitar, Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova; 2) participantă la numeroase colocvii științifice și seminare naționale și internaționale; 3) autoare de lucrări științifice și didactice.

Luminița Hoarță Cărăușu: 1) doctor în filologie; 2) profesor universitar, Catedra de Limbă română și Lingvistică generală a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România; 3) autoare a 12 cărți (din care 8 ca unic autor), 2 cursuri universitare, 63 de articole și studii, publicate în țară și peste hotare; 4) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale; 5) membră al asociațiilor și grupurilor de cercetare științifică din țară și de peste hotare; 6) membră a comitetului onorific al revistei „Limbaj și context”; 7) a promovat o serie de specializări într-un șir de universități de prestigiu din Germania: Universitatea Konstanz, Universitatea des Saarlandes (Saarbruecken), Universitatea Friedrich Schiller (Jena) etc.; 8) îndrumător de doctorat; 9) director de proiecte de cercetare (*Pragmatica pronumelui*, *Corpus de limbă română vorbită actuală* etc.); 10) membră a colectivelor de cercetare în cadrul unor proiecte (*Limbajul colocvial în spațiul romanic. Studiu pragmalinguistic diacronic și sincronic*); 11) organizatoare de simpozioane științifice; 12) membră a comisiilor de susținere în public a tezelor de doctorat; 13) domeniile de cercetare: sintaxa limbii romane, morfologia limbii romane, pragmatica lingvistică, strategiile persuasive în discursul politic și publicistic.

Gina Măciucă: 1) doctor în filologia comparată; 2) conferențiar la departamentul de Limbă și Literatură Engleză al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, România; 3) co-director al Centrului de cercetare *Inter Litteras*, afiliat Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava; 4) autoare a 7 cărți și peste 50 de articole în diverse reviste și volume ale conferințelor din țară și străinătate; 5) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale; 6) domeniile de cercetare: filologia comparată, studiile interculturale, traductologia.

Stella Gorbani: 1) lector superior universitar, Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova; 2) participantă la numeroase colocvii științifice și seminare naționale și internaționale; 3) autoare de lucrări științifice și didactice.

Max Graff 1) asistent universitar, doctorand, Universitatea din Heidelberg, Germania; 2) participant la numeroase colocvii științifice și seminare naționale și internaționale; 3) autor de lucrări științifice și didactice.

Ioana Boghian: 1) asistent universitar la Catedra de Limbi și Literaturi Străine, Facultatea de Litere, Universitatea din Bacău, România; 2) doctorandă; 3) participantă la numeroase colocvii științifice și seminare; 4) autoare a 13 lucrări științifice și a 2 lucrări didactice; 5) membră (fondatoare) a multor grupuri și societăți științifice din țară și de peste hotare (*CETAL* (Facultatea de Litere, Universitatea din Bacău), *AROSS* (Asociația Română de Studii Semiotice), *RSEAS* (Asociația Română de Studii Britanice și Americane), *ESSE* (Societatea Europeană de Studiere a Limbii Engleze) etc.); 6) domeniile de cercetare: filologia engleză, culturologia, știința literară, semiotica literară.

Angela Coșciug: 1) doctor în filologie; 2) conferențiar la Catedra de filologie franceză a Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți; 3) membră a Seminarului de Profil de Susținere a Tezelor de Doctorat la specialitatea 10.02.05–Limbi romanice (Universitatea de Stat din Moldova); 4) membră a Consiliului Specializat de Susținere a Tezelor de Doctorat la specialitatea 10.02.05–Limbi romanice (Universitatea de Stat din Moldova); 5) recenzent oficial și conducător de teze de doctorat în filologia romanică, expert național al manualelor de limbă franceză pentru instituțiile preuniversitare din Republica Moldova; 6) din 2007, studii de post-doctorat la Universitatea de Stat din Moldova; 7) autoare a 80 de lucrări științifice și didactice (monografii, eseuri, manuale, ghiduri, note de curs, articole, rezumate), publicate în țară și peste hotare (România, Rusia, Canada, Albania etc.); 8) organizatoare de colocvii naționale și internaționale, desfășurate în țară și peste hotare; 9) editoare de volume ale manifestărilor științifice naționale și internaționale; 10) participantă la 85 de întruniri științifice naționale și internaționale; 11) redactor-șef al revistelor „Limba și context” și „Glottodidactica”; 12) membră a comitetului științific al revistei „Мова та Історія” („Limbă și Istorie”), publicată în cadrul Universității Naționale „Taras Șevcenko” din Kiev, Ucraina, al revistei „Communication Interculturelle et Littérature”, publicată în cadrul Universității „Dunărea de Jos”, Galați, România, al revistei „Concordia Discors vs Discordia Concors”, publicată în cadrul Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, România, al revistei „Interstudia”, publicată în cadrul Universității din Bacău, România, al revistei „Universalia”, publicată în cadrul Universității de Arte și Design „Gheorghe Dima” din București, România, al revistei „African Political Science and International Relations” (Nigeria); 13) bursieră a Guvernului Franței (2007); 14) (din 2010) membră a Asociației Rusești de Comunicare și a Asociației de Filologie și Hermeneutică Biblică din România; 15) domeniile de cercetare: lingvistica romanică, semiotica generală, semiotica literară, teoria discursului, limbajul francez specializat, traductologia, literatura francofonă, lingvistica comparată.

Natalia Banaru: 1) lector universitar, Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova; doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova; 2) participantă la numeroase colocvii științifice și seminare naționale și internaționale; 3) autoare de lucrări științifice și didactice.

Ecaterina Niculcea: 1) lector universitar, Catedra de filologie germană, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți; 2) secretar al revistei „Glottodidactica”; 3) autoare a 12 lucrări științifice și didactice, publicate în culegeri și reviste de prestigiu din țară; 4) participantă la întruniri științifice și metodice naționale și internaționale; 5) câștigătoare a numeroase graturi, oferite de universitățile din Germania și Elveția; 6) domeniile de cercetare: literatura germană, literatura comparată.

Grigore Cantemir: 1) doctor în filologie; 2) conferențiar universitar, Catedra de limbă română, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți; 3) autor a peste 35 de lucrări științifice și didactice; 4) membru al Seminarului Științific de Profil de Susținere a Tezelor de Doctorat la specialitatea 10.02.01 – Limba română (Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți); 5) participant la întruniri științifice naționale și internaționale; 6) domeniile de cercetare: gramatica limbii române, gramatica comparată a limbilor romanice, istoria limbii române.

Erdal Derinöz: 1) student, Universitatea din Heidelberg, Germania; 2) autor de lucrări științifice și didactice.

Georgiana Elisabeta Panait: 1) profesoară, școala Nr. 5 „V. Cristoforeanu”, Râmnicu Sărat, România; 2) magistru în filologie; 3) membră a Cenaclului „Al. Sihleanu”, Râmnicu Sărat, România; 4) autoare a volumului de poezii „Mimesis Personal”; 5) participantă la întruniri științifice (Iași, 2010).

Ina Gajeva: 1) doctor în filologie; 2) conferențiar universitar, Universitatea Națională „Ivan Franko”, Ivov, Ucraina; 3) autor de lucrări științifice și didactice; 4) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale.

Natalia Halina: 1) doctor habilitat în filologie; 2) profesor universitar, Universitatea de Stat din Altai, Rusia; 3) în anii 2002-2005, membră a Consiliului Specializat de Susținere a Tezelor de Doctorat KP 212.011.20 (Universitatea Pedagogică de Stat din Barnaul, Rusia); în anii 2005-2007, membră a Consiliului Specializat de Susținere a Tezelor de Doctorat Д 212.088.01 (Universitatea din Kemerovo, Rusia); în anii 2004-2006, secretar al Consiliului Specializat de Susținere a Tezelor de Doctorat K 212.005 (Universitatea de Stat din Altai, Rusia); 4) recenzent oficial la teze de doctorat; 5) autoare și co-autoare a peste 190 de lucrări științifice și didactice (dintre care 13 monografii), publicate în țară și de peste hotare; 6) organizatoare de colocvii naționale și internaționale; 7) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale; 8) membră a comitetului onorific al revistei „Limba și context”; membră a colegiului de redacție a dicționarului enciclopedic „V. Șukșin”; 9) laureată a diferitor concursuri de lucrări științifice, desfășurate în țară și peste hotare; 10) membră a școlii științifice de dialectologie a Universității din Tomsk, Rusia; 11) conducătoare de doctorat la specialitățile „Limba rusă”, „Teoria limbii” și „Limbi germanice”; 12) conducătoare de proiecte de cercetare științifică și aplicativă; 13) autoare a diferitelor programe de specializare pentru studenți și masteranzi; 14) domeniile principale de cercetare științifică: lingvistica generală, semiotica, lexicologia, teoria discursului, lingvistica textului, dialectologia.

Medea Kințurașvili: 1) doctor în filologie; 2) cercetător științific, Universitatea de Stat „Ivane Djavahișvili”, Tbilisi, Georgia; 3) autoare de lucrări științifice și didactice; 4) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale.

Maia Benidze: 1) doctorandă, Universitatea de Stat „Ivane Djavahișvili”, Tbilisi, Georgia; 2) autoare de lucrări științifice și didactice; 3) participantă la întruniri științifice naționale și internaționale.

Irina Strechii: 1) asistent universitar, Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova; 2) participantă la seminare didactice și științifice; 3) traducătoare.

Luiza Șoșu: 1) lector universitar, Catedra de filologie engleză, Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova; 2) traducătoare.

Notes on Contributors

Svetlana Osokina: 1) Associate Professor, Foreign Languages Department, Altai State University; PhD Student; 2) winner of the President's of Russia grant for the scientific project "The Mechanisms of the Language Influence on the People", 3) author of 2 monographs and more than 30 scientific articles, published in Russian and international journals; 4) participant in national and international scientific conferences, 5) research areas: cognitive linguistics, semiotics, communication, language epistemological function.

Abdul Ghaffar Khan: 1) Professor, PhD, Department of English, King Khalid University, Abha, Kingdom of Saudi Arabia; 2) former Professor and Head, Department of English, Manipur University, Imphal, India; 3) teacher of English language and linguistics since 1976; 4) co-compiler of five Textbooks prescribe by the board of secondary Education, government of Manipur, Imphal, India; 5) author of papers published in different national and International journals.

Mohammed Ahmad Alward: 1) Assistant Professor, PhD, King Khalid University, Abha, Kingdom of Saudi Arabia; 2) Assistant Professor and former head of the Department of English, Al-Mahweet Faculty of Education, Sana'a University, Republic of Yemen; 3) teacher of English since 1995.

Gergana Atanassova Petkova: 1) Assistant Professor, Paisii Hilendarski University, Plovdiv, Bulgaria; 2) participant in national and international scientific conferences; 3) author of scientific and didactic works.

Ioana-Iulia Olaru: 1) Ph.D. Student; 2) Lecturer of Art History Department, Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design of George Enescu State University of Iași; 3) member of „The Research Center of Aesthetic and Artistic Creation” of the Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design of George Enescu State University of Iași; 4) author of 35 scientific works (articles), published in national and international journals (in Romania, Moldova); 5) participant in 7 national and international scientific conferences; 6) co-editor of *The Research Center of Aesthetic and Artistic Creation* Journal, Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design, George Enescu State University of Iași; 7) co-editor of doctoral students Journal, Faculty of Arts, Ornamental Crafts and Design, George Enescu State University of Iași; 8) co-editor of *Alloquor* Journal, Department of Romanian Language for foreign students, Faculty of Philology, A.I. Cuza State University of Iași; 9) research areas: universal art history, Romanian art history.

Liliana Bejenaru: 1) Lecturer, Alecu Russo State University of Balti, Republic of Moldova; 2) participant in national and international scientific conferences; 3) author of scientific and didactic works.

Luminița Hoarță Cărăușu: 1) Ph.D.; 2) Professor, Romanian Language and General Linguistics Department, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania; 3) author of 12 books, 2 courses of lectures, 63 articles and investigations published in Romania and abroad; 4) participant in national and international scientific conferences; 5) member of national and international research teams and associations; 6) member of Honorary Board of Speech and Context Journal; 7) led a series of courses in a number of prestigious universities from Germany: Konstanz University, Des Saarlandes University (Saarbruecken), Friedrich Schiller University (Jena) etc.; 8) guides doctoral theses; 9) manager of research projects (*Pragmatics of Pronoun, A Corpus of Contemporary Spoken Romanian* etc.); 10) member of the research teams within some projects (*Colloquial language in Romance area. A Pragmalinguistic Synchronic and Diachronic Study*); 11) organizer of scientific conferences; 12) member of the Defense Board of Doctoral Theses; 13) research areas: syntax and morphology of Romanian, linguistic pragmatics, persuasive strategies in political and publicistic discourses.

Gina Măciucă: 1) Ph.D.; 2) Associate Professor, English Language and Literature Department, „Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania; 3) co-director of *Inter Litteras* Scientific Center, „Ștefan cel Mare” University of Suceava; 4) author of 7 books and over 50 articles published in various national and international conference volumes; 5) participant in national and international scientific conferences; 6) research areas: comparative philology, cross-cultural studies, translation studies.

Stella Gorbani: 1) Senior Lecturer, Alecu Russo State University of Balti, Republic of Moldova; 2) participant in national and international scientific conferences; 3) author of scientific and didactic works.

Max Graff: 1) Assistant Professor, PhD Student, University of Heidelberg, Germany; 2) participant in national and international scientific conferences; 3) author of scientific and didactic works.

Ioana Boghian: 1) Assistant Teacher, Foreign Languages and Literatures Department, University of Bacău, Romania; 2) Ph.D. Student; 3) participant in national and international scientific conferences and seminars; 4) author of 16 scientific works; 5) (founder) member of many scientific research teams and

societies from Romania and abroad; **6)** research areas: English philology, cultural studies, literary science, literary semiotics.

Angela Coșciug: **1)** Ph.D.; **2)** Associate Professor, French Philology Department, Alecu Russo State University of Bălți; **3)** member of the Scientific Specialization Seminar for the Defense of the Doctoral Theses, speciality 10.02.05 – Romance languages (Moldova State University); **4)** member of the Scientific Specialization Council for the Defense of the Doctoral Theses, speciality 10.02.05 – Romance languages (Moldova State University); **5)** scientific adviser (since 2010) and reviewer of doctoral theses in Romance philology, national expert of textbooks of French for pre-university establishments from the Republic of Moldova; **6)** since 2007, post-doctoral studies, Moldova State University; **7)** author of 80 scientific and didactic works (monographs, essays, studies, textbooks, guides, courses of lectures, articles, abstracts) published in prestigious national and international journals and volumes (in Moldova, Romania, Russia, Canada, Albania etc.); **8)** organizer of scientific conferences in Republic of Moldova and abroad; **9)** publisher of scientific national and international conference volumes; **10)** participant in 85 national and international scientific conferences; **11)** editor-in-chief of *Speech and Context* International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science; editor-in-chief of *Glotodidactica* Biannual Journal of Applied Linguistics; **12)** member of the Scientific Board of *Мова та Історія/Language and History* Journal published at Taras Şevcenko National University of Kiev, Ukraine, of the Scientific Board of *Communication Interculturelle et Littérature/Intercultural Communication and Literature* Journal published at Dunărea de Jos University of Galaţi, Romania, of the Scientific Board of *Concordia Discors vs Discordia* *Concors* Journal published at Ştefan cel Mare University of Suceava, Romania, of the Scientific Board of *Interstudia* Journal published at the University of Bacau, Romania, of the Scientific Board of *Universalia* Journal published at Gheorghe Dima University of Arts and Design, Bucarest, Romania, of the Scientific Board of *African Political Science and International Relations*, Nigeria; **13)** Grant of the French Government (2007); **14)** member of Russian Association of Communication and Romanian Association of Bible Philological and Hermeneutical Studies; **15)** research areas: Romance linguistics, general semiotics, literary semiotics, discourse theory, specialized French Language, translation studies, Francophone literature, Applied Linguistics, Contrastive linguistics.

Natalia Banaru: **1)** Lecturer, Alecu Russo State University of Balti, Republic of Moldova; PhD, Moldova State University; **2)** participant in national and international scientific conferences; **3)** author of scientific and didactic works.

Ecaterina Niculcea: **1)** Lecturer, German Philology Department, Alecu Russo State University of Bălți; **2)** secretary of *Glotodidactica* Journal of Applied Linguistics; **3)** author of 12 scientific works published in prestigious national and international journals and volumes; **4)** participant in national and international scientific conferences; **5)** winner of several grants offered by universities from Germany and Switzerland; **6)** research areas: German literature, comparative literature.

Grigore Cantemir: **1)** Ph.D.; **2)** Associate Professor, Romanian Language Department, Alecu Russo State University of Bălți; **3)** author of more than 35 scientific and didactic works; **4)** member of the Scientific Specialization Seminar for the Defense of the Doctoral Theses, speciality 10.02.01 – Romanian Language („Alecu Russo” State University of Bălți); **5)** participant in national and international scientific conferences; **6)** research areas: Romanian grammar, comparative grammar of the Romance languages, history of the Romanian language.

Erdal Derinöz: **1)** Student, University of Heidelberg, Germany; **2)** author of scientific and didactic works.

Georgiana Elisabeta Panait: **1)** teacher of Romanian, V. Cristoforeanu School no. 5, Râmnicu Sărat, Romania; **2)** MA; **3)** member of Al. Sihleanu Group, Râmnicu Sărat, Romania; **4)** author of the poems volume „Mimesis Personal”; **5)** participant in scientific conferences (Iaşi, 2010).

Ina Gajeva: **1)** Ph.D.; **2)** Associate Professor, Ivan Franko National University of Lvov, Ukraine; **3)** author of scientific and didactic works; **4)** participant in national and international scientific conferences.

Natalia Halina: **1)** Ph.D.; **2)** Professor, Altai State University, Russia; **3)** from 2002 to 2005, member of the Scientific Specialization Council for the Defense of the Doctoral Theses KP 212.011.20 (Pedagogic State University of Barnaul, Russia); from 2005 to 2007, member of the Scientific Specialization Council for the Defense of the Doctoral Theses Д 212.088.01 (University of Kemerovo, Russia); from 2004 to 2006, secretary of the Scientific Specialization Council for the Defense of the Doctoral Theses K 212.005 (Altai State University, Russia); **4)** reviewer of doctoral theses; **5)** author and co-author of 190 scientific and applied linguistics works (13 monographs) published in prestigious national and international journals

and volumes; **6)** organizer of scientific conferences; **7)** participant in national and international scientific conferences; **8)** member of the Honorary Scientific Board of *Speech and Context* International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science; member of the Editorial Board of the Encyclopedia „V. Shukshin”; **9)** winner of several contests of scientific projects held in Russia and abroad; **10)** member of the scientific school of dialectology of Tomsk University, Russia; **11)** scientific adviser of Doctoral Thesis (specialities „Russian Language”, „Theory of Language” and „Germanic Languages”); **12)** head of the scientific research and applied projects; **13)** author of various curricula for students and MA students; **14)** research areas: general linguistics, semiotics, lexicology, discourse theory, text linguistics, dialectology.

Medea Kințurașvili: **1)** PhD; **2)** researcher, Ivane Djavahișvili State University of Tbilisy, Georgia; **3)** author of scientific and didactic works; **4)** participant in national and international scientific conferences.

Maia Benidze: **1)** PhD Student, Ivane Djavahișvili State University of Tbilisy, Georgia; **2)** author of scientific and didactic works; **3)** participant in national and international scientific conferences.

Irina Strechii: **1)** Assistant Professor, Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova; **2)** participant in didactic and scientific seminars; **3)** translator.

Luiza Șoșu: **1)** Lecturer, Alecu Russo State University of Bălți, Republic of Moldova; **2)** translator.