

**UNIVERSITATEA CREȘTINĂ
„DIMITRIE CANTEMIR”**

ANALELE UNIVERSITĂȚII

**SERIA ȘTIINȚELE LIMBII, LITERATURII ȘI
DIDACTICA PREDĂRII**

nr.4/ 2005

SUMAR

PARTEA I INTRODUCERE

**PARTEA a-II-a CERCETĂRI ÎN DOMENIILE LIMBII, LITERATURII
ȘI DIDACTICII**

PARTEA a-III-A CERCETAREA ȘTIINȚIFICĂ STUDENȚEASCĂ

ISBN 973-8338-27-1

ANALELE UNIVERSITĂȚII CREȘTINE

“DIMITRIE CANTEMIR”

Seria: Științele Limbii, Literaturii și Didactica Predării

COMITETUL DE REDACȚIE

- Conf. dr. Gabriela LUPCHIAN, *Decan al Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”*
- Conf. dr. Maria MIHALCIUC, *Prodecan al Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”*
- Conf. dr. Violeta NEGREA, *Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”*
- Asist. Univ. Mirela PENTELESCU, *Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”*
- Tehnoredactare computerizată: Cristina ZEREA, *Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”*

CUPRINS

Introducere

Lector univ. dr. Aurelia Bălan-Mihailovici, Lumina pascală de la Ierusalim 8

Partea I : Sesiune științifică cadre didactice

I.A. Secțiunea Limba engleză

I.A.1. Lector univ. drd. Doina Ivanov, Mistakes and Feedback 14

I.A.2. Lector univ. drd. Carmen Duțu, Planning for differentiation in teaching 18

I.A.3. Lector univ. drd. Tudor Iordăchescu, Jonathan Swift. Master of satire.....24

I.A.4. Asist.univ. Aurora Goia, The treatment of memory in Kazuo Ishiguro's fiction 30

I.A.5. Asist.drd. Dana Mihăilescu, American identity – A lesson in multi-ethnicity.....39

I.A.6. Asist.univ. Magdalena Musceleanu, Postmodern reflections on news today..... 44

I.A.7. Prep.univ. Mirela Copcă, The adventure of Cherry of Zennor – an English Folk Fairy-tale..... 51

I.B. Secțiunea Limba franceză

I.B.1. Conf. univ. dr. Gabriela Lupchian, Symbolisme et Impressionnisme.....58

I.B.2. Prof. univ. dr. Carmen Dinescu, Le symbole et la fonction symbolique.....66

I.B.3. Lector univ. drd. Iuliana Paștin, La rêverie du ciel bleu dans la nouvelle "Peuple du ciel".....74

I.B.4. Lector univ. dr. Rodica Stoica, Câteva considerații asupra procesului de evaluare.....83

I.B.5. Asist.univ. Andreea Stan, Julien Gracq le Château d'Argol Approche anthropologique du château.....90

I.B.6. Asist.univ. Mirela Pentelescu, Le conte fantastique chez Maupassant ; Le langage juridique – difficultés de traduction.....96

I.C. Secțiunea Limba germană

- I.C.1. **Conf. univ. dr. Maria Mihalciuc**, Kulturbezogene Bedeutungsvermittlung bei der Wortschatzarbeit.....100
- I.C.2. **Lector univ. drd. Florentina Alexandru**, Verstehen und Missverstehen in interkulturellen Kommunikationssituationen.....105
- I.C.3. **Lector univ. drd. Mihai Draganovici – UTCB**, Gottesminne und Frauenminne in den Kreuzzgliedern Friedrichs von Hausen.....111
- I.C.4. **Lector univ. drd. Adriana Dănilă**, Sprachgemeinschaft Konzepte in der Soziolinguistik.....118
- I.C.5. **Lector univ. drd. Maria Irod**, Tod und Sprache. Eine Untersuchung zu den Osterreichischen Gegenwartautoren Josef Winkler, Elfriede Jelinek und Gerhard Roth.....123
- I.C.6. **Asist.univ. Eleonora Boldojar – UTCB; Prep.univ. Cornelia Pătru – ASE**, Herz und Seele in den Phraseologismen. Eine kontrastive Deutsch-Rumänische Untersuchung.....130

I.D. Secțiunea Limba italiană

- I.D.1. **Conf. univ. dr. Otilia Borcia**, L'opera italiana, la più alta forma di manifestazione del teatro lirico.....142
- I.D.2. **Lector univ. drd. Aida Ferencz**, *I prestiti inglesi nella lingua italiana. Problemi di accettazione e adattamento*.....152
- I.D.3. **Lector univ. drd. Răzvan Staicu**, Artistul Renașterii între spațiul public și spațiul privat.....158

I.E. Secțiunea Limba spaniolă

- I.E.1. **Conf. univ. dr. Tudora Șandru Mehedinți**, Función simbólica del título en la “Rayuela” de Julio Cortázar.....166
- I.E.2. **Conf. univ. dr. Gabriela Necheș**, Cervantes y la poetica de la libertad.....171
- I.E.3. **Lector univ. dr. Sanda Popescu Duma**, Modelo para análisis de texto según formalistas rusos.....176

I.E.4. Lector univ. drd. Mihaela Mateescu , Influencias anglicanizantes en el español de América.....	182
I.E.5. Conf. univ. dr. Geo Constantinescu , Vicente Aleixandre – El amor como muerte en las volúmenes espadas como labios y la destrucción o el amor.....	187

I.E.6. **Prep.univ. Tinela Lupu**, “Desvíos nominales del español hablado en España y América Latina”193

I.F. Limbi orientale - Secțiunea Limba arabă

I.F.1. **Lector univ. dr. Mioara Roman**, De la religie la integrism, de la pace la război.....196

I.F.2. **Prep.univ. Roxana Mareș**, Gubran Khalil Gubran, reprezentant al literaturii de “avangardă” în secolul XX.....199

I.G. Limbi orientale - Secțiunea Limba japoneză

I.G.1. **Lector univ. dr. Iulia Waniek**, Imagini ale călătoriei în poezia clasică japoneză.....204

I.G.2. **Lector univ. dr. Alexandra-Marina Gheorghe**, Stereotipii și prejudecăți reciproce în Japonia și lumea occidentală din secolul al XIX-lea până la începutul secolului XX.....210

I.G.3. **Asist.univ. Adelina Vasile**, Simboluri zoomorfe în romanele lui Haruki Murakami.....222

I.G.4. **Prep.univ. Alexandra Mustăța**, Of a gap between cultures. About Amae.....234

I.G.5. **Prep.univ. Otilia Milutin**, Tamakazura, feminitatea refractară243

Partea II: Sesiune științifică studenți

II.A. Secțiunea Limba engleză

II.A.1. **Voinea Silvia**, The mechanism of fear and sexual perversion in the gothic novel.....254

II.A.2. **Neicu Mihaela**, Conformity and Self-esteem.....259

II.A.3. **Mateescu Ștefania**, Social Cognition – A Matter of Randomness and Design.....261

II.B. Secțiunea Limba franceză

II.B.1. **Nicolaescu Adriana**, Images de la mort dans la littérature française du Moyen Age au XIXe siècle.....263

II.B.2. **Ștefănescu Raluca**, Un autre visage de Denis Diderot dans „Le neveu de Rameau”270

II.C. Secțiunea Limba germană

II.C.1. Strat Claudiu , Wahrnehmung der deutschen Kultur.....	274
II.C.2. Iacob Andreea , Die andere zeit.....	280
II.C.3. Aron Ruxandra Mihaela , Berlin-repräsentative Denkmäler.....	284

II.D. Secțiunea Limba italiană

II.D.1. Branischi Andreea , Le città invisibili.....	292
II.D.2. Onisie Daiana , Il pianista che spiava il mondo dalla nave.....	296

II.E. Secțiunea Limba spaniolă

II.E.1. Bucur Adriana , Algunas observaciones sobre la investigación del Español coloquial.....	298
II.E.2. Baciu C. Angela Georgeta , Benito Pérez Galdós. Sobre el concepto de realismo. La novela realista en el siglo XIX.....	302
II.E.3. Matyas Silvia , Introducción a “Milagros de Nuestra Señora”. El valor de la palabra poética.....	305
II.E.4. Paraschivu Carmen , Unamuno novelista.....	307

INTRODUCERE

Lumina Sfanta de Pasti– dragostea lui Dumnezeu și mărturia Invierii

Lect.univ.Mihailovici Balan Aurelia
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina “Dimitrie Cantemir”

MOTO:

Historia est magistra vitae et vita memoriae

Ca să mărturisim despre Lumină trebuie mai întâi să vedem cum au definit, prin revelație, Sfinții Părinți natura divină a Mântuitorului, neignorând teoriile filosofilor păgâni, teorii ce aveau în vedere materia și spiritul, formele devenirii lor, aflate într-o permanentă interacțiune și mișcare ce ar avea ca rezultat doar degradarea, nimicirea: *Deșertăciunea deșertăciunilor- zice Ecclesiastul - deșertăciunea deșertăciunilor, toate sunt deșertăciuni (Ecclesiastul, 1, 2)*. Dacă totul se schimbă, totul se mișcă, conform sintagmei *panta rei* a lui Heraclit, a trebuit să se reliefeze și ceea ce este veșnic și constituie punctul fix, cauza percepută, în ceea ce filosofii au numit *Unul, Necreat, Neînceput și Neschimbat*, Cel ce este Unul Dumnezeu pe care înțeleptul ecclesiast L-a definit în opoziție cu deșertăciunea. Sfinții Părinți se apropie de Dumnezeu prin rugăciune și post, prin viața ascetică și prin săvârșirea Sfintei Jertfe, făcută după porunca Mântuitorului, mijloace prin care ei intră în comuniune cu Dumnezeu, înțelegând tainele, după cum mărturisește Sf. Apostol Pavel: *Împreună mărturisind și Dumnezeu-Tatăl despre Fiul cu semne și cu minuni și cu multe feluri de puteri și cu darurile Sfântului Duh, împărțite după a Sa voie (Epistola către evrei, 2, 4)*. Sfântul Ioan Damaschin formulează explicit atributele dumnezeirii: *La Dumnezeu, singurul impasibil, neschimbat, imuabil și totdeauna la fel, atât nașterea, cât și crearea este impasibilă. Căci fiind prin natură impasibil și nesticăcios, fiind simplu, necompus, nu este supus patimii și nici stricăciunii, atât în naștere, cât și în creare și nici nu are nevoie de ajutorul cuiva*¹. Se precizează că prin Tatăl putem defini Fiul, căci Tatăl este principiul Fiului și mai mare decât Fiul, dar adaugă Sf. Ioan Damaschin *nu susținem că El precede pe Fiul în timp sau în fire, căci prin El a făcut veacurile și în nimic nu se deosebește decât în aceea că Tatăl, în chip natural, este cauza Fiului*, raționament exemplificat printr-o splendidă analogie a relației existente între foc și lumină,

¹ Ioan Damaschin, *Dogmatica*, Editura Scripta, București, 1993, p. 25.

cea de-a doua fiind subordonată celui dintâi, focului, dar având aceeași substanță și tărie, așa încât toate câte le face Tatăl le face prin Fiul, Unul Născut, izvorât din lumină, ca să fie lumină, după cum le mărturisește însuși Iisus Hristos ucenicilor Săi : *Eu sunt Lumina lumii, cine mă urmează pe Mine nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții* (Ioan, 8, 12). Substanța sau natura dumnezeiască a Mântuitorului s-a arătat în lume în forma luminii, chiar înainte de Înviere, în ipostaza prin care a trecut în timpul rugăciunii de pe Muntele Tabor, în prezența celor trei ucenici, Petru, Ioan și Iacob. Fenomenul acestei transfigurări este atestat în relatările evangheliștilor prin termenii: gr. metamórfosis, lat. **transfiguration**, rom. **schimbare la față**.² *Și s-a schimbat la față înaintea lor, și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina* (Matei, 17, 2). Lumina văzută de cei trei ucenici pe Muntele Tabor este lumina ce prefigurează Învierea Domnului, transfigurarea trupului prin moarte și înviere, în trupul cu care se va înălța la cer. Minunat și edificator este cuvântul pe care i-l adresează Iisus Mariei-Magdalena, în timp ce ea se afla, deznădăjduită, în fața mormântului gol, dar prin cuvântul Domnului, prin voce, Îl va recunoaște pe Iisus cel înviat: *Iisus i-a zis: - Nu te atinge de Mine, căci încă nu M-am suit la Tatăl Meu. Mergi la frații Mei și le spune : Mă sui la Tatăl Meu și Tatăl vostru și la Dumnezeuul Meu și Dumnezeuul vostru* (Ioan, 20, 7). În aceste cuvinte este foarte clară consubstanțialitatea, în ceea ce privește lumina Lui dumnezeiască, pe care a lăsat-o prin har, ucenicilor Săi și, prin ei, întregii umanități care crede și Îi respectă întocmai poruncile, cele două condiții esențiale ale înfierii noastre. Înfierea noastră stă mărturie printr-o fărâmă din Lumina Sfântă ce se coboară în fiecare an, de Sfintele Paști, în Sâmbăta Mare, deasupra Sfântului Mormânt al Domnului, minune văzută de toți cei prezenți acolo, fie ei creștini sau necreștini, un miracol ce are loc în fiecare an de aproape douăzeci de veacuri. Deși este *cea mai mare minune din zilele noastre*³ nu a fost mediatizată, nici prin tehnica imaginii, nici prin scrisul generos al timpurilor moderne, cu toate că miracolul acesta constituie o mângâiere și o întărire, trimise de Domnul spre autentificarea Sfintei Sale Învieri. Această ignorare a fost în chip strălucit depășită printr-un studiu de excepție, o teză de doctorat susținută în California de un teolog american, convertit la ortodoxie, episcopul Auxentios al Foticeei⁴. Lucrarea, caracterizată printr-o autentică rigoare științifică, are calitatea de a se baza pe numeroase documente ce sunt supuse unei analize în care se împletesc interpretările istorice, liturgice, dogmatice și mistice, punând în valoare acest extraordinar fenomen care a marcat

² Pentru istoricul sintagmei românești, unică în arealul ortodoxiei europene, a se vedea Aurelia Bălan-Mihailovici, *Țara Sfântă în anul 2000*, Editura Paideia, p. 126.

³ Arhim. Ioanichie Bălan, *Sfânta Lumină*, în vol. *Mărturii românești la Locurile Sfinte*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1986, cf. Auxentios, *Lumina Sfântă de Paști de la Ierusalim*, p. XII.

⁴ Auxentios al Foticeei, *Lumina Sfântă de Paști de la Ierusalim*, traducere de Vasile Bârzu, Editura Deisis, Sibiu, 1996, după originalul, *The Paschal Fire in Jerusalem. A Study of the Rite of the Holy Fire in the Church of the Holy Sepulcher*, Berkeley, California, 1993.

puternic, în aproape două milenii, întreaga viață spirituală creștin-ortodoxă. În spațiul restrâns al unui articol, aducem în fața cititorului doar două-trei informații din documentele înregistrate în lucrarea prezentată mai sus. Prima mențiune despre un miracol paschal, cu privire la aprinderea Luminii în incinta Sfântului Mormânt, o găsim la scriitorul Eusebiu de Cezareea, în lucrarea, *Istoria bisericească*. Aprinderea candelii în care nu mai era untdelemn ci apă este pusă pe seama miracolului săvârșit de Cuviosul Narcis, episcop al Ierusalimului la finele sec. al II-lea. Acesta ar fi transformat apa rămasă în candelă în untdelemn⁵. Pentru creștinii de astăzi credem că este deosebit de importantă informația potrivit căreia ritualul Luminii pascale, numit cu termenul latin *Lucernarium*, specific timpului Învierii Domnului, era cunoscut în toate comunitățile creștine, chiar din primele secole. La baza acestei afirmații stau relatările Egeriei, o călugăriță de origine hispanică, pelerin și martoră care a reținut etapele slujbelor desfășurate în Săptămâna Mare în Ierusalimul anului 384. Observațiile ei sunt adunate în *Peregrinatio Egeriae*, lucrare cu note asupra pelerinajului ei în Țara Sfântă, note analizate de numeroși teologi și publicate în diferite studii. Redăm un scurt fragment din însemnările Egeriei, o notă din care rezultă modul ei de receptare a serviciului divin desfășurat în timpul *Lucernarium*-ului de la Ierusalim, ce seamăna cu cel știut de ea de acasă *quemad modum ad nos* [în același fel ca la noi]. *La ceasul al zecelea, care aici este numit Licinicon, ori cum spunem noi vecernie, o mare mulțime este adunată în Biserica Anastasis [Învierii]. Toate făcliile și lumânările sunt aprinse iar acest fapt produce o lumină puternică. Totuși, lumina nu este adusă înăuntru de afară, ci este luată din interiorul grotii [Sfântului Mormânt], adică din interiorul grilajului unde întotdeauna, zi și noapte, arde o candelă* ⁶. Important pentru ea a fost aprinderea lumânărilor de la o lumină ce era luată din interiorul Bisericii Învierii. Semnificativă și demnă de reprodus este o relatare dintr-o sursă islamică anonimă, datată spre sfârșitul sec. al IX-lea, pe care o subliniem pentru că în ea găsim explicația tradiției de a se ocupa, întotdeauna, de securitatea intrării și de controlul sever al sursei de lumină, persoane de altă religie și chiar ostile creștinismului: *Când încep Paștile la creștini, în ziua Sâmbetei Mari, poporul iese de la locul Mormântului la locul pietrei [probabil **Piatra Ungerii**] în jurul căreia este o galerie. De acolo ei privesc locul Mormântului și toți se roagă și cad jos înaintea Preaînaltului Dumnezeu, din timpul rugăciunii de dimineață și până la apusul soarelui. Emirul și Imamul moscheii sunt prezenți și ei. Un străjer închide ușa Mormântului și stă înaintea ei. Ei toți rămân astfel, până ce văd o lumină asemănătoare unui foc alb ieșind din interiorul Mormântului. Străjerul deschide apoi ușa Mormântului și intră înăuntru. În mâinile lui să află o lumânare, pe care o aprinde de la foc și o duce apoi afară. Deși e aprinsă, lumânarea nu arde. El o dă Imamului, care ia lumânarea*

⁵ Auxentios, *lucr. cit.*, p. 14.

⁶ Id. ib. p. 18.

și aprinde candelile moscheii [bisericii]. Când această lumânare este trecută unei a treia persoane ea începe să ardă și se preschimbă în foc. Ei [creștinii] scriu capitalei [probabil capitalei califilor, cum citim în Al- Biruni, infra] cu privire la pogorârea focului, relatând că focul se pogoară la un anumit timp dintr-o anumită zi. De-a lungul secolelor ceea ce este esențial – coborârea și natura Sfintei Lumini ca și paza strașnică – nu s-au schimbat, așa încât relatările contemporanilor sau cele de acum 25 de ani sunt identice. Arhim. Ioanichie Bălan, în notele sale redactate cu lux de amănunte, începe cu anul 1974, cuprinzând, desigur, și aspectele acestei severe străjuiți spre a nu se inducă în înșelăciune asistența: Sfântul Mormânt este controlat încă din noaptea de Vinri Mari, după prohod, de către câțiva polițiști civili necreștini – un arab, un turc și o persoană din partea statului Israel. Ei verifică toate obiectele din interior să nu aibă o sursă de foc, verifică lespeda Sfântului Mormânt și controlează corporal pe arhiereul grec care presară vată pe Mormântul Domnului. Apoi se sting toate luminile și se pecetluște ușa Sfântului Mormânt cu două mari peceți, benzi de pânză albă cu ceară și sigilii la capete, în formă de X. Gardienii rămân de pază la ușa Mormântului până când se aprinde Sfânta Lumină.

În ceea ce privește atmosfera dinainte de coborârea *Luminii Sfinte* – așteptarea, emoția și rugăciunea celor prezenți – arhim. Ioanichie Bălan le notează pe toate cu spiritul fin al credinciosului căruia nu-i este îngăduit să piardă nici un amănunt din această măreție a arătării dragostei și puterii dumnezeiești, într-o lume secularizată și pe cale de a pierde sentimentul sacralului. *În jurul orei 12... patriarhul desigilează ușa Sfântului Mormânt, prin ruperea pecetilor și intră în prima încăpere, numită Capela Îngerului, înșoțit, după tradiție, de un arab musulman... Patriarhul intră apoi în a doua încăpere și îngenunchează în fața lepedei Sfântului Mormânt, iar musulmanul rămâne în Capela Îngerului și supraveghează. Se sting toate lumânările, candelile, luminile. În biserică se face o mare tăcere. Emoția minunii îi cuprinde pe toți. Numai arabii [creștini ortodocși, de tradiție, din zona Bethleemului] agățați deasupra, fac mereu semne de implorare a Sfintei Lumini. Se zice că dacă nu vin arabii să se roage, întârzie venirea Sfintei Lumini. Toți se roagă strigând <Doamne, dă-ne Lumina!>, <Să vină Lumina!>, <Trimite-ne din cer Lumina>. După 15–20 de minute de fierbinte rugăciune, toată lumea din biserică observă o lumină puternică, ca o scânteie luminoasă de fulger, coborând în zigzag prin cupola mare a Bisericii [rotonda Sfântului Mormânt]. În mulțime se aud glasuri de emoție în toate limbile. Scânteia dumnezeiască coboară deasupra Capelei Sfântului Mormânt ca un glob de lumină ce se sfărâmă în mici bucăți. Apoi intră înăuntru ca o subțire rază de foc, coboară pe lespeda Mormântului și aprinde vata presărată deasupra... Patriarhul adună cu mâinile vata aprinsă, de o flacără galben-verzuie, care timp de câteva minute nu arde. Apoi pune vata aprinsă în două cupe de aur cu găuri și iese în Capela Îngerului... Aici, aprinde două buchete mari de câte 33 de*

lumânări, în prezența musulmanului. Apoi patriarhul iese în fața Bisericii Anastasis cu cele două făclii aprinse și strigă de trei ori <Veniți de luați lumină !>

Iată de ce monahia Egeria a făcut o apropiere între ceea ce se petrecea la Ierusalim și ceea ce știa din ritualul pascal al luminii din localitatea în care se afla mănăstirea ei.

În calitate de pelerin în Țara Sfântă, fără să fi avut bucuria să particip la acest miracol ce se petrece și în zilele noastre, am socotit ca fiind extrem de importantă punerea înaintea cititorului, dornic să știe semnificațiile luminii pascale, a câtorva fragmente ce descriu, cronologic, această mare minune, fragmente care scot în evidență valoarea harică a luminii Sfintelor Paști pe care o aduc în casele lor, cu mare grijă, toți creștinii în noaptea de Înviere a Domnului, celebrată în fiecare an.

Aceasta este Lumina Domnului Iisus Hristos, semnul iubirii Lui și mărturia Învierii Sale a treia zi, după cum au spus prorocii în *Scripturi*.

PARTEA I
CERCETĂRI ÎN DOMENIILE LIMBII, LITERATURII ȘI
DIDACTICII

Mistakes and Feedback

*Lector drd. Doina Ivanov
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

When we use the word *mistake* in a general sense, we all know what we mean by it. When a teacher says, "These exercises are full of mistakes", or "They make lots of mistake when they speak", we have no difficulty in understanding what the teacher means. Teachers wonder why students go on making the same mistakes even when such mistakes have been pointed out to them. It is very useful to have an idea about the possible causes of mistakes. Mistakes of linguistic form can be caused by the influence of the first language, by misunderstanding a rule, by a decision to communicate as best one can, by lack of concentration, and by a mixture of these and other factors.

In his book on mistakes and correction Julian Edge divides linguistic mistakes into three categories: 'slips', which a student can self-correct, 'errors', which a student can't self-correct, but where it is clear which form the student wanted to use, and where the class is familiar with that form, and 'attempts', where students have no real idea how to structure what they want to mean, or where intended meaning and structure are not clear to the teacher.

Many of the things we call mistakes and see as problems are in fact signals that our students are successfully learning the language. They are taking the necessary learning steps and we should be pleased to see them. Unless students make mistakes, they can't work out better rules for how to express what they want to say. When responding to errors teachers should be seen as providing feedback, helping the students improve their English rather than correcting them. The more attention we pay to what we want to say, the less we pay to correctness. If we pay too much attention to correctness, we don't seem to be speaking a language at all. Very often teachers react to the form of what students say instead of to the content. Learning a language means more than learning lots of bits of linguistic form, and the only way to learn to communicate in a language is actually to communicate in that language. We should simply encourage fluency. At such times, teachers should not correct linguistic mistakes unless they affect the communication of what the students want to say. We must make sure that the students realize this, because it will make a clear difference to their ability and willingness to express themselves. In other words, the importance of mistakes is that they should often be ignored. Students need the experience of being listened to as people with things to say.

Of course, we cannot always ignore our students' correctness in their use of English. This is important because successful communication depends on a certain level of accuracy. It is also important because a lot of examinations are based on how accurate a student is in constructing correct pieces of language. The teacher's task is to help students progress through fluency towards the accuracy that they will need in order to get the education and the jobs they want. Correction is a way of reminding students of the forms of standard English. It should not be a kind of criticism of punishment.

It can be very useful to ask students how they feel about being corrected. As learners come to realize that there is a real question of choice involved, they will be encouraged to think about their own performance and their own feelings and preferences.

The best form of correction is *self-correction*. People usually prefer to put their own mistakes right rather than be corrected by someone else. Also, self-correction is easier to remember, because someone has put something right in his or her own head. It is particularly important to give a chance for self-correction when you think that a mistake is what we have called a *slip*. So teachers should show that a mistake has been made by the expression on their face, or by making a sign with their hand, or by saying something such as, 'Er...', or 'Mmmm', or whatever comes naturally. Then give the student a little time to recognize the mistake and correct it. If the student can't self-correct or may make another mistake the teacher should ask someone else in the class to do this example correctly. This is called *peer correction*. This is very useful in the case of what we called *errors*. After peer correction, the teacher goes back to the student who made the mistake and asks the student to repeat the correct utterance. In peer correction both the student who makes a mistake and the student who corrects it are involved in listening to and thinking about the language. The students become used to the idea that they can learn from each other. Peer correction helps students cooperate and become more independent. If students get used to the idea of peer correction without hurting each other's feelings, they will be able to help each other learn when they work in pairs and groups, when the teacher can't hear what is said. The more the students are involved in correction, the more they have to think about the language used in the classroom

If self-correction and peer correction fail at first, the teacher can sometimes help by focusing attention on the place where the mistake occurs.

Our tolerance of error in fluency sessions will be much greater than it is during more controlled sessions. If communication breaks down completely during a fluency activity, we may well have to intervene. If our students cannot think of what to say, we may want to prompt them forwards. If this is just the right moment to point out a language feature we may offer a form of

correction. Provided we offer this help with tact and discretion there is no reason why such interventions should not be helpful.

Showing incorrectness can be done in a number of different ways.

1. Repeating: we can ask the student to repeat what they have said, perhaps by saying *Again?* Which coupled with intonation and expression, will indicate that something is not clear.

2. Echoing: this can be a precise way of pin-pointing an error. We repeat what the student has said emphasizing the part of the utterance that was wrong, e.g. “The computer was *invent?*” (said with a questioning intonation).

3. Facial expression or a gesture may be enough to indicate that something is incorrect.

4. Hinting: a quick way of helping students to activate rules they already know (but which they have temporarily forgotten) is to give a quiet hint. Teachers might just say the word ‘tense’ to make them think that perhaps they have used the wrong tense.

5. Counting on fingers: this technique can be used whenever something is missing, whether it is a sound, or a syllable in a word, or a word in a sentence, e.g. as the teacher says, ‘in....vent....,’ she holds up three fingers of one hand to show that the word has three syllables in it. She points to the first finger as she says, ‘in’ and the second finger as she says, ‘vent’. As she points to the third finger, she pauses and looks questioningly at the class, hoping that someone will add the ‘ed’. If someone does, she asks for the whole word and then the whole sentence before returning to the student who made the mistake

6. Reformulation: an underrated correction technique is for the teacher to repeat what the student has said correctly, reformulating the sentence, but without making a big issue of it, for example:

Student: The computer was invent for progress of mankind.

Teacher: The computer was invented for progress of mankind.

Student: invented for progress of mankind.

Many of the things that we said about the correction of spoken language are also true for the correction of written language. We can certainly keep in mind, the following aspects: correction should mean helping people to become more accurate, not insisting on completely standard English; and involving students in judgements about correctness helps them become more accurate in their own use of the language.

It is very depressing for a student to get back any piece of written work with lots of teacher correction on it. We know that students often just look at the mark they have been given, put the paper away and forget about it.

Teachers use codes, which they put either in the body of the writing or in a margin. The correction is neater, less threatening and more helpful for students. The frequently used symbols are the following:

S = incorrect spelling

WO = wrong order

W = wrong word

WF = wrong form

T = wrong tense

C = concord; subject and verb do not agree

P = punctuation wrong

?M = meaning is not clear

NA = the usage is not appropriate

Written feedback is designed not just to give an assessment of the students' work, but also to help and teach. We give feedback because we want to affect our students' language use in the future as well as commenting upon its use in the past. Feedback is part of a learning process, and we will not have wasted our time. Our reasons for using codes and symbols is the same: if students can identify the mistakes they have made they are then in a position to correct them. The feedback process is only really finished once they have made these changes. If students consult grammar books or dictionaries as a way of resolving some of the mistakes we have signaled for them, the feedback we have given has had a positive outcome.

BIBLIOGRAPHY

1. John Norrish – “Language learners and their errors” ELTS Macmillan Publishers Ltd 1990
2. Julian Edge – ‘Mistakes and correction’ Longman 1989
3. Jeremy Harmer. – *The Practice of English Language Teaching*, Longman 2002

Planning for differentiation in teaching

*Lect. Drd. Carmen Beatrice Dutu
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Differentiation: an overview

During the 1990s there has been a surge of interest in differentiation - the recognition of the widely differing capabilities and needs of individual learners - and the key role it plays in raising achievement in schools. This has been reflected in a growing number of in-service courses, special initiatives, handbooks and reports produced in universities around the world.

Differentiation is recognized to be a compilation of many theories and practices. Based on this review of the literature of differentiated instruction, the "package" itself is lacking empirical validation. There is an acknowledged and decided gap in the literature in this area and future research is warranted.

According to the proponents of differentiation, the principles and guidelines are rooted in years of educational theory and research. For example, differentiated instruction adopts the concept of "readiness". That is the difficulty of skills taught should be slightly in advance of the child's current level of mastery. This is grounded in the work of Lev Vygotsky (1978), and the zone of proximal development (ZPD), the range at which learning takes place. The classroom research by Fisher (1980) strongly supports the ZPD concept. The researchers found that in classrooms where individuals were performing at a level of about 80% accuracy, students learned more and felt better about themselves and the subject area under study (Fisher, 1980 in Tomlinson, 2001).

Other practices noted as central to differentiation have been validated in the effective teaching research conducted from the mid 1980's to the present. These practices include effective management procedures, grouping students for instruction, and engaging learners (Ellis and Worthington, 1994).

While no empirical validation of differentiated instruction as a package was found for this review, there are a generous number of testimonials and classroom examples authors of several publications and Web sites provide while describing differentiated instruction. Tomlinson reports

individual cases of settings in which the full model of differentiation was very promising. Teachers using differentiation have written about improvements in their classrooms.

Key concepts and illustrative methods

As stated above, differentiation is a philosophy, a way in which educators look at teaching and learning. A differentiated classroom is student-centered and is based on well-defined individual strengths and needs. Differentiation begins with a well-articulated curriculum based on standards and research-based teaching strategies to increase and enhance student achievement as well as engagement. In other words, differentiation means getting the best out of every student so that they are able to show what they know, understand and what they can do. Differentiated teaching is a process which includes planning curriculum aims, teaching strategies, resources, teaching methods and ways of interacting with students while giving special consideration to differentiation between students according to:

- ability the different ways students learn
- the different speeds at which students learn

Moreover, differentiation between students also occurs in attitude, background, gender, support etc. All these aspects involve the fact that differentiation is a complex issue, ranging from planning and teaching, to learning and providing feedback to students. It must be understood that the abilities and needs of every student are different and therefore teaching must reflect that, so that a **challenge is provided for every student** in order to allow their learning to progress.

As shown above, differentiation is a broad term referring to the need to tailor teaching environments and practices to create appropriately different learning experiences for different students. Oaksford (2001) suggests typical procedures in the case of gifted and talented students include:

- deleting** already mastered material from existing curriculum,
- adding** new content, process, or product expectations to existing curriculum,
- extending** existing curriculum to provide enrichment activities,
- providing** course work for able students at an earlier age than usual, and
- writing** new units or courses that meet the needs of gifted students.

Maker's model of differentiated curriculum (Maker, 1982) suggests that curriculum needs to be differentiated in terms of:

1. Learning environment: The aim is to create a learning environment which encourages students to engage their abilities to the greatest extent possible, including taking risks and building knowledge and skills in what they perceive as a safe, flexible environment. It should be:

student-centred - focusing on the student's interests, input and ideas rather than those of the teacher,

encouraging independence - tolerating and encouraging student initiative,

open - permitting new people, materials, ideas and things to enter and non-academic and interdisciplinary connections to be made,

accepting - encouraging acceptance of others' ideas and opinions before evaluating them,

complex - including a rich variety of resources, media, ideas, methods and tasks, and

highly mobile - encouraging movement in and out of groups, desk settings, classrooms, and schools.

2. Content modification: The aim is to remove the ceiling on what is learned, and use the student's abilities to build a richer, more diverse and efficiently organised knowledge base. This building can be facilitated by encouraging:

abstractness - with content shifting from facts, definitions and descriptions to concepts, relationships to key concepts, and generalizations,

complexity - with content shifting to inter-relationships rather than considering factors separately,

variety - with content expanding beyond material presented in the normal program,

study of people - including the study of individuals or peoples, and how they have reacted to various opportunities and problems, and

study of methods of inquiry - including procedures used by experts working in their fields.

3. Process modification: The aim is to promote creativity and higher level cognitive skills, and to encourage productive use and management of the knowledge the students have mastered. This can be facilitated by encouraging:

higher levels of thinking - involving cognitive challenge using Bloom's Taxonomy of Cognitive Processes, logical problems, critical thinking and problem solving,

creative thinking - involving imagination, intuitive approaches and brainstorming techniques,

open-endedness - encouraging risk-taking and the response that is right for the student by stressing there is no one right answer,

group interaction - with highly able and motivated students sparking each other in the task, with this sometimes being on a competitive and sometimes on a cooperative basis (depending on the task and its objectives),

variable pacing - allowing students to move through lower order thinking more rapidly but allowing more time for students to respond fully on higher order thinking tasks,

variety of learning processes - accommodating different students' learning styles,

debriefing - encouraging students to be aware of and able to articulate their reasoning or conclusion to a problem or question, and

freedom of choice - involving students in evaluation of choices of topics, methods, products and environments.

4. Product modification: The aim is to facilitate opportunities for talented students to produce a product that reflects their potential. This can be encouraged by incorporating:

real problems - real and relevant to the student and the activity,

real audiences - utilising an "audience" that is appropriate for the product, which could include another student or group of students, a teacher (not necessarily the class teacher), an assembly, a mentor, a community or specific interest group,

real deadlines - encouraging time management skills and realistic planning,

transformations - involving original manipulation of information rather than regurgitation, and

appropriate evaluation - with the product and the process of its development being both self-evaluated and evaluated by the product's audience using previously established "real world" criteria that are appropriate for such products.

A number of management strategies that are often useful in implementing curriculum differentiation strategies include:

the use of contracts - allowing individualized and student negotiated programs and promoting the student's time-management skills and autonomy,

conferencing - allowing dedicated student negotiation and review, and

grouping strategies - facilitating students to work with "like minds" and encouraging group interaction.

Final remarks

Instruction is concept focused and principle driven. All students have the opportunity to explore and apply the key concepts of the subject being studied. All students come to understand the key principles on which the study is based. Such instruction enables struggling learners to grasp and use powerful ideas and, at the same time, encourages advanced learners to expand their understanding and application of the key concepts and principles. Such instruction stresses understanding or sense-making rather than retention and regurgitation of fragmented bits of information. Concept-based and principle-driven instruction invites teachers to provide varied learning options. A "coverage-based" curriculum may cause a teacher to feel compelled to see that all students do the same work. In the former, all students have the opportunity to explore meaningful ideas through a variety of avenues and approaches.

On-going assessment of student readiness and growth are built into the curriculum. Teachers do not assume that all students need a given task or segment of study, but continuously assess student readiness and interest, providing support when students need additional instruction and guidance, and extending student exploration when indications are that a student or group of students is ready to move ahead.

Flexible grouping is consistently used. In a differentiated class, students work in many patterns. Sometimes they work alone, sometimes in pairs, sometimes in groups. Sometimes tasks are readiness-based, sometimes interest-based, sometimes constructed to match learning style, and sometimes a combination of readiness, interest, and learning style. In a differentiated classroom, whole-group instruction may also be used for introducing new ideas, when planning, and for sharing learning outcomes.

Students are active explorers. Teachers guide the exploration. Because varied activities often occur simultaneously in a differentiated classroom, the teacher works more as a guide or facilitator of learning than as a dispenser of information. As in a large family, students must learn to be responsible for their own work. Not only does such student-centeredness give students more ownership of their learning, but it also facilitates the important adolescent learning goal of growing independence in thought, planning, and evaluation. Implicit in such instruction is (1) goal-setting shared by teacher and student based on student readiness, interest, and learning profile, and (2) assessment predicated on student growth and goal attainment.

To conclude, I would like to reinforce the idea that teachers moving toward differentiated instruction in an inclusive, integrated classroom find greater success if they (1) have a clear rationale for differentiation, (2) prepare students and parents for a differentiated classroom, (3) attend to issues of classroom structure and management as they move toward more student-centered learning, (4) move toward differentiation at a pace comfortable to both teacher and learners, and (5) plan with team members and other colleagues interested in differentiation (Tomlinson, 1999).

References and Bibliography

Ellis, E. S. and Worthington, L. A. (1994). *Research synthesis on effective teaching principles and the design of quality tools for educators*. University of Oregon: Technical Report No. 5 National Center to Improve the Tools of Educators.

Maker, C.J. (1982) *Curriculum Development for the Gifted*. Texas: Pro-Ed.

Oaksford, L. & Jones, L. (2001). *Differentiated instruction abstract*. Tallahassee, FL: Leon County Schools.

Tomlinson, C. (1999) *The Differentiated Classroom: Responding to the Needs of All Learners*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.

Tomlinson, C. (2001). *How to differentiate instruction in mixed-ability classrooms*. (2nd Ed.) Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.

Tomlinson, C.A., & Allan, S. D. (2000). *Leadership for differentiating schools and classrooms*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.

Jonathan Swift, a master of satire
– An Overview of “Gulliver’s Travels” –

Asist. univ. Iordachescu Tudor
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Crestina “Dimitrie Cantemir”

Swift's *Gulliver's Travels* is without question the most famous prose work to emerge from the 18th century Tory satiric tradition. It is the strongest, funniest, and yet in some ways most despairing cry for a halt to the trends initiated by seventeenth-century philosophy. It is the best evidence we can read to remind us that the rise of the new rationality did not occur unopposed.

Gulliver's Travels is not just a great work of moral vision; it is also a wonderful satire, and whatever one thinks of Swift's moral position, it is difficult not to acknowledge his supreme skill as a satirist.

A key point in following *Gulliver's Travels* is the importance of Gulliver himself. He is our contact throughout the four voyages, and at the end he is completely different from the person he was at the start. So it's particularly important that we get a handle on who he is, what happens to him, why it happens, and how we are supposed to understand that. The single most important thing Swift has to say in *Gulliver's Travels* is communicated to us in the changes which take place in the narrator.

Now, to get the satiric point of the changes in Gulliver across, Swift has to be careful not to give the reader an easy escape, for Swift understood very well that readers who see themselves satirized will always look for some way of neutralizing or deflecting the satire away from them. Satire, Swift observed, is a mirror in which people see everyone else's face but their own. So it's important for us to take careful stock of Gulliver, to assess just how reliable a person he is, so that we can fully understand the nature of his transformation.

At the start of the first voyage, Swift takes a few pages to establish for us that Gulliver is, in some ways, a very typical European. He is middle aged, well educated, sensible (in the best sense of the term), with no extravagantly romantic notions. He is a careful observer, scrupulous about looking after his family, and fully conversant with the importance of conducting his affairs prudently. There is nothing extraordinary about him. He's been around, and he's not a person to be easily rattled.

This is important to grasp, because in effect Swift is removing from us any possibility of ascribing the transformation which takes place in Gulliver to any quirks of his character. He is not

an unbalanced, erratic, private, or imaginative person. On the contrary, he is about as typically sensible and reasonable a narrator as one could wish. And he fully supports the culture which has produced him, and has developed no critical understanding of it.

Thus, in the first two books, we can see why he would naturally fall in with the Europeanness of the new world. He has never reflected at all on the rightness or wrongness of the given order of things, so he naturally supports the authority of the king, the ceremonies of the court, and the "fairness" of the justice system.

Only when he himself is sentenced to be blinded do we begin to sense that Gulliver is learning something. Circumstances are forcing him to think about, not just his own safety, but something much bigger: the justice of the proceedings. He is, in other words, beginning to develop a critical awareness of the limitations of the values of Lilliput and, beyond that, of the way in which the Europeans reflect those same values.

These initial critical insights are temporary only, and when he returns, he is quickly reconciled to European life. But in the second voyage the critical awareness returns, especially in relation to the physical grossness of the giant Brobdingnagians. The altered perspective leads him to reflect upon the way in which Europeans have become obsessed with physical beauty, especially with the feminine body, when, from a different perspective, it is comically gross and even nauseating.

However, this growing sense of a critical awareness in Book II does not lead Gulliver seriously to question his European values, and so he is prepared to defend the sorry history of Europe in the face of the King of Brobdingnag's scorn.

For that powerful indictment of European life – which is so close in tone to the conclusion of Book IV – Gulliver is not yet ready for. His typical European consciousness is still too full of complacent self congratulation to accept this form of criticism, so he dismisses it with a snide remark about the limited understanding of the King of Brobdingnag (reinforced by his rejection of the use of gunpowder).

Yet, it's clear that something is happening to Gulliver, because upon his return home after the second voyage, it takes him some time to readjust to European life. This is quite comical, but the point is important: in his strange new land, his perceptions are changing. At this point it is simply a matter of the physical proportions of the people, but Swift is setting up the reader for the conclusions of the book, when the transformation of Gulliver is going to involve a total alternation of his moral perspectives, so that he is no longer able to return to the calm, unreflective, typical European that he was when he started.

The Fourth Voyage

The fourth voyage is the logical continuation of the Second Voyage (the Third Voyage was written later) and most of the serious arguments about Swift's satire focus on this part of the book.

In the fourth voyage, Gulliver's transformation becomes complete, and when he returns he can no longer participate in European society – not even with his friends and family – as he could before. It's as if Swift is saying that Gulliver has discovered something that makes social life in the normal sense insupportable, so that he would sooner construct his own life among his domestic horses than return to a normal European family life.

And the key interpretative questions thus arises: How are we to deal with this conclusion to the story? On the face of it, the conclusion seems an unacceptably harsh condemnation of European humanity. Their Yahoo-like nature makes dealing with them impossible, and thus the reasonable thing to do is to turn away from them. Is this not ultimately a violently misanthropic gesture, and therefore something we must turn away from?

Dealing with this question is one of the great battle grounds in the interpretation of English literature (like dealing with *Hamlet* or *Paradise Lost*).

The first reaction to the end of the Fourth Voyage is to acknowledge that Swift indeed wants us to understand and sympathize with Gulliver's actions. The main satiric point of Gulliver's final actions was to ridicule the Europeans' pretensions to rationality; Gulliver's response is an exaggerated but still understandable way of underlining the point that, if we could come to understand true rationality, as Gulliver has done through his experience with the horses, and if we could have our eyes opened as to what we are really like underneath all our fine illusions about ourselves, as Gulliver's eyes have been opened by his experience of the Yahoos, then we, too, would turn away, and, rather like the person who has finally made it out of Plato's cave, want to spend our time in contemplation of the beauty and truth of reason and not be distracted by the foolish pride of those gazing at the cave wall (the analogy with the Allegory of the Cave is very important here).

This interpretation was common among Swift's contemporaries and in the nineteenth century. However, many who saw this in the satire simply dismissed it as a harsh but finally erroneous vision; they believed that the promises of the new science were, in fact, being realized, that progress was possible, and that Swift was simply wrong, out of touch with the perfectibility of human nature and human social institutions, that he was simply a grumpy, pessimistic, conservative Christian. Thus, the book was simply a conservative complaining about an emerging new truth.

Now, this reaction is interesting because it does at least acknowledge that Swift had a serious purpose and that in the transformation of Gulliver he made that purpose explicit. Gulliver is, indeed, Swift's spokesman until the very end. The dismissal of the book, therefore, does not involve a denial of the full satiric intention. It does acknowledge the point of what Swift is doing. However, it claims that that is the wrong point. Swift's satire is clear, but his understanding of human nature and morality is wrong.

A second reaction is to equate Swift with Gulliver – to claim, as with the first reaction, that Swift intends us to take Gulliver's transformation seriously. Swift, however, is mad, mentally unbalanced, notoriously neurotic, and therefore we do not need to attend seriously to the ending of the book, unless we happen to be interested in clinical manifestations in literature of various mental aberrations.

A third reaction, common in the twentieth century, quite rehabilitates Swift from this sort of criticism by claiming that, at the end of the Fourth Voyage, we are not meant to see Gulliver's actions as the natural rational outcome of what he has been through, because Gulliver himself has here become the target of the satire. Gulliver, in other words, no longer speaks for the author. What he does is, in effect, an overreaction, and Swift wants us to understand that as such. His treatment of the Portuguese captain and his family are clear indications that Gulliver has gone overboard in his admiration for the horses and his dislike of the Yahoos, and that we are to see in his conduct a warning of sorts.

This approach to the Fourth Voyage, one should note, helps to maintain the claim that Swift was an intelligent writer, fully in command of his medium, and that we do not have to deal with the disturbing effects of the satire by writing them off as the ravings of an anally maladjusted neurotic, obsessed with the cramping in his sphincter. We simply have to understand that Swift's satiric intentions at the end of the Fourth Voyage are not as harsh as they appear to be. What this approach does to the power of Swift's satire, however, is a question that needs to be carefully considered. How consistent is this view of the ending with the general tenor of the rest of the satire in Book IV and in the other Books?

First, the transformation of Gulliver starts in Book I and becomes considerably stronger in Book II. That transformation involves a growing critical awareness of the extent to which pride rules human actions. At the start Gulliver gives no sign of ever having thought about such matters. He's a patriotic, unreflective European professional. The insights come intermittently and do not last. But to some extent, the transformation of Gulliver at the end of the fourth voyage can be seen as a logical outcome of the trend that has started before. So, however we evaluate the end of the fourth voyage, we need to measure that interpretation against the rest of the book.

This point might be connected with the growing seriousness of the initial situation that gets Gulliver into the New World: in Book I it's a shipwreck; in Book II, he's abandoned; in Book III, it's pirates; and in Book IV, it's a mutiny (and a mutiny, a revolt against established authority, is the greatest crime).

Second, Gulliver's transformation in Book IV has two motives: his sudden awareness of the Yahoo-like nature of European human beings, including himself, and, equally important, his sudden discovery about what true reasonableness really means (in the lives of the horses). So in estimating how one should assess his final state, one needs to bear in mind that the issue is not just a turning away from European family and social life; it is also a turning towards what he is now fully in love with, a contemplation of the truth. .

Third, one's judgment on what Gulliver has gone through does not depend upon our having to decide whether it would be rational or not for us to follow suit, abandon our families, and set up home in the nearest stable. That is not what Swift is saying. He's offering us a vision –a comic and satiric but nonetheless morally serious vision – of what would happen to a typical European (like us) if we had, like Gulliver, come to a full understanding through experience both of ourselves and of true reasonableness.

The basic idea here is derived, quite clearly, from Plato's Allegory of the Cave. Gulliver has made it out of the cave, and having seen the sun, he's not about to pretend that looking at shadows on the wall is the right way to live. What is happening to him is, in fact, just what Plato says will happen to the person who returns: he is treated as insane because normal people simply cannot grasp what he now understands.

Fourth, one needs also to recognize that it's no serious criticism of Swift's moral position to observe that the life of the horses is not all that attractive, that to us it seems boring. That's part of Swift's point. We, as readers, are Yahoos, irrational creatures and, beyond that, incapable for the most part of even understanding and responding to the attractions of such reasonable behaviour. For Swift's major point here is not that we should try to emulate the horses, for that's impossible, but rather that we should stop pretending that we are equivalent to them. We are not by nature reasonable creatures, and it is the height of folly and pride to assert that we are. We have to start our moral awareness with the acceptance of that truth, and our dissatisfaction with the life of the horses is not an indication that they are wrong so much as that we are unreasonable. We describe ourselves in terms appropriate to the horses, but we characteristically behave more like Yahoos. That is the source of the pride which Swift wishes to attack.

Finally, it's important to recognize that our last contact with Gulliver indicates quite clearly that what bothers him about human beings is not what they are but what they pretend to be. He

would be much happier about living among human beings again, and is starting to do so, but everything would be much easier for him if their characteristic pride did not always get in the way.

However one navigates one's way through the interpretative waters of the ending of *Gulliver's Travels*, it is important to reconcile your view of Gulliver's behaviour with what he actually says and with the satiric momentum of the last book, as it arises out of the earlier voyages.

Swift does want us to take Gulliver seriously right up to the end, that we are to understand his reaction as the natural consequence of a normal man who has made it out of the cave, and who now is not willing to go back to what he once was. The fact that we find this odd is a reminder to us of just how much we are the product of years of watching shadows on the cave wall. Yes, the Portuguese captain is a good person, and, yes, Gulliver's wife and family are neglected, but when you've come to see, as Gulliver has, just what true reasonableness involves, then a normal life and normal good people are not enough. The point is not that we should try to emulate Gulliver, but that we should try to understand him – and if we do that, we may come to recognize the illusory pride which makes us claim to be rational creatures.

The extreme anger Gulliver displays at the end (like his extreme nausea at the human body in Book II) may invite someone to wonder about the extent to which the satiric purpose could be subverted by an excessively strong imaginative distaste for certain elements of human life. The borderline between very strong satire and a questionable wallowing about in ugliness or pornography for its own sake is not always clearly discernible and different readers may have different reactions.

Bibliography:

[1] Jeffares, A. Norman, *Swift*. Modern judgements. London: Macmillan, 1968

[2] Williams, Kathleen, ed. *Swift: The Critical Heritage*. London: Routledge; New York: Barnes, 1970.

[3] Donoghue, Denis, ed. *Jonathan Swift: A Critical Anthology*. Baltimore: Penguin, 1971

[4] Grivil, Richard, ed. *Swift: Gulliver's Travels: A Casebook*. London: Macmillan, 1974.

[5] Probyn, Clive T. *The Art of Jonathan Swift*. London: Vision, 1978.

The treatment of memory in Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans* and *Never Let Me Go*

Asist.univ. Aurora Goia
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"

"Memory is quite central for me. Part of it is that I like the actual texture of writing through memory...By mimicking the way memory works, a writer can actually write in a fluid way-one solid scene doesn't have to fall on another solid scene, you can just have a fragment that then dovetails into another one that took place 30 years apart from it. It doesn't have to be fully realized, it can be a glancing, shadowy reference to something that you'll come back to later, and then it moves on." Kazuo Ishiguro

Taken together, Kazuo's Ishiguro's novels present a number of thematic and structural continua. His fictional universes are filtered through the perceptions of first-person narrators, whose mental lives become the focus of his stories, rather than any objective reality. His narrators are always calm, always politely beckoning the reader on strange journeys into memory and personal experience, yet they are always less willing to reveal themselves in the long run than is at first apparent. In this respect Ishiguro might be considered their doyen of the unreliable narrator, for his characters do not provide the reader with a stable viewpoint, one measurable by a contextual world, but a series of psychological interiors, beholden only to their own logic.

The controlling device in these narratives is *memory*, sometimes running concurrent to a fictional present as in *The Remains of the Day*, sometimes as completely autonomous as in *Never Let Me Go*. Always at the centre of Ishiguro's novels is the paradoxical way that memory constitutes the self at the same time that the self elides and distorts memory. Ishiguro may be seen as engaging in playful postmodern self-referentiality here – of course *memory*, like novel writing, is a creative process – but this playfulness is never engaged for its own sake. Academic Barry Lewis posits in Ishiguro's fiction a drive to present memory as a tool which might be used by individuals to 'sustain a sense of self as historical circumstances cast a new light on events', and it is in this sense that memory comes to the fore in the narratives. Whether, like Etsuko in *A Pale View of Hills*, the narrator is coming to terms with the death of a loved one and the destruction of war, or whether like the butler Stevens in *The Remains of the Day* they are attempting to elide

unpleasant facts about the past, memory for Ishiguro is a way for individuals to cope with traumatic events that threaten their sense of identity.

In *A Pale View of Hills* Etsuko is a Japanese immigrant to Britain. Having recently suffered the suicide of her eldest daughter Keiko, she recalls her life in post-second world war Nagasaki, where she lived with her first husband amidst craters and rubble. Her reminiscence focuses particularly on her friendship with Sachiko and Mariko, a mother and daughter who in many ways resemble herself and Keiko. Etsuko's narrative is elliptical, avoiding direct reference to the 'bomb', but also seismic disturbances of a personal nature. The author soon becomes aware that Etsuko is an increasingly unreliable narrator, suppressing certain facts about herself and her past relationship with the rather uncanny Sachiko. Indeed at the end of the novel, this sense of uncertainty is heightened when Etsuko accidentally substitutes Mariko's name for her own daughter's, suggesting that Sachiko and Mariko are actually a guilt-repressed memory of herself and Keiko.

Ishiguro's second novel *An Artist of the Floating World* finds artist and ex-imperial propagandist Masuji Ono trying to square the disillusion and ruin of postwar Japan with the promise of his youth. A denizen of the "floating world" of bohemian pleasures when a young, aspiring artist, Ono came to reject the governing "art for art's sake" ethos for the rigour and vitality of the imperialist movement that succeeded in bringing Japan into the second world war. As with Etsuko, Ono's memory now plays tricks with him – he grossly overrates the contribution his propaganda posters made to the war effort, yet simultaneously he suppresses his real crime – the betrayal of his student Kuroda. Now his daughter's concern that his support of the imperial regime will jeopardize her engagement plans, Ono finds himself caught between his aspirations as a great artist and his attempts to disguise his past.

The confluence of history and memory also forms the subject of Ishiguro's third novel *The Remains of the Day*, the book that brought him international attention and which was given the full Merchant Ivory treatment. The book is set in post war England and is narrated by Stevens, faithful butler to the late Lord Darlington. The novel opens with Stevens embarking on a journey to the West country to visit Miss Kenton, the former housekeeper of Darlington Hall. As Steven's journey takes him beyond familiar bounds, he begins to feel unsettled – almost as though the distance is showing his past in a new light. His inclinations drive him to consider himself the height of his profession – a model butler – discreet, dignified: a reflection of the "great man" he has served. However, during the course of his journey and the intermittent flashbacks, this seemingly flawless construction becomes unstable. It transpires that Lord Darlington was, if not exactly a fascist himself, then an appeaser and host to Nazi sympathizers during the pre-war years.

For the reader, though not immediately for Stevens, it becomes clear that Darlington is not a “great man”, but at best he is an unwitting puppet in a dangerous political arena. As for Ono, Stevens is caught in a dilemma of identity – his past, who he is, is threatened with disgrace by association with the source of his pride. As the reader becomes gradually aware that Steven’s persona is a veneer of repressed emotion, the pretext for his journey – a professional visit to attempt to persuade Miss Kenton to return to Darlington – like his version of history, becomes untenable. At heart, *The Remains of the Day* is about a man trying to salvage what is salvageable from the past in order to live in the present.

In many interviews, Ishiguro has commented on the shift between *The Remains of the Day* and *The Unconsoled*. Perhaps the musician in him rose to the challenge of the literary equivalent of the “difficult fourth album”. The novel is centred around the trials of Ryder, an amnesiac pianist who arrives in a vaguely rendered European city in order to perform a great concert. Ishiguro’s understated prose just about keeps the lid on the action, as Ryder makes temporality-defying exits from broom cupboards into cocktail parties and is beset upon by individuals who unload interminable details upon him and may either be strangers, his distant relatives, or conceivably even alternate versions of himself. Underneath this strange, surreal mêlée, lies a darker story, one of childhood unhappiness and strained familial relations; at one point Ryder perceives in his hotel room an uncanny likeness to a bedroom that he stayed in as a child. Before long it appears that the city itself is a distorted projection of his own psyche, and that his important concert – part of a project to rejuvenate the city’s culture – is to be for him also a source of revelation.

The often traumatic relationship between parents and children is also the concern of Ishiguro’s fifth novel *When We Were Orphans*. It is 1930, and Cambridge graduate and successful detective Christopher Banks returns to Shanghai in order to track down his missing parents. As the son of an expatriate trader he recalls a happy childhood right up until he is made an orphan: it seems that his father’s business had some connection to the opium trade, whilst his mother had tried to persuade her husband to campaign against it. Their disappearance precipitates Christopher’s relocation to an aunt’s in England, and sets Christopher on the path to discovering the truth. Like all of Ishiguro’s narrators, however, Christopher’s narrative displays moments of unreliability. Despite all his St. Dunstan’s bluster, he is forced to correct old schoolmates who remember him as a “miserable loner”. Against such palpable inconsistencies, the Conan Doyle-esque patter of the novel becomes increasingly ironic. Christopher’s persona masks the scars of childhood trauma. His detection becomes a means for him to “solve” the riddle of his identity. This proves to be a less neat undertaking than the Sherlock Holmes version, as Christopher blunders across the front lines of the incipient Sino-Japanese war, convinced his parents are still alive.

If *When We Were Orphans* examines the psychological “cocoon” that is childhood, then Ishiguro’s sixth novel, *Never Let Me Go*, can be seen as extrapolating this concept towards its furthest limits. The novel opens with narrator Kathy H. - a care worker recalling with nostalgia her childhood at the Hailsham establishment, buried deep in the English countryside. Whilst Kathy narrates from an indefinable present, presumably in some roadside service station on one of her journeys between jobs, her memories evoke a rural idyll of sports pavilions and childhood friendships. Her narrative more frequently returns to more recent events, when those she cares for, those she calls “donors”, have been “ex-Hailsham”. From time to time she considers her own imminent career change, from “carer” to “donor”. With precision, Ishiguro drops the hints so they land gently. Soon the reader becomes aware that Hailsham is no school, but a “centre” where clones are raised until they reach a suitable age to donate their organs. Their fate is to donate until death, or in Kathy’s benign argot – “completion”. Completely enclosed by an ideology which condones this scientific horror, Kathy is in no position to resist her fate. Bound to her two friends Tommy and Ruth in a tragic love-triangle, Kathy can merely speculate on the nature of her existence, and the importance of getting things right in the short period of time she has been allotted.

In many ways *Never Let Me Go* can be seen as a concatenation of all the themes that Ishiguro has rehearsed in his first five novels: the way personal memory can ground a sense of self; the way childhood trauma is visited upon the adult consciousness; the precarious nature of identity.

This paper proposes an analysis of the narrative technique and psychological character depictions in Kazuo Ishiguro’s two most recent novels: *When We Were Orphans* (2000) and *Never Let Me Go* (2005). To a large extent these two novels share a common ground of themes and perspectives.

In our reading, both novels are concerned with the notions of *memory* and *identity* and it seems that identity is somehow dependent on memory. This means that the key to understanding Ishiguro’s characters lies in the analysis of their individual ways of remembering their past.

The two novels in question present some of Ishiguro’s main thematical concerns and convey an immense psychological depth especially in the protagonists. The themes that we believe to be at the centre of the novels are *memory* and *identity*. These themes seem closely connected in Ishiguro’s perception. The protagonists of the novels, Christopher Banks and Kathy H., respectively, both seem to create their identity from their interpretation of their childhood memories.

The perspective from which we shall approach our theme will be that proposed by the literary theories of Seymour Chatman and Jakob Lothe. Both theorists operate within the field of *narratology* which is a type of literary analysis concerned with the general theory and practice of narrative in all literary forms. We shall mainly concentrate on the terms that describe the well-known model of the narrative communication model: Historical Author - Implied author - Narrator - Narratee - Implied Reader - Historical Reader. We should note that this model represents Lothe's adaptation of the narrative communication model (Lothe, 2000:16). The most significant differences between Lothe and Chatman's theories on this point are, first of all, that they have diverging ways of designating the articles outside of the box, but we shall not move into the implications of this. More important for our purposes is the fact that there are slight differences in the ways they define the so-called *Implied Author*. Chatman writes that the Implied Author is "reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative..." (Chatman, 1978:148). Lothe refines this description by saying that, "the Implied Author...becomes practically a synonym for the ideological value system that the text, indirectly..., presents and represents." (Lothe, 2000:19). This notion is important because it is these latent values that can indirectly suggest that the narrator is unreliable. The *Unreliable Narrator* is found in texts where the norms of the narrator somehow deviate from the norms of the Implied Author (Chatman, 1978:233). In other words, the narrator's *artificial authority* (Lothe, 2000:25) is undermined from what can be read *between the lines*. In the full report, we would suggest a more in-depth treatment of the literary theories, including a description of the relationship between the implied author and the implied reader in the case of the unreliable narrator.

Moving on from the purely literary theories, it will be necessary to include a theory that can facilitate the analysis and description of the psychological mechanisms of memory that Ishiguro conveys in the two novels. To this end, we have chosen to use the theories of Mark Freeman, who deals with psychological processes concerning people's constant revision, or *rewriting*, of their personal history. Mark Freeman takes his theoretical point of departure in psychology, but includes approaches from philosophy and, to a smaller degree, literary theory. The most important philosophical influence comes from the field of *phenomenology* where one of the essential ideas is, roughly, that the relationship between reality and our perception of it is arbitrary. From literary theory, Freeman mainly borrows some broad terms and definitions. Freeman utilizes these ideological starting points to describe the act of *rewriting the self* as it occurs both in actual autobiographies and in everyday reflections over one's personal history. He sees the essential part

of this autobiographical act as the *interpretation* of past events into meaningful patterns (Freeman, 1993:26). These patterns are important in determining the *self*, i.e. identity.

As an echo of the above mentioned phenomenological view, Freeman argues that all types of interpretation are inevitably subjective. Furthermore, "...all interpretations are fictions..." in that they often try to impose meaning and coherence where none exists (Freeman, 1993:30). This essentially means that no one can conceivably render their past exactly as it was.

When We Were Orphans resembles a detective novel at first glance, but this expectation is soon broken on the reader's behalf. The detective elements move out of focus lending room to the themes that will be discussed below. But Banks' main aim remains to solve the mysteries of his parents' disappearances. Eventually, he returns to Shanghai in order to do this. The story is mainly told through more or less vague remembrances from his childhood and later events in a way that constantly challenges the reader's judgment. As a character, Banks is deeply concerned with trying to make sense of his childhood memories in order to somehow understand his present situation. Only gradually, does the reader learn that Banks' interpretations are largely delusional, and that he seems to be lying to himself so as to avoid being confronted with the traumatic memories that loom over his life. From the very beginning of the novel, it is indicated that Banks was something of an "odd bird" or a "loner" as a child. Banks himself, however, does not seem to recognize this perception. Eventually, it is the huge number of these indications that support the interpretation that he somehow inhabits his own distorted reality. This interpretation of Banks' character could also potentially imply that his childhood friend, Akira, is imaginary. The long passage where Banks moves through the bombed out neighbourhood of Shanghai eventually demonstrates beyond doubt that Banks is not completely sane. He attaches the identity of Akira to a seemingly random wounded Japanese soldier. This suggests that the character of Akira may well have been formed over Banks' perception of a generic Japanese person. Such a simplified way of perceiving things is a typical trait of a childish imagination, and arguably Banks retains the mentality of a child almost until the very end of the novel.

Never Let Me Go takes place in a counter-factual version of England in the late 1990s. As such the novel essentially belongs to the science fiction genre although this is hardly the thematical focus of the book. Life at Hailsham revolves around art and usual teenage concerns, creating what is apparently an almost normal upbringing for Kathy and her two closest friends, Tommy and Ruth. The gradually unravelling truth behind the matter is that Kathy and her friends at Hailsham are clones, brought up to donate their vital six organs to "normal" people.

Kathy is at the point of telling the story as a carer, tending to active donors and waiting to become a donor herself. As a character, Kathy H., like Christopher Banks, tries to make sense of

her childhood experiences. The fact that her life is predetermined is reflected in her character. As is the case with most of the clones, Kathy seems strangely neutral and inert, having maybe already accepted her destiny at some subconscious level. The only character trait that seems to set her apart from her fellow clones is her objectivity and serenity towards her life and inescapable future. It may be these unique traits that have made her tell the story as it appears in the novel. As opposed to Kathy, the character of Ruth has a tendency to *let go* of her past. Ruth was Kathy's best friend and Tommy's girlfriend at Hailsham, but on a very basic level she is different from them. Later in her life she claims to have forgotten many of their common memories, maybe as an attempt to leave behind the happy, carefree past that puts her current situation into a grim perspective. Through this denial, Hailsham is slowly disappearing out of her conscience.

At the end, Ruth appears as a weak character compared to Kathy and Tommy, both mentally and physically. Maybe this frailty is a result of her letting go of her past life. Another possible cause for her frailty may be that her secret realization of how perfect Kathy and Tommy are for each other is eating her up. Tommy seems to be the black sheep at Hailsham. He has a hard time controlling his temper, which might be interpreted as a reaction to his sub-conscious knowledge of his future. Tommy is more contemplative than the average student at Hailsham. He keeps pondering over what to make of the things that Miss Lucy tells him. Piecing together the mysterious incidents that occur from time to time is a common concern for Tommy and Kathy. This demonstrates the profound connection between the two characters.

Memory is an explicit theme of both novels. Both narrators are concerned with their own recollection of the past, and how their memories seem to fade over time. They are well aware that their memory may not serve them correctly (Kathy H.: "This was all a long time ago so I might have some of it wrong..."), but this does not prevent them from relating their stories. While being very similar at this basic level, the characters of the two narrators are in fact, in our opinion, quite different. Banks is evidently a rather self-delusional character. This can be discerned from his outrageous conviction that his parents have been held captive in a house in Shanghai for several years. Kathy H. is very sound and reasonable in comparison. She seems to be aware of the natural limitations of her recollection of the past. Through a thorough analysis of the narrative technique in *When We Were Orphans* and *Never Let Me Go*, we expect to discover that Chatman's concept of the unreliable narrator may be able to describe the technical aspects of the novels, but that it fails to recognize the deeper thematical implications of Ishiguro's techniques. The technical aspect is obviously only a fraction of what Ishiguro seeks to accomplish with his novels. The unreliability of both Kathy H. and Banks is merely the surface of a much more profound theme for Ishiguro, i.e. the portrayal of the deeper psychological aspects of memory.

Comparing the unreliability of the narrators in the two novels, Banks appears to be the most severe case. Reading between the lines, there are arguably many reasons to think that Banks is misleading himself. Returning to the aforementioned example, about Banks being a loner, it can be seen that he distorts his memories in order to create a bearable image of himself as a child. The interesting thing about these indications is that Ishiguro uses them as a form of so-called *delayed decoding*. They occur from quite early on in the novel, and only towards the end does the reader realize their full implications. Kathy H. would debatably not fall squarely under the category of unreliable narrators as there do not seem to be any major divergences between her views and the values of the implied author. This could be a point speaking against Chatman's way of defining unreliability in narrators. Kathy explicitly admits that her memory is unreliable, but this simply is not a factor in Chatman's theory. Thus for several reasons Chatman's theory falls short of our purposes, therefore we shall turn to Freeman's descriptive psychological approach. Freeman's perspective on the matter puts the limited applicability of Chatman's theories into perspective. In a sense, it does away with Chatman's basic assumption that such a thing as *reliability* exists in the first place. Ishiguro's shares Freeman's view on this matter. *When We Were Orphans* and *Never Let Me Go* seem to demonstrate that there is no such thing as a reliable narrator. In other words, the novels convey the universal fact that everyone re-arranges, rewrites and consequently distorts their past when reflecting on it. As the connection between memory and identity is very close, it will be natural to continue the discussion in the next segment dealing with identity.

We shall make use of Freeman's explicit theories on the subject to clarify the implicit ideas in the two novels in question. Taking our point of departure in these assumptions, we propose an analysis of Ishiguro's idea of identity, and exactly how this is dependent on the characters' individual habits of either suppressing or embracing memories. Using Freeman's terminology on the two novels, we can discern that each character has a different way of rewriting their past into new patterns that determine their self-understanding, i.e. their identity. In turn, this understanding is then displayed in the way that the characters talk about themselves and relay their memories to others (Freeman, 1993:139). The following examples will illustrate tentative approaches to analysing the characters from this perspective. Kathy H. is an example of a character who chooses to hold on to her memories. She manages to maintain a unique personality in a position, having her life predetermined, where one would expect a defeatist attitude. Throughout the novel, Kathy H. undergoes a certain development in her self-understanding. She adapts her identity according to what is expected of her, changing from a regular teenager into a thoughtful adult and a conscientious carer. The two latter identities exist side by side in her perception of herself. Conversely, Ruth seems to *let go* of her memories and as a result she ends up appearing somewhat

empty and worn out. She seems to fade in her transition from innocence to experience as she is somehow losing the prominent identity that she possessed as a teenager at Hailsham. She is slowly letting go of her will to define herself as she realizes that her life does not belong to her. In a sense, Ruth is the character in *Never Let Me Go* that most closely resembles Christopher Banks in that she maintains a faulty self-identity, which is only shattered at a relatively late point in her life.

Christopher Banks' self-image resembles a stereotypical 1930s private detective. A large part of his identity hinges on his belief that he will be able to find his parents, and that everything consequently will return to normal, i.e. a restoration of his childhood. As the truth of his parents' destinies finally dawns on Banks, he is forced to reinterpret his past including this new knowledge. The realization does not only shatter his self-perception, but even his ontological certainty; he has to revise his entire worldview.

The conclusion of the proposed analysis is that Ishiguro deals with the notion of memory on several different levels in the two novels. On an explicit level, both novels contain several remarks that tell about how the narrators feel about the way they remember, or have started forgetting, their past. Implicitly, the novels are structured around the way that memory works. Both novels are essentially stories that are being retold through the eyes of the narrators/protagonists. Therefore their individual ways of rewriting their past is directly reflected in the structure of each novel. Using Mark Freeman's theories, this very same structure also defines the characters' images of themselves. Thus memory, identity and narrative structure are inseparable in Ishiguro's fiction.

Bibliography:

Ishiguro, Kazuo, 2000, *When We Were Orphans*, Faber and Faber, Ltd., London

Ishiguro, Kazuo, 2005, *Never Let Me Go*, Faber and Faber, Ltd., London

Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, New York (Chapter 4 and pages 233-37)

Freeman, Mark, 1993, *Rewriting the Self – History, Memory, Narrative*, Routledge, London

Lothe, Jakob, 2000, *Narrative in Fiction and Film – An Introduction*, Oxford University Press, Oxford (pages 16-27 and 32-48)

American Identity –A Lesson in Multi-Ethnicity

*Prep. Camelia-Dana Mihăilescu
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Creștină “Dimitrie Cantemir”*

What do Benjamin Franklin, Edgar Allan Poe, Frederick Douglass, Abraham Cahan, Gertrude Stein, Sandra Cisneros or Scott Fitzgerald have in common? They are all representative literary figures for the United States, despite the diversely sounding names they bear. As such, enumerating them points to nothing less than the pluralism and controversy characterizing American life and culture. In this line of thought, this paper aims to show the dilemmatic nature of American identity by following two steps. Firstly, I will pinpoint the primary role of immigration for the establishment of American identity by occasioning a brief outlook on the main social and ethnic forces shaping American society throughout time. Then, I will concentrate on the complexities that such a situation creates, rendering the birth of American identity at the level of permanent struggles between Old World allegiances and New World values. What emerges as primary for the American scene is acknowledgment of and respect to differences.

America – A Nation of Immigrants

Analyses of the United States usually underscore that the majority of American citizens are either immigrants or the descendants of some, a fact that proves the importance of new comers in understanding American identity. Indeed, chronologically speaking, the first permanent inhabitants of the New Continent after Columbus’s discovery in 1492 were the Puritan Pilgrim Fathers. They mainly came out of Great Britain because of religious persecution, dreaming to establish a “New Jerusalem” in the wilderness or what John Winthrop called “a city upon a Hill” ([7], p. 23). During this time, the 17th and 18th centuries, the British people represented the dominant group on the new continent (89% of the one million people arriving before 1790). These were the people who fought for their autonomy and finally created the United States as an independent nation based on the self-evident truths “that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain inalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness” (The Declaration of Independence [4], p. 689). In other words, the new country was established on bases of consent and largely disregarded ethnic background.

Once the new country established, historians usually distinguish three main waves of immigrants to America, each one characterized by a distinctive dominant ethnic trait. Firstly, the

period between 1820 and the Civil War brought immigrants from Western Europe, especially Germany and Ireland where economic depression drew the poverty stricken people to the new land in search of better opportunities.

A little later on, the period stretching between 1880 and 1924 was characterized by large immigration figures from Eastern Europe (Poles, Italians, Hungarians, Jews etc). Given the non-WASP background of these new comers who were highly diverse in point of culture, they had to confront with prejudice, discrimination and social marginalization. As a result, the official American position of the time significantly reduced their numbers through the 1921 and 1924 National Origins Acts, known as the Quota Laws. According to these acts, the people annually allowed to enter the United States could not exceed 2% of the initial number of those coming to the New World according to the 1790 Census (when the population had been almost entirely WASP).

After the imposed halt on immigration, the Depression that befell in the 1930s and the subsequent Second World War once again represented immigration disincentives. It was only in the 1960s that a third great wave of immigrants headed to the American harbors, this time made up mainly of Asians and Latino Americans leaving behind their native countries because of economic and political reasons.

On the basis of the above data, historian John Higham highlights America's exceptionalism. By contrast to the other countries favoring certain ethnic groups, the United States, as proved above, has continually attracted new groups, resisting fixed divisions:

“The truly distinctive feature of immigration to the United States is its extraordinary and continuing diversification from the early 18th century to the present. Other immigrant-receiving countries have tended to draw from a few favored ethnic backgrounds...In contrast, the United States has continually attracted new groups and has thereby avoided a fixed division between an immigrant people and an older native population. As the country became more accessible to less familiar immigrant types, by fits and starts it made room for them. “([5], p. 44)

Only that so far we have only dealt with a small favored part of American immigrants, dominantly white and of European background. As Kiwisto argues, at their side the non-European immigrants have had to face a different reality in America, under the form of what Fuchs calls “coercive pluralism” with themselves in the subordinate position. First, there was the indigenous Indian population, the victim of colonial conquest undergoing a sharp decline after the colonists' arrival (from 2-5 million down to 250,000 in 1890). The causes of this were military campaigns,

famine, spread of diseases to which they had slow resistance. To be added, they could not become American citizens until (sic?) 1924.

Different from the colonial predatory policy imposed on the natives, African-Americans were subject to caste pluralism ([5], p. 46), i.e. being held in a subordinate position on the basis of race. Slavery was just one of its forms, continued after the Civil War by racial segregation and political disenfranchisement.

Finally, one counts immigrants from closer lands to the American continent, namely Asians and Latinos (especially Mexicans) considered to be simply sojourners or temporary residents usually arriving under the banner of labor migration. Consequently, they were the normal victims of working-class racism because of the low payment competition they created to the European labor force.

To close the circle by arriving at the present situation in America, one simply needs to relate to an obsessively run advertisement on Vh1, which reads as follows:

“You can live, work and study in America. You can receive the American green card. Get your application today on www.usa1234.com. Each year the U.S. Congress is giving away 50000 green cards to people who participate in the American Green Card Lottery Program. You too can live, work and study in America. Register at www.usa1234.com.”

This ad, sustaining the American official open policy of immigration continues to uphold the permanent and recurring pumping of new blood into what constitutes American identity, sealing the ever-importance of immigrants to the American shore.

Multi-ethnicity Is Dilemmatic Identity

The image of the United States that ensues is one of multi-ethnicity where power relations have dominated the inter- and intra-group bonds at different moments in time. That is why I am to concentrate on the dilemmatic identity born out of such struggles following the early literary endeavors of American writers like Washington Irving or James Fenimore Cooper. In their writings, they establish paradox as formative of American identity.

For instance, in “Rip Van Winkle”, Washington Irving poses dilemmas at the core of American identity by means of the very European white colonist who one day is a British subject and the next day wakes up to be an American citizen. The confusing situation is summed up in Rip’s words:

“God knows, (...) I’m not myself. – I’m somebody else – that’s me yonder – no – that’s somebody else got into my shoes – I was myself last night; but I fell asleep on the mountain – and they’ve changed my gun – and everything’s changed – and I’m changed – and I can’t tell what’s my name, or who I am.”(781) The result is that “instead of being a subject of his majesty George the Third, he was now a free citizen of the United States.”([3], p. 783)

Understanding the specificity of American identity above amounts to distinguishing between British subject and American subject. The former is predicated on a ready-made and long-lasting tradition at its back, the latter implies no tradition and no past. Hence the disorientation and displacement one finds at the center of American identity. In other words, America appears here as a new country created not with new individuals but with people breaking form a charged past. In that lies its distinction from the European model of nation creation where both nations and individuals developed at the same time.

Enlarging the pattern of cultural crossings, J. F. Cooper in *The Last of the Mohicans* offers us a meditation on kinds, probing the limits of cultural coexistence on the American continent via such oppositions like white vs. Indian, male vs. female, pagan vs. Christian, as highlighted by critic Jane Tompkins. Analyzing inter-group and intra-group relations as depicted in the novel, one notices the failure of blood ties contrasted with the glimmering hopes of experience-based ties as the dominant ingredient in forming the American identity. To give just an example, here is Hawkeye’s speech at the end of the novel, addressed to the ailing Chingachgook:

“No, no (...) no, Sagamore, not alone. The gifts of our colour may be different, but God has so placed us as to journey in the same path. I have no kin, and I may also say, like you, no people. He was your son, and a redskin by nature, and it may be that your blood was nearer; but if ever I forget the lad who has so often fou’t at my side in war, and slept at my side in peace, may He who has made us all, whatever may be our colour, or our gifts, forget me! The boy has left us for a time; but, Sagamore, you are not alone.”([1], p. 330)

Considering the above message, it becomes clear that unlike European identity, American identity can no longer be simply the result of descent following the diversity of cultures making the new world. It seems that its basis lies in shared experience, implying a new attitude to the past, no longer to be regarded as a nostalgic lost period (a lost beginning) but recuperated for its importance in the present. This sustains a limited cultural crossing at the beginning of America, restrained to the intellectual level, but nonetheless a basic first step creating a social outlook of the new individual to be created in America.

Thus, paradox as constitutive of American identity can be positively carved to represent the present. This does not wipe out the existence of dilemmas but it allows one to live with them, hence the relevance of the American model for our 21st insecure and transnational society.

To end with Oscar Handlin's formula in his famous study *The Uprooted*, "Once I thought to write a history of the immigrants in America. Then I discovered that immigrants *were* American history."([2], p. 3) Considering the trajectory of today's society, it may well be that in a short while, alongside the United States, we might apply Handlin's words to the European Union or, a little later on, to the whole world. Movement and liquidity, awareness and respect of difference – this is what we are to learn in the meantime.

Works Cited

[1] Cooper, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002.

[2] Handlin, Oscar. *The Uprooted. The Epic Story of the Great Migrations that Made the American People*. Boston, Toronto, London: Little, Brown & Company, 1979.

[3] Irving, Washington. "Rip Van Winkle". *Complete Works*. New York: The Library of America, 1984.

[4] Jefferson, Thomas. "The Declaration of Independence, 4 July 1776". *An Early American Reader*. Ed. J.A. Leo Lemay. Washington: United States Information Agency, 1993: 688-691.

[5] Kiwisto, Peter. *Multiculturalism in a Global Society*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.

[6] Tompkins, Jane. "No Apologies for the Iroquois: A New Way to Read the Leatherstocking Novels". *Sensational Designs. The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1985.

[7] Winthrop, John. "A Modell of Christian Charity, 1630". *An Early American Reader*. Ed. J.A. Leo Lemay. Washington: United States Information Agency, 1993: 13-24.

Postmodern Reflections on News Today

*Asist. Magdalena Musceleanu
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Speaking about the present condition of the world, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that *the medium is the message*.⁷ This is another way of saying that the personal and social consequences of any medium are the result of a new scale introduced into our affairs by any new technology. In this way, we can say that all media are 'active metaphors' in the power to transform experience into new forms.

The mode of the television image has nothing in common with film or photo, except the fact that it also offers a non-verbal 'gestalt'. As a consequence, with television, 'the viewer is the screen'. He is bombarded with light impulses that imbues him. The TV image is not a still shot; it is not a photo in any sense, but a continually forming contour of things - the TV image offers some three million dots per second to the receiver, and from these, he accepts only a few dozen each instant, from which to make an image.

Yet, considering the role of the media today, we have no choice but include them in the over-debated era of postmodernism, a mere chronological referent for a new historical period. The emergence of the counter-culture with its cult for intellectual and sexual freedom, the rejection of the traditional values and conventions in the 1960's, have made modernism appear obsolete and inappropriate for the requirements of the new era.

Writers and literary critics have been among the first to avow to the new principles and techniques corresponding to the pluralist, relativistic postmodern world. The result is the revigoration of exhausted forms of expression by making use of new patterns and devices able to mirror the newly discovered dimension of human experiences.

Literary critics have theorized the emergence of the 'post-' or 'de-' tendencies, these prefixes suggesting both the idea of consequence and denial. Postmodernism and other related 'post-' theories (poststructuralism, postcolonialism) are usually accompanied by a set of negative terms like: discontinuity, dislocation, disorder, disruption, destruction, decentering, indeterminacy and many other such terms.

⁷ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: The New American Library, 1964, p.23.

The postmodernist phenomenon is primarily associated with Anglo-Saxon civilization. Stemming in American postwar culture, the postmodern movement has had a strong impact upon other cultural areas. Thus, its globalization is the neutral result of the American economic, political and cultural predominance.

Given the confusion and vagueness associated with the term, there is hardly any consensus regarding the field of representation of this concept and the legitimacy of the notion itself. According to Virgil Nemoianu, postmodernism is *a literary and cultural trend*⁸, and he also distinguishes between several fundamental patterns to be analysed in connection with the contemporary period, postmodernity, such as: the centrality of the communicative element; post-industrial society; visual television and virtual reality; the tension between globalisation and multiculturalism; self consciousness and self-analysis; the relativization and uncertainty of the traditional values.

All these elements, taken as a whole, pertain to the social, cultural and political conditions of 1960's Western societies; however, the notion of postmodernism became an important concept in the rhetoric of that period, one of profound changes in all fields, but especially in scientific research and information technologies.

New types of technology were developed (robot-like, spatial and especially electronic ones) which turned the industrial world into a post-industrial one. This reality determined the emergence of the so-called *consumer society*, able to require and absorb more sophisticated and aesthetic products.

After World War II, we witness the emergence of a new kind of society, known also under various labels, such as: post-industrial, multinational, consumer or media society. There are some features which mark a radical break with the older pre-war society: new types of consumption, a more rapid pace in fashion and changes in style, advertising, television and the media penetrate the body of society, a.s.o.

Frederic Jameson argues that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late consumer or multinational capitalism. Also, its formal features, in many ways, *express the deeper logic of that particular social system. The disappearance of a sense of history, the way in which the entire contemporary social system has begun to lose its capacity to retain its own past, live in a perpetual present and in a perpetual change obliterating traditions of the kind which all earlier social formations have had to preserve.*⁹

⁸ Virgil Nemoianu, *Notes sur l'état de la postmodernité*, in *Euresis*, 1-2, 1995, p.17.

⁹ Frederic Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, in Peter Brooker (ed.) *Modernism/Postmodernism*, London & New York: Longman, 1992, p.179.

Thus, taking into consideration all these ideas, we can say that, from a postmodern perspective, because of the fast and complex development of the modern society, the identity of individuals become more and more unstable and fragile. Under these circumstances, the postmodern discourses bring into question the notion of identity which is considered to be *a myth and an illusion*¹⁰. As a consequence, the media culture is the place in which identity is fragmented and deconstructed; for instance, there is a new 'look' and 'feel' in television programmes nowadays: images have become more important than texts, because a set of irresistible, aesthetic but extremely superficial images gained ground; images become thus the central point of attraction and seductive pleasure, of an intense but fragmented and transient experience.

In the light of the above-mentioned features of postmodernism, Ien Ang says that :

*'Postmodernism' has developed a bad reputation in communication research circles. It is often dismissed as lacking in responsibility and seriousness, as irresponsible and indifferent towards truth, justice, and other morally respectable modern goals.*¹¹

Also, she believes that the postmodern is characterized by an 'ideological vacuousness', a 'stylistic excess', a 'playful irreverence', and an 'uncritical celebration of commercial popular culture', as well as an 'anything goes' mentality.

In this way, a very important aspect in the study of 'postmodern' media and mass communication is the problematization of meaning. But, from a semiotic perspective, meanings are not fixed or natural, but are continuously produced, negotiated and contested, and that is why the notion of 'struggle over meaning' emphasizes the 'defectiveness' of the media as 'meaning machine', as Denis McQuail would say:

*In part this inefficiency stems from the multiplicity of purposes served by the mass media, but it also derives from the lack of fixed and unitary meanings in any media 'text' or 'message', whatever the intention of a sender might be (...) Most fundamentally, this uncertainty derives from the essentially creative, interactive, and open-ended nature of communication, in which meaningful outcomes are always negotiated and unpredictable.*¹²

Also, we can say that, much of what the mass media are doing most of the time, which is to entertain or divert, has no particular purpose or no purpose at all. Again, McQuail would perceive the 'irony' of the postmodern condition; his opinion is that in advanced capitalist societies, media production is often a matter of 'show business' driven not by the intent of meaningful communication but by spectacle and display. But, in spite of all these opinions, there is still a lot of

¹⁰ Mihaela Constantinescu, *Post/postmodernismul: cultura divertimentului*, Bucuresti: Univers Enciclopedic, 1999, p.75.

¹¹ Ien Ang, *The performance of the Sponge: Mass Communication Theory Enters the Postmodern World*, in K. Brants, J. Hermes & L. van Zoonen (Eds.), *The Media in Question*, London: Sage Publications, 1998, p.77.

¹² Denis McQuail, in Ien Ang, op.cit., p.80.

'quality' in the content and services they provide, whether these be news or television drama. Thus, the media have a very difficult task: they have to find a solution to 'solve' the problems that exist in human and social life. As McQuail puts it:

*The mass media themselves are organized in no postmodern spirit, whatever may be said of their content. Issues of gender definition, cultural identity, inequality, racism, environmental damage, world hunger and social chaos are examples of problems of rising salience and concern in which the media are deeply implicated, just because of their enhanced role in the organization of national and global society.*¹³

News comes to us as the pre-existing discourse of an impersonal social institution which is also an industry. As we get used to its codes and conventions we will be, not only able to follow the news and recognize familiar characters and events, but also spontaneously able to interpret the world around us according to those codes we have learned from the news. In this way, we can say that the six defining principle to be traced in postmodern fiction can be applied to the structure of news in general, such as: permutation, contradiction, discontinuity, randomness, excess and short-circuit.¹⁴ Individually, we perceive and interpret the world in terms partly derived from classifications made familiar in the news; collectively, we make up 'reality' as we go along, perceiving it as meaningful to the extent that it can be made to resemble the expectations we bring to it from the language of the news. When this situation does not take place, we can say that the message transmitted does not correspond to our expectations and for this reason the six principles mentioned above find their place in their way from the sender to the receiver.

In discourses, language-systems and social conditions meet. News is a very specific example of 'language-in-use', of socially structured meaning. If we can find out the way in which the news works, what interests it serves, and analyze its meanings, we can use that understanding every time we see or read meanings: our critical understanding of news-discourse and of the world constructed within it can change even if the news doesn't. As Umberto Eco put it:

*In political activity it is not indispensable to change a given message: it would be enough (or perhaps better) to change the attitude of the audience, so as to induce a different decoding of the message - or in order to isolate the intentions of the transmitter and thus to criticize them.*¹⁵

It is an obvious thing that television news does not really tell us about society. It tells us quite a lot about certain aspects of society, and it tells us quite a lot about television. Part of what determines the discourse of the news is the way the news-makers themselves act within the

¹³ Ibid., p.87.

¹⁴ David Lodge, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, London: Routledge, 1971, p.22.

¹⁵ Umberto Eco, in John Hartley, *Understanding News*, London & New York: Routledge, 1982, p.10.

constraints, pressures, structures and norms that bring the larger world of social relations to bear on their work. Thus, we can say that news is just one 'social agency' among many - news organizations are themselves determined by the relationships that develop between them and other agencies.

In this way, for the 'mapping of reality', television producers use certain 'maps' which assume society to be: fragmented into distinct spheres (sport, politics, family life, a.s.o.); composed of individual persons ('newsworthy' people are usually associated with only one sphere of society); hierarchical (some people, events, spheres are more important than others; and consensual (consensus requires the notion of unity - one nation, one society - and within this notion of unity goes the notion of diversity, plurality, fragmentation).

For this reason, Stuart Hall says that

*Newspapers are full of the actions, situations and attributes of 'elite persons'. The prestigious are part of the necessary spectacle of news production - they people and stabilize its environment. (...) 'Elite persons' make the news because power, status and celebrity are monopolies in the institutional life of a society.*¹⁶

One of the most interesting consequences of the narrative structure of the news is that it bears a very close resemblance to the structure of certain key types of television fiction, especially the police series. In these, it is normal for the 'heroes' to survive as characters from week to week, series to series. Their antagonists, the villains, on the other hand, are not so fortunate. Only the 'function' of the villains survives: our heroes cannot exist as such without their opposition. In the news, similarly, the cast of 'newsworthy' characters is different from day to day, whereas the institutional presenters are always there. The news, then, as a social institution (like the law in police series), is personalized, made human. For instance, the news means Andreea Esca or Magda Vasilescu. Their continuing characteristics unify all the diverse voices they articulate together.

On the contrary, the 'accessed' voices in the news, which do not survive, only achieve continuity through their function. In other words, they are 'stereotyped' to make them meaningful within the news-discourse. Thus, these stereotypes are obtained by personalizing events (a minister achieves a personal continuity from news to news, being in fact a stereotype exploited then to render events 'meaningful').

News is largely a product of history. And the history of news since the nineteenth century has been the history of a translation from popular defined as 'for people', to popular as 'for the market'. Hence the way news is produced resembles in many respects the way commodities are produced. And one of the commodities newspapers like to produce is readers. Unable to survive at

¹⁶ Stuart Hall, in John Hartley, op.cit., 1982, p.82.

a price people can afford to pay without including advertising, newspapers deliver readers to advertisers.

Similarly, television delivers viewers to advertisers. As James Monaco suggests, this is true of American television:

*The structure of network television is unlike the structures of the entertainment and information media (...) Networks don't sell entertainment, as the Hollywood studios did; they sell audiences, whose size and quality depend almost as much on the talent and luck of the programming executive in placing shows effectively as they do on the inherent value of the shows.*¹⁷

As a consequence, there are certain things about the way news is read. Hartley has a different opinion concerning the impact of the news on the audience. Thus, he believes that news, and television as a whole, does not have direct ideological effects which necessarily coincide with the 'intentions' of the producer of the text. In other words, news-discourse has its 'effect' in the same way as language has its effect: not directly on behaviour, but as 'a structuring agent of mediation' between the 'discursive self' and the 'social world'.

But this does not mean that you are free simply to make of the news what you like. In fact, the same relations and social forces operating to news-discourses in particular ways act on your discourses too. However, ideology and entertainment are not incompatible. In fact, it can be argued strongly that the more entertainingly an ideological message is encoded, the more we are likely to be subjected to its ideology.

For this reason, it would be unwise to suggest that lack of interest in the ideology of the news necessarily disables that ideology. But the notion that news appeals to people differently may be useful; Hartley believes that news is not simply mostly about men, but it is largely by men and it is seen through men. Nevertheless, despite its reference to 'a man's world', the news is still watched by men and women alike. What is significant here is of course the influence that the family situation may have on news-decoding. Television is a consumer product located largely in the family environment. In this way, its meanings are likely to be realized differently in different kinds of family structures.

To conclude, decoding is not, therefore, a simple individual act, but one in which socially-structured contexts will be manifested. In other words, the resistance to ideology is not based on individual will, but on the structure of the relationship between socially-located 'reader' and 'text'.

¹⁷ James Monaco, in John Hartley, op.cit., 1982, p.130.

BIBLIOGRAPHY:

- **Ang, Ien**, *The Performance of the Sponge: Mass Communication Theory Enters the Postmodern World*, in K.Brants, J. Hermes & L. van Zoonen (Eds.), The Media in Question, London: Sage, 1998.
- **Constantinescu, Mihaela**, *Post/postmodernismul: cultura divertismentului*, Bucuresti: Univers Enciclopedic, 2001.
- **Hartley, John**, *Understanding News*, London & New York: Routledge, 1982.
- **Jameson, Frederic**, *Postmodernism and Consumer Society*, in Peter Brooker (Ed.), Modernism/Postmodernism, London & New York: Longman, 1992.
- **Lodge, David**, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, London: Routledge, 1971.
- **McLuhan, Marshall**, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: The New American Library, 1964.
- **McQuail, Denis**, *Mass Communication Theory: An Introduction*, London: Sage, 1987.
- **Meyrowitz, Joshua**, *The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1985.
- **Nemoianu, Virgil**, *Notes sur l'etat de la postmodernite*, in Euresis, 1-2, 1995.
- **Schudson, Michael**, *The Sociology of News Production Revisited*, in J. Curran & M. Gurevitch (Eds.), Mass Media and Society, London: Edward Arnold, 1991.

The Adventure of Cherry of Zennor - An English folk fairy-tale

*Prep.univ. Copca Mirela Loredana
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea crestina "Dimitrie Cantemir"*

“The adventure of Cherry of Zennor” is one of the oldest genuine tales to have circulated on the territory of what is today the United Kingdom of Great Britain. It is a tale which appeals rather to the adult reader than to the children. It involves a great deal of character development, even though the mystery and strangeness are supplied, as usual, by the presence of the fictitious supernatural elements. In point of fact, children’s literature, circulated under the name of fairy-tales, inevitably bears the mark of frequent subsequent processing, thereby losing the original freshness and insight of the real thing. Also, due to superfluous embellishments and oversimplifications demanded by both the audience (the children) and the fashion of each particular epoch, the folk fairy-tale ceased to be anonymous wisdom and wonder and became rather more of an article of universal demand.

There is nothing in the tale of CHERRY OF ZENNOR that couldn’t make it pass for a very successful piece of fiction, and we cannot but enjoy both the directness and vividness, as well as the lack of cerebral sophistication.

The salve, sometimes an oil and sometimes an ointment, by which human eyesight penetrates the Glamour which fairies can cast over it, and see things as they really are. It also penetrates the spells which cause invisibility. We are told most about it in stories of the Midwife to the Fairies. The first version of the tale is told in the 13th century writings of Gervase of Tilbury in the account of the Dracae of Brittany. Early as it is, it is the complete story: the fetching of a human midwife at night to an unknown house, the ointment given her to anoint the eyes of the newborn child and the strange enlightenment that follows her casual use of it on one of her own eyes; and as it followed, as in all the later stories, by the innocent betrayal of her forbidden vision and the blinding of the seeing eye. There are dozens of such stories with slight modifications, but Professor John Rhys in *CELTIC FOLKLORE VOL. I*, gives what may well be the complete story, the tale of Eilean. The fairy ointment occurs also in the story of Cherry of Zennor. In this story, a country girl seeking service is engaged by a Fairy Widower as nursemaid to his little boy, and one of her duties is to anoint the eyes of her charge every morning. Her master is amorous and friendly and she is very happy with him, until curiosity about the strange things that happen in her new home leads her to use the ointment on her own eyes, when she sees all sorts of things going on

around her, her master as amorous with the midget fairies at the bottom of the spring as he ever was with her. Jealousy leads her to betray herself, and her master regretfully dismisses her though he does not injure her sight. It is clear from the story that the fairy master's first wife was a mortal, which suggests that the ointment was needed only for hybrid fairies, for whole fairies by their own nature could see through the glamour.

CHERRY- the central character – a poor, dreamy, English peasant girl

The present fairy-tale stands for a framework of great refinement but the main feature is its steady objectivity, which is sustained particularly by the biographic treatment given to Cherry's life. She is neither a witch nor a fairy, but a young lovely peasant girl living with her family in a little hut. She loves nature and freedom. Soon after Cherry got into her teens she became very discontented, because year after year her mother had been promising her a new frock that she might go off as smart as the rest, "three on one horse to Morva Fair." As certain as the time came round the money was wanting, so Cherry had nothing decent. She could neither go to fair, nor to church, nor to meeting.

Cherry was sixteen. One of her playmates had a new dress smartly trimmed with ribbons, and she told Cherry how she had been to Nancledry to the preaching, and how she had ever so many sweethearts who brought her home. This put the volatile Cherry in a fever of desire. She declared to her mother she would go off to the "low countries" to seek for service, that she might get some clothes like other girls.

Time goes on and human nature too, "Cherry got into her teens." The lovely child disappears and a young lady comes to higher degrees of knowledge and understanding. The bitter taste of the unjust social reality enters the story: Cherry is poor, she cannot go to church, or to meeting because she has no decent clothes; the "new dress smartly trimmed with ribbons" will never come for her.

There is only one solution, that of the poor girl, to go off to the "low countries" to seek for service. Her mother wished her to go to Towednack "that she might have the chance of seeing her

now and then.” The only impulse Cherry feels is: “I’ll never go to live in the parish where the cow ate the bell-rope, and where they have fish and potatoes every day.”

The intelligent and sensitive young lady of peasant origin becomes a mistress in Robin’s strange house. She has to keep to the kitchen- scald the milk, make the butter, clean the platters. But Cherry’s unspoken aim is to ask, to know, to penetrate, and, although her mother had instructed her to say “yes, sir” when she does not understand, Cherry would like to ask “why, sir?”; she is dying with curiosity.

Cherry, the central character, stands for the out – standing heroine who, growing from the old popular tradition of universal understanding, tries to penetrate the innermost corners of the internal and external existence. The ointment is the means, the Small People are the elements; and the great aim of the fairy-tale is knowledge. Cherry, a human being, does not understand the strange adventure she is involved in. There will never be a solution for her. She is condemned to suffer and be burnt in the internal and never- resting fire of her thirst for knowledge. When it is discovered that Cherry has used the ointment and has seen the unknown face of the neighbouring reality, the gentleman punishes Cherry for her “idle curiosity”. The unseen disappears, but Cherry wanders and seeks for what has been the fabulous embodiment of her master. Her parents say: “Cherry was never afterwards right in her head.” We feel it natural to associate Cherry’s insanity not with any mental shock she may have experienced in the other world, but with her thirst for knowledge, yearning, inner pain and anxiety to understand everything.

ROBIN – the gentleman, a supernatural symbol

We cannot speak about Robin as being a true character of the fairy-tale; he is the human representation of a supernatural symbol. The gentleman could have been interpreted as the typical exponent of the landlord, of the rich possessing houses and money and treasures; but we can’t call him a real human being, because he appears and disappears, plays with the Small People, in fact, he is one of them. Robin’s main characteristics are his neutrality and artificiality.

Once, being attracted by the living, passionate human being near him, ”the gentleman” betrays his fabulous origin and tries to kiss Cherry. But the over-malignant forces punish him. He realizes that Cherry is aware of his double existence. Thus, the neutral symbol destroys itself, it vanishes into thin air because there is no way back.

THE CHILD, AUNT PRUDENCE, THE SMALL PEOPLE –flat fantastic elements.

Under the lovely appearance of a little child who comes running and shouting “papa, papa!” a symbol is hidden; that of the continuity of the supernatural elements which interfere with reality. The child is taught how to become one of the Small People; he will be the future “gentleman” endowed with the supernatural elements his father possesses. The matter is secret ; human beings are not allowed to enter the fabulous domains of the Small People’s Universe and, when Cherry tries to question the child, he stops her: I’ll tell Aunt Prudence”.

AUNT PRUDENCE is to be found in almost all the fairy-tales throughout Europe. The embodiment of the evil forces, Aunt Prudence interferes between the character and the central aim of the story, causes much pain and brings about the tragic solution.

Aunt Prudence--so was the old woman named--spread a table in a moment with a great variety of nice things, and Cherry made a hearty supper. She was now directed to go to bed, in a chamber at the top of the house, in which the child was to sleep also. Prudence directed Cherry to keep her eyes closed, whether she could sleep or not, as she might, perchance, see things which she would not like. She was not to speak to the child all night. She was to rise at break of day; then take the boy to a spring in the garden, wash him, and anoint his eyes with an ointment, which she would find in a crystal box in a cleft of the rock, but she was not, on any account, to touch her own eyes with it. Then Cherry was to call the cow; and having taken a bucket full of milk, to draw a bowl of the last milk for the boy's breakfast. Cherry was dying with curiosity. She several times began to question the child, but he always stopped her with, "I 'll tell Aunt Prudence." According to her orders, Cherry was up in the morning early. The little boy conducted the girl to the spring, which flowed in crystal purity from a granite rock, which was covered with ivy and beautiful mosses. The child was duly washed, and his eyes duly anointed. Cherry saw no cow, but her little charge said she must call the cow.

"Pruit! pruit! pruit!" called Cherry, just as she would call the cows at home; when, lo! a beautiful great cow came from amongst the trees, and stood on the bank beside Cherry.

Cherry had no sooner placed her hands on the cow's teats than four streams of milk flowed down and soon filled the bucket. The boy's bowl was then filled, and he drank it. This being done, the cow quietly walked away, and Cherry returned to the house to be instructed in her daily work.

The old woman, Prudence, gave Cherry a capital breakfast, and then informed her that she must keep to the kitchen, and attend to her work there--to scald the milk, make the butter, and

clean all the platters and bowls with water and gard (gravel sand). Cherry was charged to avoid curiosity. She was not to go into any other part of the house; she was not to try and open any locked doors.

After her ordinary work was done on the second day, her master required Cherry to help him in the garden, to pick the apples and pears, and to weed the leeks and onions.

Glad was Cherry to get out of the old woman's sight. Aunt Prudence always sat with one eye on her knitting, and the other boring through poor Cherry. Now and then she'd grumble, "I knew Robin would bring down some fool from Zennor--better for both that she had tarried away." Old Prudence laughed at Cherry, and drove her on, insisted upon her rubbing up a box, "like a coffin on six legs," until she could see her face in it. Well, Cherry did not want for courage, so she began to rub with a will; the old woman standing by, knitting all the time, calling out every now and then, "Rub! rub! rub! harder and faster!" At length Cherry got desperate, and giving a violent rub at one of the corners, she nearly upset the box. Cherry thought all the stone-people were coming to life. The master heard all this noise, and came in to inquire into the cause of the hubbub. He was in great wrath, kicked old Prudence out of the house for taking Cherry into that shut-up room, carried Cherry into the kitchen, and soon, with some cordial, recovered her senses. Cherry could not remember what had happened; but she knew there was something fearful in the other part of the house. But Cherry was mistress now--old Aunt Prudence was gone. Her master was so kind and loving that a year passed by like a summer day. Occasionally her master left home for a season; then he would return and spend much time in the enchanted apartments, and Cherry was certain she had heard him talking to the stone-people. Cherry had everything the human heart could desire, but she was not happy; she would know more of the place and the people. Cherry had, discovered that the ointment made the little boy's eyes bright and strange, and she thought often that he saw more than she did; she would try; yes, she would!

Well, next morning the child was washed, his eyes anointed, and the cow milked; she sent the boy to gather her some flowers in the garden, and taking a "crum" of ointment, she put it into her eye. Oh, her eye would be burned out of her head! Cherry ran to the pool beneath the rock to wash her burning eye; when lo! she saw at the bottom of the water, hundreds of little people, mostly ladies, playing,--and there was her master, as small as the others, playing with them. Everything now looked different about the place. Small people were everywhere, hiding in the flowers sparkling with diamonds, swinging in the trees, and running and leaping under and over the blades of grass. The master never showed himself above the water all day; but at night he rode

up to the house like the handsome gentleman she had seen before. He went to the enchanted chamber and Cherry soon heard the most beautiful music.

In the morning, her master was off, dressed as if to follow the hounds. He returned at night, left Cherry to herself and proceeded at once to his private apartments. Thus it was day after day, until Cherry could stand it no longer. So she peeped through the keyhole, and saw her master with lots of ladies, singing; while one dressed like a queen was playing on the coffin. Oh, how madly jealous Cherry became when she saw her master kiss this lovely lady! However, the next day, the master remained at home to gather fruit. Cherry was to help him, and when, as usual, he looked to kiss her, she slapped his face, and told him to kiss the Small People, like himself, with whom he played under the water. So he found out that Cherry had used the ointment. With much sorrow he told her she must go home,--that he would have no spy on his actions, and that Aunt Prudence must come back. Long before day, Cherry was called by her master. He gave her lots of clothes and other things;--took her bundle in one hand, and a lantern in the other, and bade her follow him. They went on for miles on miles, all the time going up hill, through lanes, and narrow passages. When they came at last on level ground, it was near daybreak. He kissed Cherry, told her she was punished for her idle curiosity; but that he would, if she behaved well, come sometimes on the Lady Downs to see her. Saying this, he disappeared. The sun rose, and there was Cherry seated on a granite stone, without a soul within miles of her,--a desolate moor having taken the place of a smiling garden. Long, long did Cherry sit in sorrow, but at last she thought she would go home.

Her parents had supposed her dead, and when they saw her, they believed her to be her own ghost. Cherry told her story, which every one doubted, but Cherry never varied her tale, and at last every one believed it. They say Cherry was never afterwards right in her head, and on moonlight nights, until she died, she would wander on to the Lady Downs to look for her master.

THE SMALL PEOPLE – abstract exponents of a fabulous, artificial decorum

Their origin may be traced back to the similar fairy-tales of France („les lutins”), of Germany („die Kobolde” or „die Zwerge”), of Romania (piticii), etc. Of course, the Small People are inoffensive, even beautiful and attractive.

CHERRY OF ZENNOR OR THE GENTLE REALISM

In this fairy-tale we are dealing with two stories, or, more precisely, with a story within a story, one dealing with the real world and another with the unreal world. The sad story of Cherry,

the poor but ambitious peasant girl of Zennor, abounds in fantastic elements, but the real framework and human characteristics prevail.

Cherry is a human being, having a charming name. All her characteristics are real: curiosity, thirst for knowledge, yearning, inner pain and anxiety.

The landscape is that of Cornwall. We learn about fairs, village customs, work, the place called Zennor, the cliffside of Trereen, etc. All these provide the story with a strong, real character. But the most realistic element of the fairy-tale is the deep examination of the human manifestation.

The fantastic place is viewed just as coolly, the only difference is that it is strangely populated. There is no change of insight into the fairy world subsequent to Cherry's change of vision, due to the miraculous ointment. The sense of proportion is not effected, only the focus is deepened, so that Cherry can now take in the microscopic world as well.

On the level of the means of expression used in this tale, we see that if we ever are likely to have a feeling of revelation, this is almost exclusively by linguistic means, relying heavily on the use of such words as: flowers, crystal, glass, diamond, crystal water, because of their high degree of suggestiveness.

Considering the size of the tale and the means available to its creator, *The Adventure of Cherry of Zennor* appears to be a literary achievement, if we think of the subtlety and discretion manifest in the accumulation of evidence relating to Cherry's awareness of the fact that she must know. _

Bibliography

1. Abrams, M.H., *The Norton Anthology of English Literature*, vol.I, W.W.Norton & Company, London, 1993
2. Daix, Pierre, *Sapte secole de roman*, E.L.U., Bucuresti, 1966
3. Dorobat, Dumitru; Parvu Sorin, *English Literature I. Old English Literature*, Iasi, 1993
4. Ford, Boris (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, Penguin Books, 1982
5. Legouis, E.Cazamian, *History of English Literature*, London, 1971

Symbolisme et Impressionnisme

Conf.dr. Gabriela Lupchian
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea crestina "Dimitrie Cantemir"

Le refuge dans le rêve

Le climat de réalisme et de déterminisme qui domine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle n'était guère favorable à un épanouissement de la poésie et des arts. Aussi, vers 1870, se forme-t-il, dans les divers domaines de la vie artistique, une réaction contre le matérialisme ambiant ; plusieurs rejettent ce réel – jugé vulgaire – pour un monde de beauté et de rêve. Sous peine de négliger un aspect essentiel de la civilisation française de ce siècle, il nous faut donc étudier à part cette heure, privilégiée entre toutes, de l'art français, que nous définirons d'une épithète verlainienne : *l'heure exquise*. Déjà en pleine période romantique (première moitié du siècle). Théophile Gautier (1811-1872) avait défendu la doctrine de l'art pour l'art, rejetant du poème les théories sociales, politiques ou philosophiques : il s'était tourné vers le monde visible ou comme il disait, extérieur. Au milieu du siècle, le grand Baudelaire (1821-1867) avait résumé en lui tout son temps : par la perfection de sa forme il se rattachait à l'esthétique du Parnasse (dont le chef, Leconte de Lisle, voulait une poésie exacte et plutôt impersonnelle), mais par sa musicalité et son sens du mystère, il préluait à l'attitude poétique et artistique qui, vers 1870, allait devenir dominante – le refuge dans la pure *intériorité du rêve* et des *sensations*. Des vers comme ceux du sonnet des *Correspondances* ouvrent à la poésie des perspectives nouvelles :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles :
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Le symbolisme

De cette nouvelle attitude – symbolisme et impressionniste – nous proposerons seulement quelques traits caractéristiques et nous constaterons surtout l'étroite parenté qui unit les diverses manifestations de l'esprit. Il est peu d'époque de la civilisation française, en effet, où les arts aient autant communié dans un même idéal et où ils aient exercé à l'étranger une influence aussi bouleversante.

VERLAINE ou la musique subtile

Quand on parle des symbolistes, le premier nom qui vient à l'esprit est celui de Paul Verlaine (1844–1896). S'il n'a pas la solidité et les préoccupations intellectuelles d'un Rimbaud (1854–1891) ou d'un Mallarmé (1842–1898), il possède par contre *le juste sentiment de l'accord* (au sens musical du terme) inattendu, vibrant, évocateur. Les mots perdent un peu de la netteté de leurs contours, et la rencontre de leurs rythmes, de leurs sonorités, de leurs significations possibles compose l'atmosphère typiquement verlainienne.

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair¹
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière les voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi.
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la Nuance !

Oh ! la Nuance seule fiancée

Le rêve au rêve et la flûte au cor ! (...)

(*Art Poétique*)

¹ Le vers comptant un nombre impair de syllabes.

Malgré son imprévisible nouveauté, cette poésie, plus impressionniste que vraiment symboliste, se rattache à la grande tradition française. Elle est bien la sœur littéraire de ces «fêtes galantes» de Watteau, dont Verlaine était épris. Voyez avec quelle précision, quelle sobriété et justesse de termes l'Indécis est suggérée. Après l'énoncé de l'idée fondamentale *joindre le précis à l'indécis* viennent les comparaisons qui l'éclairent :

beaux yeux (*précis*) derrière les voiles (*indécis*)
grand jour de midi (*précis*) tremblant (*indécis*)...
claires étoiles (*précis*) bleu fouillis (*indécis*)...

Et comme la formule «non sans quelques méprise» est magiquement appliquée dans l'emploi ambigu du verbe «pose» ('placer' et 'prendre une pose') et de l'adjectif «grise» (à la fois 'demi-teinte' et 'un peu ivre') ! Mais laissons cette lourde analyse. Il n'y a ici qu'à se laisser bercer par le mouvement des allitérations discrètes (par exemple : «qui pèse ou qui pose»), des rimes intérieures (par exemple : «Oh ! la Nuance seule fiancée»), bref par la poésie. Il importait pourtant de souligner que la musique dont se réclame Verlaine n'a rien d'un laisser-aller de l'intelligence. Elle aussi, à sa façon, est rigueur, mesure, goût.

ARTHUR RIMBAUD – le «voyant»

Avec Rimbaud – comme avec Mallarmé – la musique prend, en plus de sa valeur d'enchantement, une valeur intellectuelle. Chez ces poètes, comme chez tous les poètes réellement symbolistes (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Claudel, etc.), *l'idée* est inséparable du poème et en détermine le développement. Leurs œuvres sont parfois extrêmement difficiles, même pour un lecteur français.

Le cas d'Arthur Rimbaud (1854-1891) est absolument unique. A 19 ans, il a fini d'écrire une œuvre poétique éblouissante, énigmatique, révoltée, qui orientera la poésie moderne

dans une voie nouvelle : exploration de l'inconscient, engagement (religieux, politique ou philosophique). Ses œuvres capitales sont *Une Saison en Enfer* et les *Illuminations* (prose et vers). Voici un exemple de cette poésie hermétique mais combien suggestive, et qui se prête à plusieurs interprétations :

O saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts ?

O saisons, ô châteaux,

J'ai fait la magique étude
Du bonheur, que nul n'élude¹⁸.

O vive lui², chaque fois
Que chante le coq gaulois.

Mais je n'aurai plus d'envie,
Il s'est chargé de ma vie.

Ce charme ! il prit âme et corps,
Et dispersa tous efforts.

Que comprendre à ma parole ?
Il fait qu'elle fuie et vole !

O saisons, ô châteaux !

STÉPHANE MALLARMÉ : *la sensibilité intellectuelle*

Bien différente à première vue est la mentalité de Mallarmé. Alors que Rimbaud s'inspire le plus souvent dans ses poèmes des événements politiques, religieux, ou autres, Stéphane Mallarmé (1842-1898) fuit le réel et se réfugie dans un monde d'idées pures qu'il traduit en symboles raffinés. Tous deux pourtant voient dans le monde visible un système de

¹⁸ n'élude = que nul ne peut éviter; ² lui = ce bonheur (de l'ivresse, de l'illumination? De la grâce?)

«correspondances» avec un monde invisible : leur propre monde intérieur. Si j'ose proposer quelques vers assez difficiles de Mallarmé, c'est que l'un d'eux compte parmi les plus prodigieux de la langue française et qu'il vaut donc la peine de faire un effort pour tâcher de comprendre le plus complètement possible l'*Idée* que le poète a voulu suggérer.

Pour Mallarmé en effet, la poésie devait être un «Miroir de l'Univers». Dans les vers qui suivent, Mallarmé se compare à un artiste chinois : Mallarmé décrit – et l'artiste chinois dessine sur un vase – un paysage nocturne. Qu'ont-ils de commun ? L'un et l'autre transforment la nature en une œuvre d'art : ils la transposent, la spiritualisent, créent une réalité supérieure au modèle. Notez comme chaque donnée naturelle du paysage (lac, lune, roseaux) s'affine (ligne, corne, cil). Mais le poète, comment va-t-il dans ces vers exprimer son idéal propre ? Lisons d'abord.

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
Un clair, croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

Quelle évocation plus prodigieuse des trois roseaux, peints par l'artiste chinois, que celle suggérée par l'image «trois grands cils *l'émeraude* suggère la précision et la rigueur. Nous pourrions ici terminer le commentaire : de fait, le vers se suffit à lui-même. Pourtant il prend une valeur encore plus impressionnante (et c'est ici que commence la difficulté dont nous venons de parler), si l'on songe au sens «philosophique» que Mallarmé a voulu mettre dans ce vers. Il écrit dans une lettre à propos d'un poème :

La mélodie en est une ligne fine, comme tracée à l'encre de Chine, et dont l'apparente fixité n'a tant de charme que parce qu'elle est faite d'une vibration extrême.

Pour Mallarmé en effet l'œuvre parfaite doit être le produit d'une «sensibilité d'intelligence», une synthèse de tout l'homme, ce qu'on pourrait appeler une «fixité vibratoire» (fixité = intelligence ; vibratoire = sensible). L'expression «cils d'émeraude» constitue donc tout un Art poétique : l'œuvre de l'artiste chinois – ou du poète – est parfaite parce qu'elle est à la fois intelligente et vibrante. Peu importe ici du reste le détail de la théorie : ce qu'il fallait signaler, c'est que cette poésie si musicale ne renonce pas à la clarté de l'intelligence, même si certains peuvent trouver cette intelligence un peu trop raffinée et si condensée qu'elle en devient obscure.

On pourra indiquer l'influence de Schopenhauer ou d'autres penseurs sur Mallarmé : ce qui compte davantage, c'est sa «manière» qui reste, dans sa nouveauté, si française.

Rarement la civilisation française a accueilli autant d'écrivains étrangers : non seulement les Belges, - qui depuis des siècles participent à la même civilisation – mais les Américains : à côté des Belges Verhaeren, Maeterlinck, etc., les Américains Stuart Merrill et Vielé-Griffin. Le mouvement littéraire symboliste se survivra au siècle suivant, entre autres dans l'œuvre de Paul Valéry (1871-1945) et de Paul Claudel (1868-1955).

LES ARTS

A cette heure exquise, *tous les arts* marchent la main dans la main. A la pensée poétique de Mallarmé correspond la peinture *symboliste* d'Odilon Redon (1840-1916), mettant, selon son expression, «la logique du visible au service de l'invisible». Et que sont les strophes citées de Verlaine sinon une description exacte de la peinture *impressionniste* ? L'expression «grand jour tremblant de midi» résume bien l'essentiel de la nouvelle esthétique picturale : prédilection pour la lumière naturelle et ses yeux toujours renouvelés, suppression des lignes nettes et des volumes, rejet de la couleur au profit des seules nuances («le noir n'existe pas !») et Courbet, le peintre réaliste, est jugé «trop noir». Néanmoins les grands chefs de file conservent leur originalité et n'appliquent jamais mécaniquement une formule. Claude Monet (1840-1926) se consacre presque exclusivement au paysage. Sous son influence, Manet quitte l'esthétique de Courbet et se convertit à la peinture claire ; il reste pourtant fidèle à lui-même. Degas (1834-1917), avec un goût formé par une solide culture classique, invente des harmonies colorées et se méfie de toutes les théories. Plus sensible et plus voluptueux, Renoir (1841-1919) emprunte à l'impressionnisme tout ce qui peut servir ses dons de coloriste. Et que d'autres tempéraments originaux : Pissarro, Sisley et le théoricien du *pointillisme*, Seurat (1859-1891). Sans trop s'en rendre compte parfois, certains de ces peintures opèrent dans l'histoire de l'art une *révolution profonde*. Ils se détachent de l'idéal de la Beauté que nous avons vu se former aux environs de la Renaissance, pour rejoindre à leur façon l'idéal des siècles précédents : ils se soucient moins de reproduire – magistralement – une apparence, que de rendre sensible à travers elle un au-delà, une Vérité. Van Gogh (1853-1890) par exemple, qui réintroduit l'expressionnisme, évoque dans ses œuvres un univers d'une réalité hallucinante. Plus encore que Toulouse-Lautrec (1864-1901) l'ironiste, ou Gauguin (1848-1903) le peintre de l'humanité primitive, c'est Van Gogh et Cézanne (1839-1906) qui engageront les arts sur des voies nouvelles. Si Cézanne nous touche si intimement aujourd'hui, ce n'est pas d'abord, comme le fait remarquer Malraux, «parce qu'il a voulu traiter la

nature par la sphère, le cylindre et le cône», mais bien parce que, comme les grands arts sacrés du moyen âge et de l'antiquité, il va plus loin que l'apparence même idéalisée, et nous conduit par celle-ci à une Vérité qui est la sienne et qui nous enrichit. C'est grâce à ces artistes que la civilisation française – et par elle le monde entier – a pu ouvrir les yeux sur *les grands arts du passé* : sumérien, égyptien, mexicain, roman, gothique, etc., regardés comme barbares depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Ils ont fait comprendre que la déformation n'est pas nécessairement la preuve d'un manque d'habileté, mais l'effet d'une vision de l'au-delà que chaque époque a essayé de traduire en reformant les apparences en fonction du sens qu'elle leur attribuait.

En sculpture, Rodin (1840-1917) abandonne les formules traditionnelles pour exprimer, avec un mouvement plus subtil que celui de Rude et de Barye, toute la gamme des sentiments humains. Nul comme lui n'est arrivé à suggérer, avec leurs frémissements, les rêves et les aspirations de l'individu et de l'humanité.

L' IMPRESSIONNISME MUSICAL

Les compositeurs Gabriel Fauré et Claude Debussy (Claude de France, comme il aimait s'appeler) ne sont pas moins les frères spirituels de Verlaine et de Mallarmé. Peu auparavant, la musique française avait certes connu un renouveau avec Saint-Saëns et surtout César Franck, mais Fauré et Debussy ont en commun une même aversion pour la démesure romantique. Fauré (1845-1924), comme Mallarmé, voile une architecture solide sous des mélodies enveloppantes : il suggère, module, tout en nuances mais avec une conscience aiguë des moyens employés. Claude Debussy (1862-1918) préfère lui aussi à la ligne trop nette et au volume (c.-à-d. aux mélodies trop précises et au contre-point) les sonorités délicates, les harmonies capiteuses, l'atmosphère chatoyante. Tout en reconnaissant les mérites de Wagner. Debussy enrichit l'art d'une nouvelle esthétique et contribue à la renaissance de la musique dans les divers pays d'Europe. Le Hongrois Béla Bartok écrira par exemple:

La Hongrie a souffert pendant des siècles de la proximité de l'Allemagne. Mais à la fin du XIX^e siècle, un tournant s'opère : Debussy apparaît. On imagine aisément la signification que prenait l'art de Debussy pour les jeunes musiciens hongrois. La situation devint beaucoup plus stable et prit toute sa signification quand nous connûmes la musique de Ravel.

Debussy donnait en effet comme mot d'ordre : «déchiffrer la musique inscrite dans la nature», la musique spontanée du pays. Or, si l'Allemagne, avant la Renaissance et malgré ses

grands génies musicaux, n'a pas de tradition musicale propre, les Espagnols, les Roumains, les Russes, les Anglais, etc., en avaient une, parfois très riche et dont il fallait restaurer, sinon les formules, du moins l'esprit de liberté (le folklore n'étant évidemment qu'un moyen). Pour Debussy encore, la musique n'a pas de fonction philosophique : elle «doit humblement chercher à faire plaisir» et la musique française est pour lui «la fantaisie dans la sensibilité».

L'heure exquise n'introduit certes pas dans la civilisation française une nouveauté absolue. Watteau, Couperin, Marivaux éprouvent la même répulsion pour la déclamation, le même amour de l'allusion et de la justesse. Ce qui reparaît sous une forme nouvelle, dans le symbolisme, l'impressionnisme pictural et musical, c'est l'aspect *aristocratique* de cette civilisation (donc un aspect parmi bien d'autres).

Mais cet aristocratism a appris du romantisme et du naturalisme à trouver de la beauté et du *rêve* dans les objets les plus communs et à l'exprimer par tous les mots de la langue. De plus, dans le monde des couleurs, des sons et des rythmes il a su percevoir et traduire des *correspondances subtiles*, suggestives, inattendues et justes. Il n'est plus tant au service du *sentiment* qu'à celui de la *sensation*, mais d'une sensation à la fois éblouie et savante, constamment renouvelée. Enfin, par les grands peintres de la fin du siècle, il *élargit* les perspectives de l'art, en joignant aux conquêtes de la Renaissance les acquisitions et les idéaux du passé de l'humanité, en joignant à l'idéal de Beauté celui de Vérité.

Bibliographie :

1. Ambrière, Madeleine, « Précis de littérature française du XIX-e siècle », Paris, PUF, 1990
2. Kanters, Robert et Maurice Nadeau, « Anthologie de la poésie française, le XIX-e siècle », Tome I, Ed. Rencontre, 1967
3. Lourdoueix, H. de, « De la vérité universelle, Pour servir d'introduction à la philosophie du verbe », Paris, 1939
4. Mitterand, Henri, « Grandes œuvres de la littérature française », Le Robert, Paris, 1992
5. Tieghem, van Ph., « Marile doctrine literare in Franta », Ed. Univers, 1972

Le symbole et la fonction symbolique

*Conf.univ. Carmen DINESCU
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"*

La constitution de l'homme, dont la biologie est doublée de psychologie fournit le secret de ses aspirations, de ses mécontentements, de ses désirs et de la joie de ses réussites. Son raisonnement abstrait distille les objets et les faits vécus et le poussent en avant vers des lieux qu'on ne peut pas connaître par les cinq sens, capables seulement d'assurer son intégration dans la matière terrestre, perceptible dans son contenu apte à se laisser perçu.

Le premier pas vers cette aventure dans l'insaisissable, et donc l'inconnu, que seule l'imagination peut structurer, est l'invention des dieux. On enregistre dans l'histoire de tous les peuples un certain moment temporellement indéterminable, où les dieux interviennent dans la vie des hommes. Projetées dans le transcendant, leurs images protectrices ou menaçantes approuvent ou désapprouvent les actions des mortels, guident ou embrouillent les chemins des destins, approuvent, sermonnent et peuvent même les tuer. Attentifs à leur propre évolution, les hommes raisonnent et parviennent à distinguer le bien du mal, ils pèsent le pour et le contre de leurs actions et veulent diriger leurs vies d'après des principes qui constituent des guides sûrs dans des chemins correctes.

La mythologie n'est que cette tentative de discerner le vrai du faux et le bien du mal.

Le regard dirigé vers les astres, l'homme pense à son origine lointaine, car il croit qu'il n'appartient pas au monde terrestre que par des liens biologiques. D'où vient-il que l'être humain est appelé à vivre au milieu de cette immensité qui l'effraie et qui pourtant le berce, et qu'advient-il de lui après sa mort ?

A l'époque lointaine de l'épanouissement des cultures agraires, « la psyché humaine a évolué vers une complexité qui est loin de la primitivité de l'animisme et même de l'allégorisme cosmique. L'imagination n'est plus seulement affective et divagante, mais expressive et symbolisante » [1]. Elle devient capable de créer des symboles, c'est à dire des images à signification précise, ayant pour but d'exprimer la destinée de l'homme.

Ainsi s'ouvre à la pensée humaine la perspective métaphysique et l'horizon moral. Le point de convergence de l'aspiration de l'homme et de la bienveillance de la nature divinisée se trouve dans le plan symbolique, apte à créer un passage entre deux régions distinctement séparées,

l'immanent et le transcendent. Les divinités de la nature s'approchent des humains, s'anthropomorphisent et participent à des allégories, dont le symbolisme s'amplifie de nombreuses significations à portée psychologique. Les significations symboliques se substituent au sens allégorique par un processus d'ordre psychologique par lequel les intentions des divinités deviennent les projections des intentions de l'homme. Les divinités s'engagent à protéger l'homme si, à son tour, l'homme participe, par ses propres efforts, à la conservation de l'image inaltérée de la divinité bienveillante. Alors, dans un combat héroïque contre toutes les tentations de la vie, l'homme entreprend la purification de ses motivations et de ses actions. Les actions impures sont représentées par des monstres terrifiants que l'homme doit combattre et anéantir. Toute la mythologie est le produit d'une imagination affective, prédominante dans l'ensemble des activités cérébrales à fonction psychique, dans cette lointaine étape de l'évolution de la pensée humaine.

Mais l'âme humaine a l'aptitude de projeter ses intentionnalités, ses motifs et ses motivations, non seulement dans l'image transcendée des divinités, mais aussi dans tout ce qui existe en réalité, dans sa proximité, animé et inanimé, concret ou abstrait, en tant qu'objectif de crainte ou de désir. Entre la nature extérieure et l'homme se crée un champ d'interpénétration, de contamination et d'homogénéisation, dont le symbole en tant qu'élément actif de ce processus, contribue au retour de l'homme à lui-même, à la responsabilité volontairement assumée de son propre esprit et de ses propres intentions motivantes.

Si l'époque animiste connaît déjà des fabulations coagulées en légendes, des récits des combats réels et exemplaires livrés par les héros devenus ancêtres, les récits mythiques présentent les symboles des intentions humaines intimes et individuelles.

Par les mythes l'animisme évolue vers le symbolisme, c'est à dire vers une vaste construction à caractère symbolique, véritable dimension psychique, cosmique ou poétique, présente dans le langage. Cette définition est possible grâce au double sens du symbolisme, qui vise la capacité du langage, de s'exprimer indirectement, par des mots qui évitent le contour exacte des choses, mais qui touchent l'intelligible par le biais du sensible, qui va du naturel vers l'existentiel, de ce qui est déjà vers ce qui n'est pas encore. Comme l'ordre du symbolique est celui des descriptions réelles, le symbole est une poétique de la réalité. Le langage symbolique n'est pas une copie, une reproduction de la réalité, son but touche la réalité d'une manière productive, car le symbole change la réalité, la réinvente, la découvre. On peut parler du caractère euristique du symbole, dont la référence au réel n'est pas diminuée, mais changée, métamorphosée, dans le jeu des possibilités libérées des contraintes du monde des perceptions.[2]

René Guénon affirme que le symbolisme est spécialement adapté aux exigences de la nature humaine, qui n'est pas une nature purement intellectuelle, car elle a besoin d'une base

sensible, pour s'élever vers les sphères supérieures. Une intelligence pure n'a pas besoin de forme extérieure, ni d'expression pour comprendre la vérité, ou pour communiquer ce qu'elle a compris à d'autres intelligences pures. Mais ce n'est pas le cas de l'homme. Toute expression ou toute formule, quelle qu'elle soit, est un symbole de la pensée qu'elle traduit à l'extérieur et, dans ce sens, le langage même est un symbolisme. La forme du langage est analytique et discursive, d'après le modèle de la raison humaine, dont elle est l'instrument spécifique et dont elle suit le trajet, en essayant de la traduire. Le symbolisme proprement-dit est, au contraire, essentiellement synthétique et par là, intuitif, ce qui le rend plus apte que le langage à constituer le point d'appui de l'intuition intellectuelle, qui se situe au-dessus de la raison. Par le symbole, les vérités les plus hautes, celles qu'on considère généralement inaccessibles à l'intelligence commune, deviennent transmissibles jusqu'à un certain point si elles sont incorporées au symbole. [3]

Tous les secrets investis dans la projection magique dans les animaux et les objets sont dirigés dans une nouvelle dimension, où la pensée humaine invente une multitude d'êtres, en réalité inexistent, tantôt mi-animal mi-homme, tantôt mi-homme mi-dieu, dont les caractères peuvent être bons ou mauvais d'après l'image de l'homme et de ses intentions motivantes vitalemment, sensées ou insensées.

Le fonctionnement psychique est déjà capable d'opérer la transformation du sublime en pervers et du pervers en sublime. Les symboles représentatifs des perversions sont renversés en symboles à signification sublime, (comme, par exemple, le serpent qui crache son venin dans une coupe, dont le contenu peut tuer, mais peut avoir aussi un effet salutaire), ou bien le contraire, les symboles à signification sublime sont transformés, par le même procédé symbolique, en leur contraire, (comme le vin représentant l'élan sublimatif, qui devient le vin dionysiaque, symbole de la frénésie des désirs et de l'ivresse de l'âme). [4]

On peut comprendre dans les symboles mythologiques de tous les peuples l'effort de l'intellect d'ordonner les forces immanentes au psychisme humain dans un système éthique qui doit prendre forme dans le tumulte des désirs, des émotions, des erreurs et des remords.

Les mythes organisent les symboles de façon que leur enchaînement remonte jusqu'à la cause première de la vie, en surveillant la conduite sensée de la vie. On comprend donc le sens caché des mythes, doublement actifs dans le domaine métaphysique et dans le domaine éthique.

Le langage symbolique du mythe s'adresse à un niveau de compréhension très profond, inaccessible à un premier abord, mais visant le psychisme qui est « surconsciemment clairvoyant » [5], et apte à créer l'image véridique de la vie et de son sens.

Les aventures mythiques dans leur ensemble offrent le paysage de la vie psychique. Les héros des mythes sont des êtres réels, ce qui confère la véracité à la symbolisation

métaphysique purement imagée. Pour comprendre cette symbolisation, dont l'essence est purement éthique, on doit étudier la psychologie intime de la nature humaine. Les arguments d'ordre psychologique sont plus solides, car la psychologie intime de la nature humaine constitue le fondement de la métaphysique symbolique et de la symbolisation éthique.

L'espèce humaine est une forme évoluée des espèces animales, dont elle se distingue par la fonction consciente de l'esprit, par laquelle l'espèce humaine, en général, et chaque individu, en particulier, peuvent s'adapter non seulement aux nécessités urgentes, dont la responsabilité revient à l'intellect utilitaire, mais aussi, et surtout, au but lointain de la vie. L'esprit est surconscient, car il représente la clairvoyance du conscient. Toutes les fonctions de la psyché humaine, conscientes, surconscientes, inconscientes, et subconscientes se laissent réduire au désir. Le désir humain est une forme évoluée du besoin biologiquement élémentaire, qui caractérise toute la vie. La joie est due à la satisfaction du besoin vital. La souffrance est le produit d'un besoin insatisfait, car elle n'est que le contraste entre le désir et la réalité. Le sens de la vie est une forme de réalité, la vérité. Mais il est difficile de saisir la vérité, et l'homme ne peut se mettre en harmonie avec le sens de la vie que par l'entremise du désir spiritualisé (idée) et du désir sublimé (idéal). [6] Comme le désir est le phénomène central de la vie, la vie dépense toute son énergie dans l'effort de la transformation énergétique des désirs. Les mythes symbolisent la vie et son sens, et alors, leur thème permanent, abordé dans un langage énigmatique et symbolique est le désir et ses transformations énergétiques, (exaltation et harmonisation) [7]

Le mythe n'a pas prévu l'extension de l'intellect et de ses inventions utilitaires, aux dépens de l'unification harmonieuse, mais il a prévu le danger de l'intellectualisation révoltée contre l'esprit harmonisateur. [8] L'intellect nie le mystère de la vie qui inclut aussi le mystère de la mort.

L'homme n'est pas toujours équilibré, car il est parfois en proie à une imagination maladivement exaltée, produit d'une psyché qui ne se spiritualise ni n'intellectualise efficacement et dont les fonctions conscientes et surconscientes sont en désordre. Cette imagination qui promet des satisfactions irréalisables est, selon l'expression de Malebranche, „la folle du logis” [9]. Dans ces conditions, les désirs exaltés se transforment en angoisse exaltée, car l'angoisse n'est que le désir sous une forme devenue négative. La rêverie purement imaginative et irréalisable devient rêve subconscient; envahit la vie consciente et ruine la cohésion de l'individualité.

Le mythe figure le tourment angoissé qui accompagne tous les degrés de l'égarement, comme un châtiment, dont la nécessité imminente est imposée par l'esprit symboliquement personnifié par la divinité.

Il s'agit dans les mythes de la vanité et de la culpabilité, mais aussi de la satisfaction et du sens de la vie et de la morale qui est "l'économie du plaisir... et la valorisation surconsciente qui cherche le plaisir sublime" [10]

Par la symbolisation mythique, l'homme est un héros, l'arène de son combat est le paysage terrestre, symbole du conscient et de sa situation conflictuelle, le soleil devient symbole de l'esprit, l'intellect humain avec sa fonction utilitaire devient le feu terrestre, l'imagination exaltée devient le principe du mal, l'eau représente la fécondation sublime, mais aussi la purification, mais l'eau glacée figure la stagnation psychique [11]. Les animaux sont autant de symboles qui enrichissent considérablement la terminologie mythique. En général, un monstre tué symbolise la victoire définitive sur la vanité et la sublimation.

Les mythes usent d'artifices, ce qui rend leur compréhension partielle et incomplète dans notre époque trop éloignée de l'ère mythique, lorsque leurs symboles associés aux éléments de la nature naturelle étaient à la portée des hommes.

La fable mythique n'a pas l'intention de convaincre d'une façon logique, mais elle veut atteindre son but en agissant sur l'émotivité humaine la plus profonde et sur les culpabilités refoulées. Elle a la même fonction cathartique de toutes les productions artistiques, dont la figuration métaphorique laisse deviner un sens caché et dont le procédé symbolisant n'est pas un artifice trompeur, malgré le langage symbolique fictif et voilé.

La mythologie personnifie chaque fonction de la psyché. Chez les Grecs, par exemple, Zeus est l'esprit, Apollon, l'harmonie, etc. Le monothéisme est un aspect du polythéisme où le symbole *divinité* se présente sous une forme évoluée, qui contient une somme de caractéristiques, attribuées avant à plusieurs dieux. Dans le cas du monothéisme, la narration mythique n'est qu'une façade, derrière laquelle plusieurs divinités positives sont condensées en un Dieu unique, tandis que tous les monstres, en un unique adversaire de Dieu, Satan.

Chose intéressante, de nos jours, il apparaît évident que les divinités polythéistes n'étaient pas réelles, et pourtant, nous croyons à l'existence personnelle d'un Dieu unique. Notre culture, fondée sur les textes bibliques, se considère supérieure aux anciennes cultures polythéistes, et elle l'est, en effet, par sa symbolique beaucoup plus évoluée. Mais l'Antiquité, à la différence de notre époque, disposait de deux formes de théologie : l'une destinée à la croyance populaire, l'autre, aux initiés, qui étaient peu nombreux. En Egypte, en Grèce et chez tous les peuples de haute culture, il y avait des centres d'initiation, les *mystères*. Le but de ces centres était la réalisation de l'harmonisation individuelle, par l'induction du sentiment vivant de l'éthique immanente. Nous savons aujourd'hui que, par exemple, les prêtres d'Eleusis révélaient à ceux qui voulaient s'initier dans les mystères le fondement de la symbolique des mythes, le secret de la vie et de la mort,

l'inexistence personnelle des divinités et leur signification dans l'évolution éthique de l'âme humaine, sans donner des définitions conceptuelles. Les initiés devaient découvrir par leur intuition le sens caché des grands secrets. Actuellement, il n'y a plus de prêtres initiateurs, ni d'initiés. Il y a seulement des croyances populaires, fondées sur l'interprétation littérale des Textes Sacrés, au milieu d'un scepticisme général, produit par les erreurs de cette interprétation. L'exégèse symbolique est en désaccord avec ces croyances et avec le doute sceptique. Déjà un philosophe comme Descartes prétendait qu'on pouvait faire une séparation entre l'âme et le corps, dans la confusion produite par l'essor des sciences positives, et abandonnait l'idée de la complexité humaine, telle qu'elle est, unité et multiple. Cette situation est loin de faciliter l'approche de la grande vérité cachée, qui renferme sous la croûte des fabuleuses narrations mythiques tous les secrets immanents à la nature humaine. Notre culture religieuse est dépourvue d'un approfondissement initiatique. En plus, la limite de la compétence de l'esprit humain, au delà de laquelle tout inconnu est désigné par le terme de *mystère*, devient une évidence spirituelle, car « il est évident à l'esprit (qui lui-même est un mode d'existence) que le mystère de l'existence le dépasse nécessairement » [12] L'initiation dans un mystère est une simple expression linguistique, car le contenu du mystère est, par définition, impénétrable. Alors, toutes les fois qu'on constate un mystère, on constate la limite de l'esprit. Tout ce qui dépasse l'esprit est mystère, malgré l'invention des symboles auxquels on a l'habitude d'attribuer la capacité de recomposer un ensemble à partir d'un élément évocateur de cet ensemble.

L'homme a toujours eu peur. Cette peur appartient à son système naturel de défense. Par nécessité ou par curiosité, l'homme a toujours combattu l'effroi devant l'ambiance à l'aide de son intellect qui est pratique, utilitaire et explicatif. L'imagination explicative est une fonction intellectuelle apte à combattre l'effroi devant l'ambiance, mais l'évidence du mystère de la vie et de la mort éveille dans la conscience humaine un sentiment profond, qui est l'effroi métaphysique. Pour se défendre de cet effroi, l'homme doit l'éliminer de son imagination, mais il peut aussi le sublimer, en l'incorporant à l'imagination par des symboles qui, dans leur forme litotique, gardent tous les caractères de l'objet représenté, qu'ils réduisent par un procédé homéopathique à un minimum remplaçable par son contraire. L'effroi devant le mystère est adouci, dans le cadre d'une spéculation métaphysique, par l'invention d'un *Créateur*, qui, en essence, n'est une explication que si l'on admet qu'il s'agit là d'un symbole, c'est à dire d'une image, dont l'origine se trouve dans l'activité cérébrale humaine, capable de créer à partir d'une matière donnée un produit préconçu. L'anthropomorphisation et la personnification symboliques sont à l'origine de l'image du Créateur intentionnel, Ouranos, Vichnou ou Yahvé.

Le symbole divinité ne possède pas seulement la signification du *créateur*, mais aussi celle du *juge* de l'homme. Les divinités distribuent la récompense et le châtement, ce qui leur accorde une signification morale et métaphysique. Si le symbole *divinité* est le résultat d'une spiritualisation anthropomorphe, dont le but est de calmer l'effroi sacré, il va de soi que l'homme, dans la mesure où il participe à la vision calmante, se trouve par là même récompensé. En même temps, il est châtié s'il oublie la nécessité de spiritualisation-sublimation symbolisée par le commandement de la divinité. Cela correspond aux dons symboliquement envoyés par les divinités, qui sont, selon le sens cryptique, immanents à la vie.

L'image suggestive des divinités met l'homme et sa responsabilité devant le mystère de la vie et de la mort et l'émotion devant ce mystère génère le courage éthique.

Sans le mystère transcendant à la compréhension humaine le rapport homme-mystère n'a aucune existence réelle, sauf sa vérité symbolique, psychologiquement réelle.

Le symbolisme n'aurait aucune signification cachée et véridique si l'image transcendante de la *divinité-juge suprême* ne correspondait pas à l'immanence de la loi éthique, qui impose la responsabilité fondée sur la possibilité du choix entre le bien et le mal. [13]

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

[1] Diel, Paul, Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque, Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, 2002, pp. 17-18.

[2] Enciclopedia de Filosofie si Stiinta Umane, Editura All De Agostini, Bucuresti, 2000, p. 1006

[3] René Guénon Symboles de la Science sacrée, Gallimard, II; Le Verbe et le Symbole, Paris, 1977

[4] Diel, Paul, Le Symbolisme dans la Bible, Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, 2002, p. 36

[5], Diel, Paul, Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque, Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, 2002, p. 33

[6] Diel, Paul, Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque, Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, 2002, p. 36

[7] idem, p. 36

- [8] Dinescu, Carmen, Omul de Pământ Cavaliotti, 2005, cap. Atlas, Prometeu și Sisif
- [9]. Malebranche, Le Château de l'âme, IV-e Demande, Chant I
- [10] Diel, Paul, Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque, Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, 2002, p.44
- [11]. Dante, Divina Comédie, Infernul, Cântul XXXIII, E.S.P.L.A. 1954, pp. 325-333
- [12] Diel, Paul, La Divinité, Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, 2004, p. 45
- [13] Diel, Paul, La Divinité, Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, 2004, p.53

La rêverie du ciel bleu dans la nouvelle « Peuple du ciel » de J.M. Le Clezio

Lector drd. Iuliana Paștin
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"

Petite Croix, le personnage enfant de la nouvelle « Peuple du ciel » appartient aux peuples pauvres.

Elle représente, comme le confirme le titre, les « peuples célestes » du Nouveau-Mexique, qui « *Vivent perchés sur leurs falaises, oiseaux plutôt qu'hommes, si proches du bleu du ciel qu'ils n'ont même plus besoin de le voir. Leurs maisons aux murs épais, aux fenêtres étroites ne regardent rien, ne cherchent pas à s'élever. Elles sont des refuges ultimes, les toutes dernières aires d'habitation humaine, déjà de la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire* »[1].

Par-delà ces lointains descendants des Indiens, Petite Croix symbolise » le peuple maya, le peuple céleste qui ne s'est jamais détourné de lui-même, car, c'est dans cette relation avec l'univers qu'il trouvait le désir de vivre.

C'était un pays sans hommes, un pays de sable et de poussière, avec pour seules limites les mesas rectangulaires, à l'horizon. La terre était trop pauvre pour donner à manger aux hommes, et la pluie ne tombait pas du ciel.(p.221)

Bien que ce ne soit pas précisé, Petite Croix est aveugle et c'est une petite fille qui porte sa croix et cherche à répondre, « depuis tant d'années » à une question qui, pour elle, constitue une énigme- une devinette métaphysique et qu'elle voudrait tant savoir élucider , peut être à la façon de G.Bachelard qui dans »L'air et les Songes » essaie-t-il de répondre, lui aussi ,à la question *Qu'est-ce que le bleu* « ? [2]

« Puisque personne ne connaît la bonne réponse, elle reste immobile, assise en angle bien droit, au bout de la falaise, devant le ciel. Elle sait bien que quelque chose doit venir... —

« Petite Croix se souvient de la question qu'elle demande, depuis tant d'années, la question qu'elle voudrait tellement savoir, à propos du ciel, et de sa couleur. Mais elle ne dit plus à voix haute : Qu'est-ce que le bleu ?(p.224)

Dès le début du récit, Petite Croix est présentée dans une position assise qui est celle de la méditation. Unie à la terre et à la montagne, elle occupe une petite place, juste à sa mesure, dans la terre dure.

« Elle ne bougeait pas, ou presque, pendant des heures, le buste droit, les jambes bien étendues devant elle. Quelquefois ses mains bougeaient, comme si elles étaient indépendantes, en tirant sur les fibres d'herbe pour tresser des paniers ou des cordes.

Elle était comme si elle regardait la terre au-dessus d'elle, sans penser à rien et sans attendre, simplement assise en angle droit sur la terre durcie, tout à fait au bout du village, là où la montagne cessait d'un seul coup et laissait la place au soleil.(p.224)

Petite Croix s'est retirée au bout du village pour regarder le ciel bleu. Elle préfère la solitude et « aime bien quand il n'y a plus personne autour d'elle », pour profiter du silence dont elle attend une réponse à sa question. C'est le silence, en effet qui permet à Petite Croix de deviner les voix du monde et de déchiffrer les effets de la lumière.

La première voix qu'elle perçoit est celle de la lumière, car Petite Croix est capable d'entendre l'inaudible. Pour rendre compte de cette perception subliminale, le narrateur multiplie les comparaisons, les métaphores ou les onomatopées :

« C'est d'abord la lumière. Cela fait un bruit très doux sur le sol, comme un bruissement de balai de feuilles, ou un rideau de gouttes qui avance. Petite Croix écoute de toutes ses forces, en retenant un peu son souffle, et elle entend distinctement le bruit qui arrive.

Cela fait chchchch, et aussi dttdtd ! partout, sur la terre, sur les rochers, sur les toits plats des maisons. C'est un bruit de feu, mais très doux et assez lent, un feu tranquille qui n'hésite pas, qui ne lance pas d'étincelles ».(p. 224)

Pour Petite Croix le bruit de la lumière est l'expression d'une origine absolue, peut-être celle de la Création(divine):

« C'est cela , le premier bruit, la première parole. Avant même que le ciel s'emplisse, elle entend le passage des rayons fous de la lumière, et son cœur commence à battre plus vite et plus fort » (p.225).

Comme dans La Genèse, le verbe est lumière, il est le fondateur du monde [3]. Dans sa quotidienne découverte, Petite Croix connaît l'ivresse vitale de la chaleur et accueille la lumière les mains tendues, « *les paumes tournées vers l'extérieur* », dans un geste d'adoration et d'entière disponibilité.

La lumière, vénérée pour sa nature divine, s'élève au statut d'être vivant, doté d'un corps, qui l'électrise, et qui éveille sa sensualité :

« Petite Croix ne bouge pas la tête, ni le buste. Elle ôte ses mains de la terre sèche, elle les tend devant elle, les paumes tournées vers l'extérieur. C'est comme cela qu'il faut faire ; elle sent alors la chaleur qui passe sur le bout de ses doigts, comme une caresse qui va et vient. La lumière crépite sur ses cheveux épais, sur les poils de la couverture, sur ses cils.

La peau de la lumière est douce et frissonne, en faisant glisser son dos et son ventre immenses sur les paumes ouvertes de la petite fille »(p.225)

La personnification de la lumière annonce une série de métamorphoses si chères à Le Clézio.

La fillette Petite Croix est pour l'instant métamorphosée en chevaux de feu domestiques. La lumière devient ainsi la source d'une puissante poésie cosmique.

«C'est toujours comme cela, au début, avec la lumière qui tourne autour d'elle, et qui se frotte contre les paumes de ses mains comme les chevaux du vieux Bahti. Mais ces chevaux -là sont encore plus grands et plus doux, et ils viennent vers elle comme si elle était leur maîtresse. Ils viennent du fond du ciel, ils ont bondi d'une montagne à l'autre, ils ont bondi par-dessus les grandes villes, par-dessus les rivières, sans faire de bruit, juste avec le froissement soyeux de leur poil ras.[--]Petite Croix les appelle ; elle leur parle doucement, à voix basse, en chantant un peu, parce que les chevaux de la lumière sont comme les chevaux de la terre, ils aiment les voix douces et les chansons.

*Chevaux, chevaux,
petits chevaux du bleu
emmenez-moi en volant
emmenez-moi en volant
petits chevaux du bleu » (p. 226)*

Ces chevaux lumineux,^[4] qui renvoient à tant de mythes comme celui du coursier solaire, d'Apollon en particulier, se transforment enfin en « chevaux du bleu », car la lumière et le bleu céleste sont indissociables. Ainsi, la lumière, perçue par un enfant comme un bruit imperceptible, comme une voix caressante, ardente, du début du monde devient une puissance impétueuse dont le dynamisme pourrait être interprété comme un élément de réponse à la question première de Petite Croix : Qu'est-ce que le bleu ?

Par conséquent, le bleu est énergie, force, dynamisme, voire violence, création.

En même temps, la quête du bleu, symbole du rêve d'envol, espérance d'élévation, lié au dynamisme, se manifeste comme une quête poétique, apollinienne, magique, autant que métaphysique. Il s'agit dans ce dernier cas de charmer par la puissance du mot, par la beauté des figures, les éléments et les êtres traditionnellement associés au ciel et à la lumière. Ce sont les nuages, les abeilles, les vents, dont la petite fille attend une révélation.

"Petite Croix attend encore les autres personnes qui doivent venir. Elle attend l'odeur de l'herbe, l'odeur du feu, la poussière d'or qui danse sur elle-même, en tournant sur une seule jambe, l'oiseau qui croasse une seule fois en frôlant son visage du bout de son aile".(p.229)

[5]

De même que les nuages , les abeilles "*sortent du bleu du ciel*" comme la lumière, elles se font entendre de tous les côtés à la fois. La petite fille a une expérience encore plus singulière avec les abeilles .Elle les apprivoise comme elle avait essayé avec les chevaux du bleu et les nuages .Elle évite aussi de rire trop fort, pour ne pas leur faire peur.

"Alors Petite Croix fouille dans les poches de sa veste, et elle sort des grains de sucre. Les abeilles vibrent dans l'air, leur chant aigu traverse le ciel, rebondit sur les rochers, frôle les oreilles et les joues de Petite Croix(..).Les abeilles vibrent sur ces cheveux noirs, près de ses oreilles, et ça fait un chant monotone qui parle des fleurs et des plantes, de toutes les fleurs et de toutes les plantes qu'elles ont visitées ce matin."(p.229)

La petite fille aime fort la musique des abeilles dans la lumière jaune et près de ses oreilles. Seule la petite fille comprend leur langage.:*"Elle entre chaque jour en communication avec les abeilles, ces êtres au- delà de l'humain et dont le pouvoir est tel qu'elles donnent à voir à la jeune aveugle :*

« Petite Croix ne rit pas très fort, pour ne pas leur faire peur.(...)

Elles ne parlent pas la langue des hommes, mais Petite Croix comprend ce qu'elles disent et les vibrations aiguës de leurs milliers d'ailes [1] font apparaître des taches et des étoiles et des fleurs sur ses rétines. »(p.230)

Petite Croix leur chante elle aussi comme si elle répondait à un langage de signes. Sa voix murmurante ressemble au bourdonnement des insectes:

*"Abeilles, abeilles,
abeilles bleues du ciel
emmenez-moi en volant
emmenez-moi en volant
en volant
dans votre troupeau"(p. 231)*

Ce langage est l'expression immédiate et spontanée de la nature, qui, en tant que tel, semble fantastiquement surnaturel. Le bouquet purement poétique des fleurs butinées que les abeilles offrent à Petite Croix dans leur transcription musicale, la fait accéder à la conscience intuitive de la diversité des couleurs:

"Nous avons vu la fleur jaune du tournesol, la fleur rouge du chardon, la fleur de l'ocotillo qui ressemble à un serpent à tête rouge. Nous avons vu la grande fleur mauve du cactus pitaya, la fleur en dentelle des carottes sauvages, la fleur pâle du laurier.(...).Nous avons été sur la

plus belle fleur du monde, celle qui jaillit très haut sur les feuilles en lame de sabre du yucca, et qui est aussi blanche que la neige. Toutes ses fleurs sont pour toi, Petite Croix, nous te le apportons pour te remercier. (p.230)

Dans cette fantastique abondance des couleurs on pourrait surmonter la difficulté de la vue lorsque le vieux Bahti avait dû recourir à des analogies entre le sens de la vue et du goût pour faire admettre à la fillette la notion de nuance.

" La mer, a dit le vieux Bahti, c'est l'endroit le plus beau du monde, l'endroit où tout est vraiment bleu. Il y a toutes sortes de bleus dans la mer, dit le vieux Bahti. Comment peut-il y avoir plusieurs sortes de bleus, a demandé Petite Croix. C'est comme cela pourtant, il y a plusieurs bleus, c'est comme l'eau qu'on boit, qui emplit la bouche et coule dans le ventre, tantôt froide tantôt chaude. (p.228)

L'abeille, que la tradition judéo-chrétienne présente comme une figure de l'âme et du verbe, que Virgile conçoit comme une parcelle de la divine Intelligence et en laquelle Saint Bernard a vu le symbole de l'Esprit Saint [6] manifeste toute sa vertu, elle devient polychrome, au moment où "le soleil est très haut au-dessus de la terre dure"(p.229). Si le soleil est à midi, cela veut dire qu'il est en pleine lumière divine.

« Petite Croix les entend venir, toujours à la même heure, quand le soleil est très haut au-dessus de la terre dure. Elle les entend de tous les côtés à la fois, car elles sortent du bleu du ciel ».p228

Loin de céder à une imagination qui essaierait de suppléer la perception, Petite Croix est douée d'un savoir inhabituel, acquis par une expérience très personnelle, et d'une logique insolite. Ce savoir, cette logique ne se manifestent encore que de façon passagère et c'est bien l'imagination ordinaire qu'elle sollicite lorsqu'elle essaie de se représenter la mer qu'elle n'a jamais approchée. Les mots pour Petite Croix restent incertains car ils font appel à des facultés dont la petite aveugle est dépourvue.

En vain invoque-t-elle par le chant de Bahti tous ses amis, les animaux et les insectes de la nature, en vain veut-elle que tout reste, que tout demeure, sans retourner dans ses cachettes. La lumière, elle-même disparaît.[7]

"Le soleil est bas, presque à l'horizontale, sa chaleur vient par bouffées, comme une haleine.

Maintenant, c'est l'heure où le bleu s'amincit, se résorbe.(..)p.240

A nouveau, Petite Croix appelle les abeilles, ses amies, les lézards aussi, les salamandres ivres de soleil, les insectes-feuilles, les insectes-brindilles, les fourmis en colonnes serrées(..)

C'est l'heure où la lumière brûle et fait mal, la lumière qui jaillit du fond de l'espace

bleu(p.241)

La recherche de la jeune fille va encore échouer. L'obscurité de la nuit est peut être appelée à aggraver la nuit intérieure de la jeune aveugle.

A la place du soleil il y a un astre très bleu qui regarde et son regard appuie sur le front de Petite Croix. Il porte un masque d'écailles et de plumes, il vient en dansant, en frappant la terre de ses pieds , il vient en volant comme l'avion et l'épervier, et son ombre recouvre la vallée comme un manteau . Il est seul, Saquasohuh comme on l'appelle, et il marche vers le village abandonné, sur sa route bleue, dans le ciel. Son œil unique regarde Petite Croix, d'un regard terrible qui brûle et glace en même temps.(p.241)

Dans ce crépuscule, dans ce moment de l'embrasement ultime, insupportable, où le jour et la nuit se mêlent déjà, survient la fin du bleu du jour, du bleu perceptible par le regard. Il y a toutefois un autre bleu qui se manifeste, le bleu de la nuit, le bleu de l'infini cosmique, qui n'est pas caché par la clarté excessive du soleil à midi.

Le seul bleu que la petite aveugle puisse distinguer est celui de la pensée profonde. Elle distingue donc le bleu en elle-même car dans sa quête du bleu, elle rencontre non seulement un petit soldat, mais le redoutable cyclope mexicain Saquasohuh « guerrier géant « au regard « qui brûle et qui glace ».

Celui-ci symbolise à la fois la divinité borgne qui illumine l'esprit de l'aveugle, et le démon brutal de la guerre, dont la danse condamne les hommes à mourir.

« Il est comme un guerrier géant, debout, de l'autre côté du ciel et il regarde le village de son terrible regard qui brûle et qui glace, Il regarde Petite Croix dans les yeux, comme jamais personne ne l'a regardée.(p.242)

L'initiation de la fillette, à la fois délicate et tragique, révèle ainsi le caractère dramatiquement double de la vue, qui dévoile les splendeurs de la vie tout autant que les horreurs. Cela explique pourquoi Petite Croix, sous le regard du cyclope se sent d'abord envahie par «la lumière claire, pure et bleue qui va jusqu'au fond de son corps comme l'eau fraîche des sources » ou par une lumière douce comme le vent du sud »

« Petite Croix sent la lumière claire, pure et bleue qui va jusqu'au fond de son corps comme l'eau fraîche des sources et qui l'enivre. C'est une lumière douce comme le vent du sud, qui apporte les odeurs des plantes et des fleurs sauvages »(p.243)

Le dénouement de cette histoire renvoie à un mythe poétique et philosophique personnel de Le Clézio, celui de mydriase. Dans ce mythe, exposé dans le récit Mydriase, l'écrivain imagine un état où le pouvoir des yeux a disparu, et dans lequel «on fait des efforts désespérés pour traverser l'ombre. C'est l'état de dilatation extrême de la pupille, la mydriase absolue, quand « la

grande étoile ronde au centre irisé disparaît sur le bord tranchant. Ce qui pourrait passer pour une cécité représente en réalité une chance pour l'épanouissement du regard intérieur, des yeux de la pensée. Le Clézio inverse la signification du mythe de la caverne. Pour Platon, il fallait se détourner des ombres[8] et rompre ses chaînes pour rejoindre le grand soleil des Idées. La mydriase implique au contraire de renoncer au soleil des mots pour réintégrer »ses cavernes » et découvrir sa lumière intérieure. De cette façon, l'histoire de Petite Croix prend tout son sens. Le noir dans lequel elle est plongée l'a contrainte finalement à découvrir en elle-même le bleu qui la préoccupait. L'itinéraire imposé par cette exploration l'a conduite de l'interprétation de la nature et de ses éléments, jointe au rêve d'un envol marquant son harmonie avec elle, à un retour en soi. Le secret du bleu ne se trouvait point du côté de la lumière et du soleil.

Contrairement à la logique, il fallait le chercher dans la nuit naissante au moment où la lumière solaire, en s'effaçant, libère la grande lumière obscure -comme aurait pu dire Victor Hugo- de l'espace infini, symbolisée par l'astre annonciateur de la nuit. Alors seulement la nuit intérieure s'éclaire de ses profondeurs en créant un bleu comme un tout et que la petite fille retrouve à partir de cette couleur née des ténèbres primordiales, le monde des couleurs et des formes.

Notes et bibliographie:

1 .*Mondo et autres histoires* de J.M.G. Le Clézio, Gallimard, Paris, 1995

2..Gaston Bachelard,*L'Air et les Songes*, Librairie José Corti, 1943 : « le rêve devant le ciel bleu permet de saisir ce qu'est la conscience immédiate de soi. Une formule inlassablement répétée dit que toute conscience est conscience de quelque chose. Mais dans un sens, une conscience trop étroitement fixé sur un objet trop limité se limite et s'objective de façon inadmissible. En arrivant au cogito par la contemplation d'une réalité aussi peu limitée, aussi peu objective que le ciel vide, le rêveur prend vraiment une conscience immédiate de son existence comme sujet »p.193

3.Dans le livre »*La Genèse* » dans la version de Jean Grosjean et avec la préface de J.M.G. Le Clézio, éditions Gallimard, 1987 il y a la traduction suivante :

« d'abord Dieu a fait le ciel et la terre La terre était sans forme et vide. Les ténèbres étaient sur l'abîme et le souffle de Dieu planait sur les flots. Dieu a dit :Lumière et il y a eu de la lumière. Dieu a vu que la lumière était bonne et il l'a séparée des ténèbres. La lumière il l'a appelée : Jour Et les ténèbres il les a appelées :Nuit Il y a eu un soir et il y a eu un matin : c'était le premier jour.

...

4. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, pp79-81 : Les poètes ne font que retrouver le grand symbole du cheval infernal , tel qu'il apparaît dans d'innombrables mythes et légendes, en liaison

soit avec des constellations aquatiques, soit avec le tonnerre, soit avec les enfers, avant d'être annexé par les mythes solaires. Dans »*L'Apocalypse*, le cheval de la mort présente un remarquable isomorphisme avec le lion et la gueule du dragon..

.Malgré les apparences, **le cheval solaire** se laisse facilement assimiler au cheval chtonien (...) Le soleil n'est pas un archétype stable et les intimations climatiques peuvent très souvent lui donner un net accent péjoratif. Dans les pays tropicaux, le soleil et son cortège de disette et de sécheresse est néfaste.

Dans le Surya védique, le soleil destructeur, est représenté par un coursier(...) Mais ce n'est pas au soleil en tant que lumière céleste qu'est lié le symbolisme hippomorphe, mais au soleil considéré comme redoutable mouvement temporel. Les déesses lunaires des Grecs , des Scandinaves, des Perses voyagent dans des véhicules traînés par des chevaux. Le cheval est donc symbole du temps puisque lié aux grandes horloges naturelles.(..) Dans les pays tempérés le cheval sera lié à **Phoebus**(Apollon,le dieu de la lumière)et perdra peu à peu les sombres valeurs négatives qui l'animaient. On voit même, par l'intermédiaire solaire, le cheval évoluer d'un symbolisme chtonien à un pur symbolisme ouranien, jusqu'à devenir le double de l'oiseau dans la lutte contre le serpent chtonien.(..) On passe de la fuite du temps au soleil néfaste et tropical, puis de la course solaire à une sorte de triomphe apollinien du soleil tempéré, triomphe auquel le cheval continue de participer. Mais primitivement, le cheval reste le symbole de la fuite du temps.(..) Le coursier d'Apollon n'est que ténèbres domptées. p82

5. Cf. Gilbert Durand, op. cit., p.144 : »L'outil ascensionnel par excellence, c'est bien l'aile dont l'échelle du chamane ou l'escalier de la ziqqurat ne sont que des extrapolations de la verticalisation posturale. .C'est en même temps la raison profonde qui motive la facilité avec laquelle, la rêverie volante, techniquement absurde, est acceptée et privilégiée par le désir d'angélisme(..) L'aile est l'attribut de voler , non de l'oiseau ou de l'insecte(..) Si bien que l'on peut dire enfin que l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau, ou l'insecte animal, mais l'ange, et que toute élévation est isomorphe d'une purification parce qu'essentiellement angélique.p.148

6. Selon G. Bachelard, op. cit. pp29-30 « on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé »

7. Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique IV, Le vocabulaire fondamental des rêves*, Eds..Albin Michel : »La nuit du rêve est noire, obscure. Elle est un lieu de non-voir, un espace où la conscience, privée de ses repères, atteint les rives de la peur...La nuit onirique favorise effectivement l'apparition de monstres indéfinis, de créatures préhistoriques. Un froid minéral s'étend sur ces régions d'obscurité. Les mythes et les interprétations traditionnelles se rejoignent pour présenter

les angoisses nées de la nuit comme une projection que provoque la perspective de la mort. » p.97

8. La Genèse présente les ténèbres comme une origine obscure de laquelle le premier acte divin fera sortir la lumière.

Câteva considerații asupra procesului de evaluare

*Lector Stoica Rodica
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

EVALUAREA este un aspect esențial al construcției unui curs sau a oricărei activități didactice. Felul în care se concepe acest proces este esențial: dacă ea este înțeleasă ca o contabilitate a "greșelilor de către student, ea nu ar trebui să se numească "evaluare", ci "control lingvistic". "Controlul nu dă în nici un caz măsura capacităților studentului, capacități care nu pot fi evaluate decât în termeni de abilități: abilitatea de a înțelege(ce? care tipuri de documente?) și abilitatea de a "produce"(ce? În ce fel de situații?). Concepția asupra evaluării înseamnă mai precis stabilirea căror aspecte ale competențelor vor fi evaluate la oral și la scris, cum și când și prin ce procedeu fiecare aspect al competenței va fi cuantificat.

În funcție de obiectivele definite în prealabil, se vor evalua capacitatea de a înțelege în scris și oral și capacitatea de a vorbi și de a scrie.

Evaluarea capacității de a înțelege.

Intr-o perspectivă comunicativă, nu este suficient să se aprecieze nivelul de înțelegere orală a studenților numai în funcție de capacitatea de a înțelege ceea ce le spune cadrul didactic. Un test real de înțelegere trebuie să vizeze aspecte diferite și naturale ale discursurilor produse în limba țintă: conversație cotidiană, mass-media(radio și televiziune), conferințe, cinema, presă scrisă, lucrări științifice sau literare, în funcție de obiectivele urmărite. Evaluarea capacității de a citi înseamnă evaluarea capacității de a extrage informații dintr-un text și timpul necesar acestei operații, pentru că nu este vorba de a traduce, ci de a citi.

Aceasta presupune, înaintea operației de evaluare, un antrenament sistematic de ascultare și citire a unor texte autentice alese, nu pentru interesul lor lingvistic, ci pentru interesul lor cultural și adecvarea lor obiectivelor urmărite. O mare parte a procesului de memorare care are loc la învățarea unei limbi străine se face în mod implicit, subconștient, prin frecventarea repetată a textelor. A propune activități de înțelegere care să impună studentului să se întoarcă la text, să caute în el informația, este o modalitate de a învăța limba străină în procesul său de funcționare, fără ca atenția să fie neapărat îndreptată asupra structurii. Căutarea sensului este în realitate o ocazie de a interioriza formele. Evaluarea procesului de înțelegere, care este competența de bază a învățării

unei limbi străine reprezintă un act pedagogic important, care reorientează diferitele activități ale unei ore de curs.

Evaluarea capacității de a înțelege mesajul scris

Este important ca această evaluare să se facă în funcție de proiectele de lectură posibile ale studentului și de nivelul său de cunoștințe. Care pot fi proiectele de lectură ale unui student dintr-o clasă de limbă orientată spre autonomie și comunicare? Această întrebare ridică problema dificultății de a intra în text. Proiectul va fi categoric influențat de obstacolele întâlnite la percepția imediată a conținutului textului și de complexitatea sa. El va depinde așadar de nivelul de cunoștințe. În funcție de aceste niveluri, se pot propune diferite proiecte:

- un proiect funcțional/ pragmatic: a citi un text pentru a acționa. Câteva exemple: a citi o rețetă de bucătărie, modul de folosire a unui aparat sau echipament, descrierea unui film pentru a-l alege pe cel pe care vrei să-l vezi, sau câteva extrase dintr-o carte pentru a te hotărî să o cumperi.

- un proiect semantic, orientat spre un scop: a citi un text pentru a extrage ideile principale, pentru a înțelege informația pe care o conține, pentru ca lectura va fi urmată de comentarii, aprecieri, critici sau rezumate în scopul de a putea transmite impresiile cititorului în cadrul unei dezbateri. Acest tip de proiect este o lectură orientată spre misiunea de a comunica.

- un proiect de învățare: a citi un text pentru a înțelege cum este construit. Poate să fie vorba de un slogan, de un editorial, de un articol satiric, de o analiză politică sau economică. În acest caz, lectura trebuie să permită degajarea modelelor de discurs, organizarea textelor sau extragerea vocabularului specific unui domeniu.

Aceste proiecte de lectură pot fi aplicate la diverse nivele de învățare(cunoștințe),dar ele vor comporta grade diferite de complexitate în funcție de nivel.

Ce piste se pot propune pentru evaluarea înțelegerii în funcție de aceste diferite proiecte?

- Proiectul funcțional/pragmatic

Pentru a verifica posibilitatea de corelare a unui text și a unei acțiuni, se pot propune câteva descrieri de filme, extrase dintr-un program de televiziune și se poate formula întrebarea cărui gen îi aparține extrasul (divertisment, aventură, analiză, etc.).După cum am mai spus, acest tip de evaluare va trebui să țină seama de nivelul de cunoștințe al studenților. Alegerea unei cărți sau a unui articol în funcție de criterii foarte precise, cum ar fi interesul științific pe care îl prezintă, calitatea sa literară sau orientarea sa politică, necesită un "bun nivel de lectură.

- Proiectul semantic

În cazul unor documente scurte, se va putea verifica înțelegerea funcției și a temei.

- percepția funcției: este vorba de o notă de serviciu, de un anunț publicitar, de o avertizare, etc.?
- percepția temei: care din documente se referă la sănătate la o călătorie, la securitate(siguranța), la modul de lucru, etc?

Pentru textele de lungime medie va fi vorba să se verifice mai întâi înțelegerea globală. Aceasta se poate face după o singură lectură în timp limitat, prin intermediul a două, trei întrebări generale.

Verificarea înțelegerii detaliate va trebui să fie îndreptată asupra exactității informațiilor percepute de student. Acesta vor putea fi puse în legătură cu parafraze, fotografii sau desene dacă ele sânt concrete. Opiniile, atitudinile și intențiile autorului textului vor putea fi degajate prin întrebări-țintă, cerând să se indice dacă ele corespund realității textului sau nu.

Capacitatea de a realiza cea mai bună sinteză a unui text poate fi de asemenea verificată sub forma a două rezumate propuse studentului, dintre care unul să reflecte mai fidel textul decât celălalt și între care acesta va trebui să aleagă.

- Proiectul de învățare

Verificarea capacității de a detecta procedeele care dau specificitate unui text este importantă mai ales atunci când unul din obiective este elaborarea unui text scris. A ști să construiești un anumit tip de text este unul din obiectivele de atins și vor trebui stabilite diferite repere legate de organizarea și conținutul textului. În ceea ce privește organizarea textului, se va cere studenților să elaboreze "scheme de conținut al textului" sau "grile de lectură" ale acestor texte. În acest sens li se va putea cere să compare diferite argumentări referitoare la același subiect și să distingă intențiile subiacente.

În ceea ce privește scrisul, studenții vor trebui să fie capabili să repereze, datorită modalităților de exprimare, specificul textului: este un text de mass-media, un text științific, un text polemic, un discurs politic, etc?

S-ar putea cere studenților (și aceasta ar trebui să facă parte din educația culturală) să recunoască, dintre textele propuse, epocile din literatură, genurile literare: M-me de La Fayette sau Stendhal? Balzac sau Flaubert? Baudelaire sau Verlaine? Alegerea textelor va depinde, evident de interesul și obiectivele studenților.

Evaluarea înțelegerii orale

Specificul mesajului oral, percepția auditivă și caracterul non recursiv al ascultării, impune capacitatea de a distinge toate sunetele, curbele de intonație, pauzele și accentele pentru a putea înțelege rapid informațiile în succesiunea lanțului sonor. În acest sens trebuie să fie

selectat indicii purtători de sens și să se anticipeze, plecând de la ceea ce s-a înțeles. În aceasta vor consta exercițiile efectuate în clasă.

Verificarea competenței va avea drept țintă segmente de discurs care să nu depășească două, trei minute, dat fiind slăbii, capacitate de reținere a memoriei auditive pe termen scurt. Se poate proceda, ca și pentru scris, evaluând mai întâi înțelegerea globală, apoi înțelegerea în detaliu, ascultând încă o dată documentul, prin metoda parafrazelor sau a întrebărilor.

Evaluarea producției

Evaluarea capacității studentului de a vorbi (producție orală) și de a scrie (producție scrisă) impune în primul rând ca acesta să fie plasat într-o situație autentică, sau qvasi-autentică de producție.

În ceea ce privește scrisul, studentului trebuie să i se ceară să producă un discurs și nu să completeze fraze sau să transforme fraze. Prin discurs se înțelege în general, în funcție de nivelul de cunoștințe: o scrisoare de mulțumire, de reclamație, o dare de seamă, un rezumat, o corespondență pe Internet, un articol pentru un ziar.

Nu este același lucru în cazul producției orale. Competența este definită de data aceasta ca o competență într-o situație socială de comunicare, adică cu vorbitori de limbă străină, în diferite locuri și situații în care limba străină respectivă este vorbită. Această situație are un scop informativ și comunicativ, în timp ce schimburile orale între profesori și studenți au un scop didactic. Este vorba de un tip de schimb tranzitoriu, în care finalitatea nu

este schimbul de informație, ci „schimbul pretext” vederea asimilării cunoștințelor, ceea ce nu convine unei evaluări corecte a competenței sociale de comunicare. Pentru evaluarea studentului, trebuie să fie create situații de schimburi, în majoritatea cazurilor simulate, dar cât mai apropiate de o situație autentică (jocul de roluri ar fi o astfel de situație.) Distribuind roluri și cerând studenților să se exprime după un plan, pe o anumită temă, se poate aprecia competența lor de producție comunicativă.

Competența orală se poate de asemenea evalua și în cadrul unui dialog între profesor și student, sau la un nivel mai înalt se va putea cere studentului povestirea unei experiențe trăite, apărarea unui punct de vedere, expunerea unei probleme, etc.

Cum să evaluăm producția orală?

După cum am mai spus, o evaluare corectă nu înseamnă o contabilizare a greșelilor. Dacă nu s-ar ține seama decât de greșeli, s-ar neglija aspectul pozitiv al performanței. Același student poate să facă greșeli gramaticale, greșeli de registru, dar poate să aibă un lexic variat, să îmbine cuvintele în mod creativ, să aibă o bună pronunție. De aceea trebuie să luăm în considerare

separat diferitele aspecte ale producției orale și să li evaluăm pe fiecare. Se poate estima că aspectele implicate în producția orală sânt:

- aspectele lingvistice:
 - aspectele fonetice(foneme și intonația lingvistică)
 - aspectele lexicale;
 - aspectele gramaticale sau morfosintactice(locul elementelor în frază, terminația verbelor, genul substantivelor, prezența articolelor, prepozițiile, etc.)
 - aspectele pragmatice (capacitatea de a transmite informația într-o formă adecvată)
 - fluiditatea(cuvintele se înlănțuiesc cu o anumită viteză după o schemă de intonație corectă);
 - registrele (se cunosc caracteristicile registrului familiar, neutru, etc.)
 - înlănțuirea (capacitatea de a umple golurile, de a reformula dacă este necesar, de a-l înțelege pe interlocutor și de a-i răspunde în mod adecvat).
- aspectele expresive:
 - intonația expresivă,
 - utilizarea imaginilor sau a figurilor de stil pentru a face discursul mai viu, mai eficace);
 - postura și gesturile, care trebuie să fie- naturale și să faciliteze percepția mesajului).

Modalitățile de evaluare ale producției orale și scrise

Modul cel mai simplu de evaluare a unei producții orale ar putea fi următorul:

- înregistrarea pentru a o putea reasculta;
- practicarea unei duble evaluări(cu ajutorul unui coleg);
- situarea fiecăruia din aspectele definite în prealabil pe o scară valorică.

În funcție de capacitățile avute în vedere, se pot nota în mod diferit elementele urmărite. Dacă vrem să scoatem în evidență capacitatea lingvistică, se pot nota astfel:

-Aspectele lingvistice:15 puncte (fonetice:5 -lexic:5, gramatică:5);

Gramatica poate părea minimalizată, dar nu trebuie să uităm că ceea ce permite, la începutul procesului de învățare, comunicarea sânt lexicul și fonetica.

-Aspectele pragmatice:10 puncte(fluiditate:4 -registre:3, înlănțuiri:3).Fluiditatea și înlănțuirile sânt strâns legate, în timp ce registrul poate să nu fie pertinent. În acest caz ,nota crește cu o treime;

-Aspectele expresive: intonația, figurile de stil gesturile

Cele trei elemente nu trebuie să fie prezente toate la ace lași interlocutor. Prezența eficientă a unui singur element poate fi suficientă pentru obținerea notei maxime. Nu trebuie să

uităm că gesticulația este legată de personalitate și de cultură. Dacă ea este absentă, dar dacă comunicarea este satisfăcătoare, studentul nu trebuie penalizat. Acest tip de evaluare urmărește diagnosticarea competenței a celei lingvistice mai întâi: în funcție de limbi, de personalitate și de problemele prin care a trecut fiecare, se pot defini diverse profiluri:

-Un student utilizează un bagaj lexical bogat (5),dar folosește o sintaxă aproximativă și face puține eforturi pentru fixarea morfologiei (2),vorbește destul de neclar pentru că unele foneme nu sânt la locul lor (2).Dar are o excelentă fluiditate și face nenumărate înlănțuiri, ceea ce le permite să-1 înțelegem în ciuda greșelilor enumerate mai sus (10).De asemenea marchează pauzele, utilizează o intonație expresivă și face asocieri insolite de cuvinte (5).Va totaliza deci 24 de puncte din 30.

-Un alt student poate să adune aproximativ același număr de puncte, dar poate avea un cu totul alt profil. Excelent la gramatică(5 și la fonetică (5),destul de bun la lexic (4).La nivel pragmatic are un nivel mediu (6) pentru că nu are suficientă fluiditate ,la fel ca și la expresivitate(3).El va totaliza deci 23 de puncte din 30.

Dacă cei doi studenți merită aproximativ aceeași notă asta nu înseamnă că au același nivel: fiecare dintre ei va trebui să-și îndrepte eforturile spre aspecte diferite ale procesului de asimilare de cunoștințe. Primul comunică bine, utilizează cu prioritate lexicul, dar a neglijat gramatica și fonetica. Cel de al doilea este un bun lingvist, dar este deficitar la comunicare. In învățământul clasic numai el ar fi considerat ca un bun student. Dar evaluarea competenței de producție a unui student nu constă numai în evaluarea competenței sale lingvistice.

Pentru evaluarea competenței de producție scrisă, se pot transpune majoritatea parametrilor folosiți la evaluarea producției orale.

-Aspecte lingvistice

Lexicul și morfosintaxa pot fi utilizați ca mai sus. Fonetica va fi înlocuită prin rubrica "prezentarea textului și/sau ortografie".

-Aspecte pragmatice

In locul rubricii fluiditate am putea introduce „organizarea discursului incluzând aspecte logico-discursive și înlănțuiri ale textului”, adică ierarhizarea informațiilor și coerența. Fiecare tip de discurs are, bineînțeles, o organizare diferită, după cum acesta este descriptiv, narativ sau argumentativ.

-Aspecte expresive

Expresivității discursului oral îi corespunde în discursul scris stilul lexical(metafore, imagini) și sintactic (procedee expresive ale sintaxei).

Pentru a rezuma, operațiile didactice care stau la baza elaborării unui proces de evaluare în cadrul activității didactice sânt următoarele: selectarea datelor în mod prioritar textuale (documente orale și texte scrise) organizate într-o anumită progresie care poate fi ciclică și punctul final, evaluarea.

Datele trebuie să fie adaptate obiectivelor urmărite. Ele trebuie să fie importante ca volum pentru a se asigura o antrenare eficientă în înțelegerea mesajului scris sau oral. Aspectele funcționale și comunicative nu trebuie sacrificate gramaticii și acestea trebuie să prezinte un interes cultural în sensul larg al termenului.

Progresia trebuie să fie adaptată caracterului înrudit sau îndepărtat al limbii țintă. În cazul unei limbi înrudite, progresia lingvistică trebuie să fie subordonată progresiei discursive, care este singura necesară. În cazul învățării unei limbi complet diferite este de dorit să se realizeze mai întâi reperarea și analizarea dificultăților de intrare în limbă și elaborarea unei progresii adaptate trecerii de la o limbă la alta.

Evaluarea, care nu trebuie confundată în nici un caz cu controlul lingvistic concretizat printr-o notă, trebuie să permită situarea pe o scară valorică a diferitelor niveluri de performanță atinse de studenți în materie de lingvistică, fonetică și comunicare.

Bibliografie

1. Caroline Veltcheff – Stanley Hilton – „L'évaluation en FLE”, Hachette, 2003
2. Denise Lussier – „Évaluer les apprentissages dans une approche communicative”, Hachette, 1992
3. Jean Peytard – Sophie Moiraud – „Discours et enseignement du français”, Hachette, 1992

Julien Gracq-Le château d'argol Approche anthropologique du château

*Asist. Univ. Andreea Lucia Danulescu
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Sans doute le Château d'Argol est-il le siège d'un esprit maléfique, d'un démon qui contrôle la vie des personnages et provoque les malheurs qui vont arriver. Pour comprendre la raison de l'existence du mal, il faut analyser, du point de vue anthropologique, la notion de « château », ce que cela représente et quelles sont ses significations.

D'abord, afin de mieux comprendre ce qu'un château signifie, il faut dire qu'il s'oppose au palais ; voilà donc deux notions différentes qu'il faut analyser. Le château peut être envisagé sous deux perspectives : 1) la perspective « positive » - celle du château qui apparaît dans les contes de fées (qui décrivent de façons diverses le bien et le mal) ; 2) la perspective « négative », celle du château comme endroit dangereux qui abrite des forces noires, des revenants et des êtres méchants. Le château est la localisation du primitif, étant associé à un espace plus archaïque, plus violent ; les contes de fées européens ont été conçus après le déclin des châteaux. Le château est plus proche de la nature, qu'il s'agisse de la nature intérieure ou extérieure. De l'autre côté, le palais apparaît dans les contes de fées européens, il a beaucoup de chambres, plus grandes et plus nombreuses que les chambres d'un palais, c'est un labyrinthe dans l'espace et, le plus souvent, tout comme le château, est-il entouré d'une forêt. Le château est le symbole d'une valeur très importante : la beauté de l'esprit, du corps et du cœur ; mais, même dans le château, il y a toujours quelque chose de caché, quelque chose de mauvais qui suscite la peur. Il y a, par exemple, la chambre cachée qui abrite le mystère, chaque fois qu'un personnage reçoit une interdiction de ne pas aller dans la chambre secrète, la nécessité d'y aller s'accroît. C'est la même chose pour la chambre, qui ressemble à un labyrinthe, du château d'Argol. Herminien se promène « au travers des tristes labyrinthes du château »¹⁹. Il y a là le labyrinthe, celui qui abrite des monstres, quelque chose qui appartient au mal, quelque chose d'isolé et d'innommable, qui, le plus souvent, émerge des ténèbres pour déclencher le malheur. C'est la chambre secrète du château d'Argol qui contient le mal, mais à la fois l'inconnu, le mystérieux qui engendre la quête, peut-être la quête d'un Graal autre, un Graal qui est le bonheur et la paix intérieure

Le château d'Argol est habité par le mal, l'inconnu qui fait peur. Albert a peur de quelque chose, mais il n'en connaît pas la cause ; il ne saurait pas se représenter la peur, il ne

¹⁹ Au Château d'Argol, Éditions José Corti, Paris, 1981, page 157.

saurait pas pourquoi il a peur. Il a peur parce qu'il pense. Cela peut s'expliquer dans les termes cartesiens de la philosophie de René Descartes : il est une chose qui pense, dira-t-il en ajoutant : « c'est-à-dire qui doute (Albert, lui aussi doute), qui affirme, qui nie, qui connaît peu de choses, qui en ignore beaucoup, qui aime, qui hait (Albert, à son tour aime et hait Herminien, il l'appelle « son âme damnée »), qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi et qui sent ». Penser, pour Descartes, c'est quelque chose de très complexe, c'est l'ensemble de ce que les modernes appellent « le mental »²⁰. Pour Descartes, *penser* est un faisceau d'activités aboutissant à des « connaissances », à des « images », à des « sensations » ; tous les actes par lesquels Descartes précise ce que penser veut dire sont ce qu'on appelle depuis le XIX^e siècle des « actes intentionnels », des actes dont la description n'est pas complète si elle ne fait pas mention de l'objet sur lequel ils portent : lorsqu'on doute, on doute toujours de quelque chose, lorsqu'on affirme, on affirme toujours quelque chose etc. Penser, pour Descartes, c'est donc produire un tel objet mental corrélatif, objet qui existe bel et bien, quoique n'ayant peut-être pas de correspondant extérieur. Penser, c'est donc causer de tels objets mentaux. Albert, lorsqu'il a peur, se produit un tel objet mental corrélatif, si une telle idée est présente en lui c'est que c'est lui qui se la présente. Il est cause de cette présence, causation de toutes ces présences concrètes. C'est lui qui s'imagine avoir peur, et c'est à ce moment là que la peur s'installe, sans doute Albert a quelque chose dans sa tête quand il se représente la peur, on dirait plutôt qu'il a peur de lui-même, de son double (Herminien) qui se transforme dans le monstre qui habite le château d'Argol.

Les châteaux des légendes abritent le bien, le mal, l'inconnu. Sans doute Julien Gracq a-t-il créé son œuvre, Au Château d'Argol, en pensant au château des légendes arthuriennes du Moyen Âge. Dans les légendes du roi Arthur, le château s'appelle Camelot et il est plutôt une cité, il s'est transformé dans un palais, c'est le centre de l'autorité et de l'harmonie. Le château protège la cité mais vers la fin du XIII^e siècle, les châteaux étaient construits à la périphérie des villes, c'est un changement d'attitude quant à la relation château-cité. En opposition au XI^e – XII^e siècles, il y avait une symbiose entre les deux espaces : le château protégeait la cité avec ses soldats et chevaliers, les gens de la cité faisaient des échanges commerciaux avec les propriétaires du château. C'était le cas du Château du roi Arthur ; cependant, il y a aussi le mal : la Table Ronde, l'un des chevaliers de la Table Ronde a trahi.

Une image négative du château est donnée par Stephan Lochner, dans son tableau, Le dernier Jugement (1435) ; c'est une image qui illustre la conception de l'époque : ceux qui ont péché sont conduits, par des démons, dans un château en ruines ; ceux qui ont mené une vie honnête sont conduits au paradis, où ils brillent et sont entourés de sainteté. Il s'agit d'une

²⁰ Radu Toma, Les temps qui courent racontés aux littéraires, Editura Univ. Bucuresti, Bucuresti, 2000, page 39.

perspective différente de celle des légendes arthuriennes, c'est une vue plutôt primitive, le château est associé avec le péché originel, il est habité par des démons, c'est une entrée à l'enfer.

Aux temps médiévaux, le château était associé à l'esprit, à l'intérieur, à une qualité essentielle d'une personne. The Castle of Perseverance est une pièce des moralités qui associe le château avec l'esprit. Le personnage principal s'appelle Humanité, il est sur le point de mourir, très tôt il va être jugé ; son esprit et son âme sont attaqués par les forces du mal, les points cardinaux représentent les lieux d'où les ennemis attaquent. Le nord est associé avec l'enfer, les tentations de la chair attaquent au sud, le ouest est occupé par les ennemis de l'âme ; l'est est le seul à s'y opposer : là se trouve un ami envoyé par les rayons du soleil, par Dieu. Cette image c'est la Mappa Mundi du dilemme intérieur de l'homme ; la fin est heureuse, le personnage est sauvé par son ami de l'est.

Le château d'Argol peut être la forteresse de l'esprit et de l'âme d'Albert, s'il y a du mal c'est qu'Albert est habité par le mal, par le démon qu'est le démon de la connaissance qui va finir par produire un drame.

Au XVI^e siècle, Altobello Melone, un peintre italien va se représenter le château comme étant une forteresse de l'esprit. L'image présente une femme, au même niveau de sa tête, il y a un château, ce qui veut dire que son esprit est une forteresse, tout comme le château, tout comme Athènes, elle est la déesse de la sagesse. Ses traits ressemblent plutôt aux traits d'un homme : son cou est musculeux, son visage est rond, tel le visage d'un homme, son menton indique l'entêtement ; elle n'est pas belle, mais vertueuse. La vertu est une qualité de l'esprit représenté par la présence, dans le tableau, du château.

Le château apparaît dans une œuvre littéraire importante dans la littérature universelle, cette œuvre impose une perspective différente sur ce sujet. Il s'agit de Miguel Saavedra Cervantes et de sa création Don Quichotte (XVI^e siècle); il y a là un dialogue très intéressant entre Don Quichotte et Sancho Panza, leur discussion porte sur un bâtiment que Sancho Panza appelle une taverne, Don Quichotte le contredit et affirme qu'il s'agit d'un château, voici donc deux points de vue contradictoires, la contradiction va continuer par l'apparition d'une demoiselle, dans les yeux de Sancho Panza ce serait une prostituée, cependant Don Quichote voit en elle la princesse du château. Ces visions correspondent aux opinions que Albert et Herminien ont sur Heide : Albert ne la respecte pas et la voit comme une proie facile qui s'offre à lui sans hésiter, tandis que Herminien se sent attirer vers elle, mais elle n'a des yeux que pour Albert. Il s'agit des deux visions sur la vie : une vision réaliste (celle de Sancho Panza et d'Albert) et une vision idéaliste (correspondant à Don Quichotte et à Herminien); le dilemme est là, et il semble que la réponse à ces questions ne soit pas très claire, car on arrive à se demander si ce qu'on croit et on

voit est vraiment une réalité palpable ou bien un rêve. De ce point de vue, Albert est l'illustration de cette théorie car en effet on ne sait plus s'il vit ou s'il rêve, s'il est vivant ou mort, s'il se tue lui-même ou s'il est tué. C'est ce que Steinhardt appelle, dans son Jurnalul Fericirii, « le réel visible et le réel invisible du même objet ». Le château représente une essence, cela dépend de ce que le lecteur voit, parce que les deux façades de cette essence sont là, toutes les deux : l'attraction, la tentation et, de l'autre côté, l'innocence, la pureté. Heide est à la fois tentation et péché inspirant des pensées immorales et poussant le personnage à commettre le péché de la chair (Albert), mais elle est aussi innocence, rêve et objet de la passion qu'on ne peut pas toucher (pour Herminien).

Au XVIII^e siècle, le roman gothique, en Angleterre, va apporter une vision toute nouvelle du château, dorénavant le château va être en ruine, hanté par des revenants, il représentera une autre façade du Moi. Le Moi ne sera plus raisonnable et le château ne sera plus le château de la tentation mais le château de l'irrationnel, de l'intérieur humain devenu l'esclave du Mal, la chambre ensanglantée que le Moi explore. En effet il s'agit du contrôle des sentiments sur la raison, et cela est un trait romantique par excellence, l'idée est de plonger dans l'intérieur de quelqu'un, dans le Moi, rendu tel quel dans la présence de l'étrange, du Mal, du mystérieux qui habitent le château. Le château d'Argol représente ce que les personnages sont, c'est-à-dire mystère, inconnu et fantômes, parce qu'ils ne communiquent pas entre eux et, à cause de cela, ils sont invisibles et on ne peut pas deviner leur vrai caractère et leurs vraies intentions, ils sont tous des damnés qui ont une destinée commune : celle d'errer à travers des chambres vastes et froides dans un château qui semble appartenir à l'atemporalité.

Kafka introduit lui aussi le château son roman Le Château. Le château est presque inaccessible et il garde seulement le cadre, le contenu, il est le symbole de l'autorité centrale, quelqu'un doit y aller pour résoudre un problème social, il s'agit de bureaucratie, tout comme dans le roman de Charles Dickens, Bleak House où, si l'on a la malchance d'y arriver, on ne résoudra jamais les problèmes que l'on a, et cela parce que le système est injuste et ne prend pas du tout en considération les humains, ici le château est transformé dans une maison des ténèbres, une maison noire et sombre tout comme l'atmosphère de la cité de Londres qui entre en concordance avec ce qu'il y a à l'intérieur de cette maison : corruption, putréfaction et surtout désespoir.

Le château de Kafka se trouve très haut, sur une colline et si quelqu'un veut y aller il doit surmonter de grandes difficultés pour y parvenir. C'est la même chose si on veut comprendre les pensées d'Albert, on doit s'efforcer, et cela parce que ce personnage est hermétique et ne se laisse pas deviner si facilement, à la fin du roman on a la sensation que l'on n'a rien compris de ce que cet Albert est, il n'est pas un grand transparent mais une énigme que le lecteur doit résoudre, il reste à voir s'il y réussira.

Les chambres du château de Kafka sont vides, il n'y a personne pour recevoir celui qui y arrive, il n'y a que la structure qui est là, de cette manière le château devient une prison du Moi, l'âme est rendue vide, on ne peut pas toucher à son essence, celui qui arrive au château devient un corps vide et dépourvu de personnalité, tout comme les murs de ce territoire du vide qu'est le château kafkaïen.

BIBLIOGRAPHIE

I. PRINCIPALES ŒUVRES DE JULIEN GRACQ

Au Château d'Argol (1938), Éditions José Corti, Paris, 1981.

Lettrines I (1967), Éditions José Corti, Paris, 1982.

Lettrines II (1974), Éditions José Corti, Paris, 1982.

II. OUVRAGES CONSACRÉS À JULIEN GRACQ

BOURGAL , CLEMENT, *Julien Gracq, l'écrivain et les sortilèges*, PUF, Paris, 2001.

LEUTRAT, JEAN – LOUIS (Dir.), *Julien Gracq, « Cahiers de l'Herne »*, L'Herne, 1972, rééd. Livre de Poche/ Biblio Essais, LGF, 1987, rééd. Fayard, 1997.

II. OUVRAGES D'HISTOIRE, DE CRITIQUE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRES. DIVERS.

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Le dit du Sourd et du Muet qui fut miraculé en 1267*, Rome, 1936.

BACHELARD, GASTON, *Aerul si visele*, Editura Univers, Bucuresti, 1999.

BACHELARD, GASTON, *Apa si visele*, Editura Univers, Bucuresti, 1999.

BACHELARD, GASTON, *Pamantul si reveriile odihnei*, Editura Univers, Bucuresti, 1999.

BATAILLE, GEORGES, *Erotismul*, Editura Nemira, Bucuresti, 1998.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Les fleurs du mal*, Éditions de la Pléiade, Paris, 1996.

BÉGUIN, ALBERT, *L'âme romantique et le rêve*, Gallimard, Paris, 1989.

BOPP, LÉON, *Psychologie des Fleurs du mal*, tome I, Seuil, Paris, 1998.

CORBIN, ALAIN, *Le territoire du vide*, Aubier, Paris, 1998.

DICTIONAR DE PSIHANALIZA, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 1997.

- DURAND, GILBERT**, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2000.
- DURAND, GILBERT**, *Figuri mitice si chipuri ale operei*, Editura Nemira, Bucuresti, 1998.
- ELIADE, MIRCEA**, *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1996.
- FORDHAM, FRIEDA**, *Introducere in psihologia lui C. G. Jung*, Editura IRI, Bucuresti, 1998.
- VAN GENNEP, ARNOLD**, *Formarea legendelor*, Editura Polirom, Iasi, 1997.
- VAN GENNEP, ARNOLD**, *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iasi, 1996.
- JUNG, CARL – GUSTAV**, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Seuil, Paris, 1995.
- KRAPPE, H**, *La Genèse des mythes*, Seuil, Paris, 1982.
- LEUBE, E.** *Le roman moderne*, Seuil, Paris, 1989
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE**, *Mitologie II*, Editura Babel, Bucuresti, 1998.
- RACINE, JEAN**, *Phèdre*, Hachette, Paris, 1980.
- SHELLEY, P. B.**, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1981.
- SUPERVIELLE, JULES**, *La fable du monde*, Hachette, Paris, 1951.
- TOMA, DOLORES**, *Histoire des mentalités et cultures françaises*, Editura Universitatii Bucuresti, Bucuresti, 1996.
- TOMA, RADU**, *Les temps qui courent racontés aux littéraires*, Editura Babel si Editura Universitatii Bucuresti, Bucuresti, 2000.
- TROYES, CHRÉTIEN DE**, *La Quête du Graal*, Gallimard, Paris, 1990.

Le langage juridique – particularités et difficultés de traduction

*Asist.univ. Mirela Pentelescu
Faculté de Langues et littératures étrangères
Université chrétienne « Dimitrie Cantemir »*

Le langage juridique – l'un des plus utilisés langages de spécialité de nos jours, dû à l'explosion des procès, actes légaux et décisions administratives – éprouve une extrême précision et rigueur de traduction, car nombreux sont les mots employés dans le langage courant qui, en matière juridique, ont une signification spéciale.^[1]

Le langage juridique, comme tous les langages techniques spécialisées, est difficile d'accès non seulement pour les non-professionnels, mais aussi pour les justiciables qui se trouvent souvent confrontés à des décisions de justice, des documents qu'ils ne comprennent pas faute de connaître la signification des mots ou des expressions qui y sont utilisés.

Pour la plupart des lecteurs, un texte juridique semble être codifié et c'est la raison pour laquelle il doit être déchiffré, décodé et interprété par un professionnel qui est, le plus souvent, l'avocat^[2] ou le juge, par l'intermédiaire du traducteur.

Afin de réaliser une traduction fidèle et correcte, on sait bien que tout langage spécialisé nécessite pour un traducteur une parfaite maîtrise des notions spécifiques du domaine respectif et des interférences des significations des mots.

Avant de présenter les difficultés de traduction, on doit mentionner que « la délimitation entre la langue courante et le langage juridique n'est pas claire, pourtant, de nos jours, le degré d'accessibilité des termes juridiques a évolué grâce au niveau d'instruction de la population ».^[2] Néanmoins, les difficultés de compréhension et d'utilisation correcte du discours juridique existent encore, et, le plus souvent, il interfère fréquemment avec la langue commune, car la langue littéraire a emprunté beaucoup de locutions juridiques devenues fréquentes dans le langage cultivé ou courant, dont on peut mentionner : « porter plainte » - « a face plangere », « faire appel » - « a face appel », « en dernière instance », « gage », « hypothèque », « mandat ».

Pourtant, quant aux difficultés de traduction, on remarque plusieurs particularités du langage juridique: une inconséquence de la terminologie, par la cohabitation des termes vieux et nouveaux (« prononcer, rendre une sentence, mais aussi un arrêt, un jugement ») on remarque la même cohabitation des termes en roumain (« despărțenie – partaj, legiuitor – legislator; succesor -

legatar”), l’abondance des gérondifs (« étant relevé que... », « suivant jugement de...»), l’emphase du prédicat par son placement en tête de phrase (« Se rend coupable de..., Sera puni..., Est recevable..., Tombe sous le coup de la loi... »), la présence des constructions qui manquent l’article (« a déclaré responsable pour moitié des conséquences, ils ont interjeté appel de ce jugement, par jugement du 21 avril... »), la variété des noms composés (« ayant-cause, ayant-droit, clause de non-concurrence... »), la préfixation (« indivisaire-persoană în indiviziune, surendettement-contractare suplimentară de datorii»), la suffixation (« gérance, cautionnement – contract de garantie»), le style neutre, impersonnel, par des pronoms et adjectifs indéfinis et la préférence pour la phrase longue et arborescente^[2](le style roumain en abonde dans le même sens).

Tenant compte du fait que le monde juridique cache beaucoup de mystères surtout aux non-initiés - les traducteurs -, cet ouvrage se propose de présenter quelques pièges couramment rencontrés par ceux-ci dans leur travail de traduction.

Si on doit traduire le mot roumain « instantă », on trouve dans le français courant aussi « instance » ou « juridiction », mais le terme juridique le plus concret est « ressort »^[3], avec les expressions : « premier ressort – prima instanță », « dernier ressort – ultima instanță » ou « jugement en premier/dernier ressort ». Quant à la dénomination « instance », celle-ci est employée pour le mot roumain « tribunal », dans les suivants contextes : « tribunal d’instance », traduit en roumain par « judecatorie », « tribunal civil de première instance » ou, si le texte juridique provient de Belge, la dénomination signifiant « tribunal regional ». Au contraire, pour les textes provenant d’autres pays francophones, on traduit « tribunal regional » par « tribunal de grande instance ». De plus, le mot « instance » est utilisé dans les structures « causes en instance » avec la traduction « cazuri în așteptare » et « au cours de l’instance » traduit « pe durata procedurilor ». Et, en mentionnant « tribunal » et « instance », il est à ajouter que le mot « instance » peut être aussi utilisé dans le sens de « tribunal » dans le suivant contexte : « deux instances » signifie « les tribunaux de premier ressort et d’appel », « instance intermédiaire » traduit par « tribunal/autoritate judecatorească intermediară », « instance supérieure » et « instance suprême » traduites par « tribunal suprem ». Il est à mentionner que le contexte « instance primitive » signifie en roumain « proceduri de început ». On remarque, ainsi, une supersposition entre les mots « instance », « tribunal » et « ressort », dans les contextes spécifiques sus-mentionnés.

Si on parle de la comparution devant une instance, il est à remarquer qu’en français, la partie que est accusée, inculpée, est juridiquement appelée « le défendeur » ou « la partie défenderesse », tandis que la partie qui réclame le procès, est appelée « le plaignant » ou, plus juridiquement, « le demandeur » ou « la partie demanderesse ». Une remarque pour les deux verbes

utilisés démontrant les actions des deux parties : l'une apporte une demande devant l'instance, l'autre défend l'accusation. A noter qu'en roumain, on les traduit « reclamant », respectivement « parat » ou « acuzat », ou la notion de défense pour le dernier disparaît.

Après l'initiation de la procédure judiciaire, pour laquelle on peut utiliser plusieurs expressions, parmi lesquelles « traduire quelqu'un en justice » - « a actiona in justitie », « porter plainte » (expression déjà mentionnée par l'emprunt des locutions juridiques dans le langage cultivé) – « a face plangere », « ester en justice » - « a intenta o actiune » ou bien « porter une affaire devant les tribunaux », on arrive au moment du résultat de l'action judiciaire, à savoir du « jugement » traduit par « judecata », en rédigeant un « jugement » dans le sens d'« arrêt / sentence / décision judiciaire ». Il est à remarquer le double sens de la dénomination « jugement ».

Le lexique du domaine juridique ne doit pas être approximatif . Les mots peuvent avoir un sens voisin, mais ils doivent être distincts dans le contexte spécifique. On peut exemplifier les suivantes séries : « licite (il a eu un profit *licite*), légal (l'examen a eu lieu car les conditions *légales* ont été accomplies), régulier (cause *régulière* d'un contrat valable), légitime (l'union *légitime* a comme résultat des enfants *légitimes*)», « nul, annulable, annulé » (ne remplissant pas les conditions requises, cet acte est *nul* et sera *annulé*. Sans le consentement des parties, le contrat est *annulable*), ou « adhésion, acceptation » (le contrat d'*adhésion* est un contrat dont les clauses ne peuvent pas être négociées. L'*acceptation* simple de l'offre vaut conclusion du contrat).^[2]

La même situation de sens strict et distinct pour le domaine de la violation de la loi ou de ses documents ; ainsi, le mot roumain « încãlcãre a legii sau a actelor sale » a plusieurs correspondants, à savoir : on dit « violation / enfreinte / inobservation / transgression de la loi et de ses ordres », mais s'il s'agit d'un droit juridique on utilise « atteinte » ; quant aux règlements, on utilise « infraction », « contrefaçon » pour les droits de propriété industrielle et intellectuelle (brevets, marques, dessins industriels, droits d'auteur) et « manquement » s'il s'agit des obligations.^[2]

Un autre exemple : pour traduire « amanarea executarii unei hotarari », on utilise « la suspension de l'exécution d'un arrêt », et pas les noms utilisés dans le langage courant comme : « ajournement, délai, remise ou retardement ». A noter que cette dénomination est aussi utilisée dans les suivants contextes : « suspension des travaux d'audience au tribunal, de séance - signifiant sa levée, du prononcé du jugement ou des poursuites », complètement différente du sens d'« interruption » de session, signifiant l'arrêt momentané des travaux à être ultérieurement repris, traduit par « suspendarea sedintei ». En ce qui concerne cette dernière dénomination - « suspendare » -, elle est traduite différemment en fonction de son contexte, à savoir : « suspendarea

unei pedepse» - « sursis d'une peine (si prononcée, mais pas exécutée) », « suspendarea unui judecator » - « revocation temporaire / mise à pied d'un juge », « suspendarea platilor » - « cessation des paiements » et « suspendarea unui caz / scoaterea unei afaceri de sub cercetare » - « classement d'un cas ou d'une affaire ».

Si on élargit le contexte, arrivant à l'action finale d'un acte juridique, plus précisément de son annulation (on a déjà parlé de « jugement »), il est à mentionner qu'on emploie cette dénomination pour « recours / action en annulation », « annulation d'un contrat » ou « annulation d'un mariage », tandis que pour les actes, règlements, lois, on utilise « abrogation », signifiant, dans le sens général, l'abolition d'un acte normatif qui ne sera plus en vigueur à l'avenir. Quant à la dénomination « révocation », si on reste dans le même contexte, celle-ci signifie « l'annulation d'un acte de volonté unilatérale, par la manifestation de volonté de la personne qui l'a conclu », à savoir : « la révocation d'une donation / d'un testament / d'un legs » suite à l'ingratitude du donateur. On peut constater l'apparition du même sens – « anulare », mais on remarque l'utilisation de différentes dénominations compte tenu des contextes ou des actes juridiques ou législatifs.

Pour arriver à une conclusion, un bon traducteur doit toujours s'appuyer sur les dictionnaires de spécialité, car le langage juridique est un langage de spécialité et fonctionnel, en continuelle évolution, présentant un vocabulaire exotique à part, (à mentionner la longue liste de termes argotiques et populaires), des constructions rhétoriques parfois impénétrables, un style discursif extrêmement rigoureux et contraignant, à tournures élégantes et à grande force persuasive. Un bon traducteur doit toujours essayer de transformer la « langue du droit » dans un « langage du droit », compréhensible et facile à manier par les non seulement par les spécialistes mais aussi par les non-initiés dans ce domaine.

Bibliographie :

- [1] Petit dictionnaire de la justice, Ministère de la Justice et Editions Gallimard, 1984
- [2] Raluca Bercea, Adia-Mihaela Chermeleu, Français juridique, Lumina Lex, 2001
- [3] F.H.S. Bridge, Les Editions du Conseil de l'Europe, Lexique anglais-français (principalement juridique), Bureau de Terminologie, Starsbourg, juin 1993
- [4] Anca-Maria Christodorescu, Zelma Kahane, Elvira Balmus, Dictionar roman – francez, Editura Mondero, Bucuresti, 1992
- [5] Micaela Slavescu, Sanda Mihaescu-Cirsteanu, Iulia Giroveanu – Dictionar francez-roman, Editura Gramar, Bucuresti, 1993
- [6] Le Petit Robert, Societe du Nouveau Littre, 1968

Kulturbezogene bedeutungs vermittlung bei der wortschatzarbeit

*Conf. Dr. Maria Mihalciuc
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"*

Der Beitrag ist eine Analyse, an Hand eines Textbeispiels, der Methoden bei der Bedeutungserklärung der Lexik und auch deren Anwendungsmöglichkeiten.

Als bibliographische Grundlage wurden zwei Fernstudieneinheiten des Goethe-Instituts einbezogen. Ich meine:

1. Wortschatzarbeit und Bedeutungsvermittlung von Bernd-Dietrich Müller. Fernstudieneinheit 8, Langenscheidt Berlin, 1994
2. Probleme der Wortschatzarbeit von Rainer Bohn. Fernstudieneinheit 22, Langenscheidt Berlin, 2003

Als Ausgangspunkt der Analyse galt die allgemeine Feststellung, dass die Begriffe zwischen unterschiedlichen Kulturen nur wenig übereinstimmen, folglich ist der Prototyp (Muster) für die Deutung, für die Vorstellung eines Begriffs nicht für alle dasselbe. Anders gesagt: „[...] verbinden [Kommunikationsteilnehmer] mit gleichen Wörtern nicht immer gleiche Inhalte, sondern manchmal nur ähnliche oder auch sehr verschiedene“²¹. Als allgemein anerkannt gilt die Tatsache „dass die Vernetzung der Wörter in unserem Kopf mit landeskundlichen Faktoren zu tun haben muss, genauer: mit ökonomischen, historischen, ideologischen, sozialen oder auch alltäglichen, gewohnheitsmäßigen Gegebenheiten in einer Gesellschaft.“²²

Diese begrifflichen Vorstellungen hinter den Wörtern zu ermitteln und die verschiedenen Ebenen von Bedeutungen zu unterscheiden, d.h. die Wortbedeutung im engeren Sinne – die sogenannte denotative Bedeutung und dann vom Begriff als Bedeutung im weiteren Sinn – als konotative Bedeutung – abzugrenzen, sei der Weg zur Bedeutungserklärung.

Die **denotative Bedeutung** ist aber für den Lerner nur unter einem Aspekt informativ: er kann an ihr erkennen, um welchen Gegensatz es sich handelt.

Bei der konotativen Bedeutung geht man dagegen davon aus, dass es im Deutschen „bestimmte, typische Wörter gibt, die sich schwer übersetzen lassen.“²³ Das richtige Verstehen

²¹ Müller, Bernd-Dietrich. Wortschatzarbeit und Bedeutungsvermittlung. Fernstudieneinheit 8, Langenscheidt Berlin, 1994, S. 25

²² Ders., a.a.O, S. 26

²³ Ders., a.a.O, S. 29

dieser Wörter setzt „die konventionalisierte begriffliche Kenntnis“²⁴ voraus. Darunter versteht man die Benutzung der Wörter in der Fremdsprache nach begrifflichen Konventionen, die einer gemeinsamen Kultur entsprechen. Folglich müssen die Lerner „mit diesen begrifflichen Konventionen der fremden, nämlich der deutschen, Kultur [...] umgehen lernen.“²⁵

Begriffe widerspiegeln also einen Komplex konventioneller Vorstellungen, d.h. Bedeutungen im weiteren Sinne. Von den denotativen Aspekten ausgehend kann man weiter eine landeskundliche Perspektive entwickeln, u.zw. aufgebaut auf die konventionalisierten begrifflichen Aspekte.

Für den Unterricht ergeben sich daraus als Konsequenz einige Methoden oder Techniken bei der Vermittlung dieser konventionalisierten Vorstellungen, die für Deutschland spezifisch sind.

Die Lernenden müssten dadurch die Fertigkeit erzielen, wie man mit fremden Bedeutungen umgehen muss. In der Regel übersetzen sie die Wörter und setzen Bedeutungen aus der Mutter- und Fremdsprache gleich, was in den meisten Fällen eine falsche Sicherheit verleiht, das fremde Wort verstanden zu haben. Dieses Verfahren verstärkt die Überzeugung, dass die Bedeutungen des fremdsprachlichen und muttersprachlichen Wortes gleichgesetzt werden können.

Landeskundlich wird aber damit nichts erzielt. Deshalb muss diese Form zum ersten Identifizieren des Wortes um andere ergänzt, die kulturspezifische, konventionalisierte Bedeutungen hervorbringen.

Der einbezogene Text *Von der deutschen Mentalität* (siehe Anhang) hat einen ausgeprägt landeskundlichen Charakter und die meisten Wörter hier können, von der denotativen Bedeutung ausgehend, mit der kulturspezifischen Bedeutung ergänzt werden, die eine konventionalisierte Vorstellung verdeutlicht.

1. Das Wort „Jawoll“, das an Stelle eines verstärkenden „Ja“ allgemein gebraucht wird, enthält im Text eine stereotype Vorstellung von dem Verhalten dem Vorgesetzten gegenüber, u. zw. dass dessen Befehl oder Anweisung genau befolgt wird. Folglich wird das Wort in seiner Konnotation gebraucht.

2. Das Wort ist sogar eng an das folgende gebunden, um das Kulturspezifikum noch mehr zu betonen. „Obrigkeitshörig“ – im Text mit einem leicht ironischen Unterton gebraucht, wie man aus der Fortsetzung entnehmen kann – definiert ein Verhalten, wonach man Mächtigen (Regierung und ähnlichen Institutionen) in allen Dingen (kritiklos) gehorchen soll. Diesen Begriff kann man durch andere kulturspezifische Gegenbegriffe erklären, die jenes Verhalten bezeichnen, wodurch eine oft bewusste Ablehnung einer aufgezwungenen, eventuell falschen Ordnung zum

²⁴ Ders., a.a.O, S. 30

²⁵ Ebd.

Vorschein kommt. Wörter wie: „selbstständig“, „frei“, „emanzipiert“, „eigenwillig“, „nonkonformistisch“ den Mächtigen gegenüber – als Gegenbegriffe zu „obrigkeitshörig“ – erläutern dessen kulturspezifischen Sinn.

Begriff und Gegenbegriff – so Müller²⁶ – bedingen und bestimmen sich gegenseitig. Auf Grund dieser Methode wird viel deutlicher wie bestimmte Begriffe einen kulturspezifischen Inhalt haben.

Über die Stränge schlagen könnte man unter Bezeichnung Prototyp in die Möglichkeitsreihe der Bedeutungserklärungen einstufen, d.h. es gibt an, was in einer bestimmten Gesellschaft regelmäßig von vielen als Bewertungsnorm genommen wird, um Begriffe zu ordnen. In unserem Fall könnte der Ausdruck im Sinne von etwas Unüberlegtes zu tun, nämlich aus der gewohnten Ordnung auszubrechen, leichtsinnig zu sein verstanden werden.

Viele Begriffe sind in ihrer historischen Bedeutung und Entwicklung zu erläutern. *Pickelhaube* (=coif cu vâr ascuțit, fam. polițist jandarm) bedeutete ursprünglich ein visierloser Helm der Ritterrüstung und im 19. Jahrhundert ein Lederhelm mit Metallspitze als Rüstung der Soldaten. Historische Erklärungen geben die Grundlage für Vergleiche, warum es zwischen Kulturen verschiedener geschichtlicher Epochen zu Unterschieden gekommen ist.

In Anbindung an ein kulturspezifisches Bedeutungssystem lassen sich Wörter wie „Freiheit“ und „deutsche Mentalität“ erklären. Freiheit bedeutet: „Unabhängigkeit von Zwang oder Bevormundung“, es bedeutet aber (im Plural gebraucht) ein Vorrecht, ein Privileg zu haben. Was als Beschränkung empfunden wird, ist aber oft sehr spezifisch für eine Kultur. In dem Kontext „deutsche Mentalität“ wird als Einschränkung der persönlichen Freiheit empfunden, wenn ein generelles Tempolimit auf Autobahnen verfügt wird. Durch die bis jetzt erwähnten Begriffserklärungen entsteht ein Bild von dem, was man unter „deutscher Mentalität“ verstehen kann. Der Text ist eine Anspielung auf ein Verhaltensprinzip der Deutschen: „was nicht verboten ist, ist erlaubt.“, d.h. die deutsche Mentalität reagiert auf Regeln, Gesetze und Verbote. Die Deutschen sind ordnungsliebend. Bei der Erklärung des Begriffs „deutsche Mentalität“ soll gezeigt werden, dass der Begriff mit anderen Begriffen spezifische Verbindungen eingeht, wie:

1. ein Verbot einhalten, befolgen; als Gegensatz dazu: ein Verbot missachten, übertreten, gegen ein Verbot handeln
2. eine Regel/ Vorschrift/ Norm einhalten, befolgen; sich an eine Regel halten
3. ein Gesetz befolgen; als Gegensatz dazu: ein Gesetz brechen, verletzen, gegen das Gesetz verstoßen

²⁶ Ebd., S. 57

Hier können also auch Gegenbegriffe einbezogen werden. Damit wird eine Möglichkeit geboten, ein spezifisch kulturelles Begriffsumfeld für den Begriff, der richtig verstanden werden soll, um ihn nicht isoliert in Kontexte der eigenen Kultur einfügen zu müssen.

Die Methoden und Techniken, die hier übernommen wurden, verleihen dem Unterricht nicht nur die Möglichkeit die neuen Begriffe kulturspezifisch zu erläutern, sondern den Unterricht, die Arbeitsweise abwechslungsreicher zu gestalten.

ANHANG

VON DER DEUTSCHEN MENTALITÄT

Was ist typisch deutsch? Das Ausland macht es sich da leicht. Da wird der Deutsche immer noch mit wilhelminischer Pickelhaube karikiert, das Wort „Jawoll“ ist international bekannt. Soll heißen: Der Deutsche, er ist vor allem obrigkeitshörig.

Früher, da fürchtete man diese Mentalität im Ausland, heute macht man sich darüber eher lustig. Kein Italiener versteht, warum ein deutscher Tourist nicht verkehrt herum durch Einbahnstraßen fährt, nicht hupt, nur weil es verboten ist.

Es ist ja keineswegs so, daß der Deutsche nicht gerne über die Stränge schläge – aber nur solange es nicht verboten ist. Die „deutsche Mentalität“ reagiere halt nur auf Strafen und Verbote, stellte jetzt auch die Polizei resigniert fest: So hätten sich 99% der Autofahrer nicht an die Appelle gehalten, wegen der hohen Ozonwerte freiwillig das Tempo zu drosseln. Immerhin, im Gegensatz etwa zu Italien können unsere Politiker sicher sein: Sobald sie das Rasen bei Ozon so richtig verbieten, werden sich diese 99% strikt daran halten. Und werden weiter nur davon träumen, irgendwann etwas zu tun, was so richtig verboten ist.

Diesen heimlichen Drang zur Anarchie, man sollte ihn ausleben. Zumindest einmal im Leben. Nur wer jemals eine Ausfahrt blockiert, ein Überholverbot mißachtet und und eine Einbahnstraße verkehrt herum benutzt hat, weiß, was wahre Freiheit ist.

Ein Tip für schamhafte deutsche Anarcho-Anfänger: Üben Sie's in Italien. Da fällt's nicht so auf.

Luz (WAZ, 11.7. 1995)

BIBLIOGRAPHIE:

1. Wortschatzarbeit und Bedeutungsvermittlung von Bernd-Dietrich Müller. Fernstudieneinheit 8, Langenscheidt Berlin, 1994

2. Probleme der Wortschatzarbeit von Rainer Bohn. Fernstudieneinheit 22,
Langenscheidt Berlin, 2003

Verstehen und missverstehen in interkulturellen kommunikationssituationen

*Lect.univ. Florentina Alexandru
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"*

1. Vorbemerkung

In den letzten Jahren haben sich die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in Europa und in der Welt grundlegend verändert. Menschen aus verschiedenen Kulturräumen mit unterschiedlichen Muttersprachen versuchen, miteinander zu kommunizieren, und sich natürlich zu verständigen.

Es liegt auf der Hand, dass die interkulturellen Kommunikationsprozesse unter erschwerten Bedingungen stattfinden, weil in solchen Kontakten sowohl die kulturspezifischen Wissensbestände als auch die Sprachkompetenzen divergieren. Die unerkannten Kulturunterschiede und das Nicht-Beherrschen einer Fremdsprache verursachen zusätzliche Verstehens- und Verständigungsprobleme, so dass die Kommunikation immer dem Risiko des Scheiterns ausgesetzt ist.

2. Die interkulturelle Kommunikationssituation

Die meisten Untersuchungen der interkulturellen Verständigungsprobleme gehen davon aus, dass die Angehörigen derselben Kultur tatsächlich weniger Probleme mit der Interpretation von Signalen haben als die Vertreter fremder kultureller Gruppen.

Es ist aber offensichtlich, dass auch die Kommunikation zwischen Mitgliedern derselben Kultur nicht immer reibungslos verläuft. Es wurde schon bewiesen²⁷, dass Angehörige ähnlicher Kultur-räume in der Kommunikation Schwierigkeiten haben können, weil sie aufgrund ihrer kulturellen Ähnlichkeiten²⁸ nicht sehr große Unterschiede erwarten. In der Kommunikation zwischen Menschen, die ganz unterschiedlichen Kulturen (Europa – Asien) gehören, ist auch der

²⁷ Vgl. hierzu: Oksaar 1979a, 1983, 1988a

²⁸ Ich beziehe mich hier ganz besonders auf den europäischen Raum, wo die Kulturen chronologisch gesehen eine fast gleiche Entwicklung kannten und wo auch fast dieselben Werte das soziale Handeln beeinflussen. Trotz dieser gemeinsamen Entfaltung ist Europa ein polykultureller und polyzentrischer Raum, was aus mehreren Hinsichten die Kommunikation erschwert.

Grad der Toleranz größer, so dass es möglich ist, dass solche Kontakte sich am Anfang leichter entwickeln können. Deswegen kann man eine Äußerung wie “the greater the cultural distance, the more difficult the interface”(Hall, 1990: 27) nicht total zustimmen.

Die intra- und interkulturellen Kommunikationssituationen können auf keinen Fall gleichgesetzt werden. Die interkulturelle Kommunikation beruht grundsätzlich auf Elementen der intra-kulturellen Kommunikation. Diese Elemente bieten den Interaktanten eine Sicherheitsgrundlage in der neuen Lebenswelt an, und darauf bauen sie den Kommunikationsprozess. Die inter-kulturelle Kommunikationssituation weist aber auch andere Merkmale auf, die zu großen Unterschieden zwischen den genannten Kommunikationsarten führen und die in den meisten Fällen auch als Ursache von Verständigungsproblemen betrachtet werden. Diese Merkmale, die eigentlich die interkulturelle Kommunikationssituation ausmachen, sind:

- divergente Hintergrundwissen und Deutungsmuster, die als Grundlage der kulturellen Systeme gelten;
- divergente Relevanzsysteme; der Wirklichkeitsbereich, der für einen Interaktanten als normal, selbstverständlich und relevant ist, kann von dem fremden Interaktanten in Frage gestellt werden;
- unterschiedliche Kontextualisierungshinweise, die das Erkennen der Kommunikation zugrundeliegenden Muster erschweren;
- geringer metakommunikativer Bewegungsspielraum, der die Möglichkeiten kommunikativer Erfolgskontrolle einschränkt;
- unterschiedliche Kommunikationsstile.

Die so aufgebaute Situation, weist einen hohen Grad an Instabilität auf, da die Interaktanten sich zu einem der Differenz ihrer Deutungsmuster bewusst sind und zu anderem wegen ihrer unterschiedlichen Wissensvorräte mit größerer Unsicherheit handeln müssen. Die Tendenz der aus unterschiedlichen Kulturräumen stammenden Interaktanten ist also zu einer kommunikativen Kooperation zu gelangen. Der Ausgangspunkt ist der Aufbau gemeinsamer Orientierungen, die auf einem Konsens der Perspektiven und der Kongruenz der Relevanzsysteme beruhen.

3. Verstehen, Veraständigung, Missverstehen, Missverständnis – zwischen Erfolg und Scheitern des Kommunikationsprozesses

Ein Kommunikationsprozess gilt als erfolgreich, wenn die Verständigung zwischen den Inter-aktanten erreicht wird. Die oben genannten Begriffe beleuchten verschiedene Aspekte desselben Phänomens, der Verständigung, und folglich sind sie sehr eng miteinander verbunden, deswegen werden sie im Folgenden erläutert und gegeneinander abgegrenzt.

In Anlehnung an Jürgen Habermas betrachte ich die sprachliche Kommunikation als ein kommunikatives Handeln, dessen Sinn darin besteht, dass sich mindestens zwei Interaktanten über etwas verständigen. Das Ziel des kommunikativen Handelns ist das aufeinander Abstimmen der individuellen Handlungsabsichten. Es geht also um die Handlungskordinierung der Interaktanten.

Die Verständigung beruht grundsätzlich auf den mentalen Verstehensprozessen. Das Verstehen stellt sich dar als ein Mechanismus zur Auswahl von Kognitionen, die die Wahrnehmung, die Analyse und die Interpretation von Informationen ermöglichen. Die kognitiven Schemata, sei es Frames, Rahmen, Skripts oder Szenarios, sind komplexe Wissensstrukturen, welche die Erfahrung darstellen, die ein Mensch im Laufe seines Lebens macht. Dieses Erfahrungen sind kulturspezifisch, und deswegen sind die Interaktanten bestrebt, eine gemeinsame Basis für ihre Interaktion zu finden.

Bei der Suche nach dieser Basis spielt die Reziprozität von Perspektiven eine wichtige Rolle. Mead spricht in diesem Zusammenhang von "taking the role of the other"(Mead, 1934:25). In dieser Weise sind die Interaktanten imstande, sich wechselseitig in die Rolle des Partners zu versetzen und dessen Perspektive einzunehmen, um die eigenen Handlungen darauf einstellen zu können. Über die Kriterien für richtiges oder falsches Verstehen verfügt aber nicht derjenige, der verstehen soll, sondern derjenige, der verstanden werden will.

Im Unterschied zu innerpsychischen Verstehensprozessen ist die Verständigung die Art und Weise wie Interaktionspartner sich aufeinander beziehen, wie sie aufeinander reagieren und sich gegenseitig beeinflussen. Die Verständigung einer Aussage hängt vom Erkennen des Bedeutungsgehaltes der sprachlichen Zeichen, von einer kommunikatorgerechten Interpretation der Sprechakte, von einer Einigung über den pragmatischen Verwendungssinn der geäußerten Zeichen ab. Die Verständigung erfordert eine Begegnung auf zwei Ebenen der Kommunikation:

- auf einer Ebene der Gegenstände, über die man sich verständigt (symbolische Dimension; es wird etwas angesagt; es geht um die Kontextualisierung der Kommunikationssituation)
- auf einer Ebene der Intersubjektivität, auf der die Interaktanten miteinander sprechen (Handlungsdimension; es wird etwas getan).

Ganz kurz werde ich mich auf die Kontextualisierung beziehen, weil dieser Faktor für die interkulturelle Kommunikation sehr wichtig ist. Situation und Kontext können in mancher Hinsicht ausgetauscht werden. Wenn man von Kommunikationssituation spricht, dann denkt man an etwas von außen Gegebenes, Statisches, das bestimmte Erwartungen generiert. Kommunikation bedeutet aber in erster Linie Interaktion, die ein dynamischer, wechselseitiger Prozess ist. Um eine Situation richtig zu verstehen, müssen wir sie bestimmen und eingrenzen, mit anderen Worten müssen wir sehen in welchem Kontext sie steht. Der Kontext ist als die Umgebung der Situation zu sehen. Er umfasst sowohl die situativen Rahmenbedingungen, als auch die situationsübergreifenden Faktoren, wie Wissensbestände der Interaktanten und ihre Beziehungen zueinander. Das Herstellen eines Kontextes ist eine interaktive Leistung, die mit der Kultur, dem Beruf, der typischen Situation zusammenhängt. Die Interaktanten können die Kontexte schaffen oder ändern. Die Kommunikation scheitert, wenn ein Interaktant für eine bestimmte Situation einen anderen Kontext generieren will. Sehr wichtig für die Analyse des Kontextes sind die sog. Kontextualisierungshinweise²⁹, deren unterschiedlicher Gebrauch in interkulturellen Kommunikationsprozessen zu Interpretationsunsicherheiten und damit zu Missverständnissen und Vorurteilen führen können.

Die Verständigung ist also ein dynamischer, interaktiver Prozess, der dazu dient, die Interpretationen der Interaktanten in Übereinstimmung zu bringen. Gelingt es einem der Grad der Toleranz größer, so dass es möglich ist, dass solche Kontakte sich am Anfang leichter entwickeln können. Deswegen kann man eine Äußerung wie “the greater the cultural distance, the more difficult the interface”(Hall, 1990: 27) nicht total zustimmen.

Die zwei Begriffe Missverstehen und Missverständnis bedürfen einer Abgrenzung, die durch das Gegensatzpaar Verstehen : Nicht-Verstehen erfolgen kann. Um missverstehen oder richtig verstehen zu können, muss man auf jeden Fall etwas verstehen. Deswegen spiegelt das Missverstehen das Verstehen vor. Das Missverstehen bezeichnet das Phänomen des scheinbaren

²⁹ Als Kontextualisierungshinweise gelten: Betonung, Intonation, Rhythmus, Aussprache, Wortwahl, Wahl der syntaktischen Strukturen, Dialekte, stereotypisierte Eröffnungsformeln und Sequenzierungsstrategien.

gegenseitigen Verstehens. Im Unterschied zu dem Nicht -Verstehen, das zur Rückfragen, zur Reparaturen führt, wodurch die Fehler behoben werden, fällt das Missverstehen oft nicht auf und deshalb hinterlässt es Spuren. Als wechselseitige Verständigungsprobleme sind die Missverständnisse also “ das Resultat jeweils einseitiger Verstehensprobleme: Jeder Interaktionspartner hat den anderen nicht bzw. aufgrund seiner eigenen Erwartungen falsch verstanden, behielt aber so lange wie möglich die Annahme von Verständigung aufrecht” (Selting 1987a:69). Das heißt, dass das Missverstehen von niemanden erkannt und daher auch nicht repariert wird. Erst nach der Feststellung des Missverständnisses beginnt ein komplexer Prozess, in dem die Interaktanten sich zunächst bewusst werden, dass etwas schiefgelaufen ist, und in dem sie dann miteinander aushandeln, an welchem Punkt das Problem aufgetreten und wie es zu lösen ist. Zwischen Missverstehen und Missverständnis entsteht eine Beziehung der Hyponimie, in der das Missverstehen der Oberbegriff ist. Das bedeutet, dass jedes Missverständnis ein Fall ist, in dem sich Missverstehen manifestiert, aber nicht jedes Missverstehen sich in einem Missverständnis manifestiert.

4. Schlussbemerkung

Wenn sich Menschen unterschiedlicher Kulturen begegnen und miteinander kommunizieren, ist Verständigung als gemeinsame Aufgabe das wichtigste Ziel. Das Phänomen der Verständigung lässt sich aus einer Reihe verschiedener Perspektiven, konversationsanalytischen, pragmatischen, soziokulturellen, betrachten. Je nachdem sind es andere Bedingungen, unter denen man sagen kann, in einer Kommunikation habe man sich tatsächlich verständigt. In der interkulturellen Kommunikation ist die Gefahr von Missverständnissen und problematischer Verständigung eher gegeben, so dass gerade bei Betrachtung dieser Situationen deutlich wird, dass Verständigung nicht selbstverständlich ist. Auf jeden Fall können durch Verständigung Unsicherheit, Misstrauen, Vorurteile und Fremdheit besser abgebaut und das Bewusstsein für die andere Kultur erweitert werden.

Literatur:

Gumperz, J. (1982a): *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press

- Habermas, J.* (1984): Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hall, E. T.* (1990): Understanding Cultural Differences. Yarmouth, Maine: Intercultural Press
- Kindt, W. / Weingarten, R.* (1984): Verständigungsprobleme. In: Deutsche Sprache 12, 193-218
- Oksaar, E.* (1983): Kongruenzen und Kulturemrealisierungen. In: Neuphilologische Mitteilungen 84, 120-125

Gottesminne und frauenminne in den kreuzzugliedern friedrichs von hausen

*Lect. Univ. Mihai Draganovici
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

1. Einführung

Die Kreuzzüge haben eine entscheidende Rolle in der Geschichte des „dunklen“ Mittelalters gespielt, sowohl vom religiösen Standpunkt, so wie es auch ursprünglich gemeint wurde, aber sehr oft hatten die politisch-wirtschaftlichen Motive die führende Rolle. Die Kreuzzüge hatten ebenfalls einen großen Einfluss auf die deutsche Literatur, denn die Kreuzzuglieder wurden auch als ein wichtiges Mittel für die Propagierung des Kreuzzugsgedankens gesehen. Deshalb habe ich mir in dieser Arbeit vorgenommen, die Lieder, die aus der Zeit vor dem dritten Kreuzzug unter Friedrich Barbarossa überliefert sind, zu untersuchen. Als Beispiel will ich die Kreuzzuglieder Friedrichs von Hausen untersuchen und in diesem Zusammenhang die Angehensweise des Autors an die für diese Epoche übliche Auffassung der Minne für die Frau im Kontext der für diese Zeit immer aktuelleren Problematik der Minne für Gott.

2. Entstehung des Kreuzzugsgedankens und Motivation der Kreuzzüge

Die Kreuzzüge der christlichen Völker des [Abendlands](#) waren (vorgeblich) religiös motivierte Feldzüge, die eigentlich der Befreiung [Jerusalems](#) und des [Heiligen Landes Palästina](#) aus der Hand der „Ungläubigen“ dienen sollten, die aber tatsächlich schnell zur reinen Machtpolitik genutzt wurden. Der Begriff Kreuzzug wurde bald auf Kriege gegen Nichtchristen anderer Länder und gegen von der Kirche als Ketzer betrachtete Menschen ausgeweitet.

Der Kreuzzug in seiner ursprünglichen Form hatte die Befreiung Jerusalems zum Ziel und war ein gesamteuropäisches Unternehmen, das auch *passagia generalia* genannt wird. Aus dieser entwickelte sich die *passagia particularia*, die sich gegen jeden anderen Ort wenden konnte.

Der Begriff „Kreuzzug“ wurde erst im [13. Jahrhundert](#) geprägt, davor finden sich lediglich die Begriffe „bewaffnete Pilgerfahrt“ und „bewaffnete [Wallfahrt](#)“.

Das Mittelalter war durch zahlreiche Machtintrigen gekennzeichnet, durch Verrat, Intrige, Polemik und Hass, und von unendlichen Kriegen. Die schöne Vorstellung vom edlen Ritter, der in

patriarchalischer Harmonie mit seinen Bauern lebt und fröhlich Turniere abhält und Feste feiert, findet in der Wirklichkeit des Mittelalters keine Entsprechung: Hungersnöte und Seuche bedrängten die Menschen ebenso wie Raub, Mord und Plünderung in den dauernden Fehden und Kriegen. Obwohl diese Wirklichkeit des Mittelalters inhuman war, bildete das Christentum die tragende Kraft des Zeitalters. Die Herrscher im Mittelalter empfanden sehr klar den Widerspruch zwischen dem christlichen Gebot und die alltägliche Realität. Deshalb konnte die Kreuzzugs-idee für die Adligen eine Lösung des Problems mit sich bringen: die Befreiung des Heiligen Landes bedeutete Krieg und Gottesdienst, das heißt Ruhm, Beute und Sündenvergebung. Das war der Lohn für die Teilnahme. So könnte man die Begeisterung für den Kreuzzugsaufruf des Papstes Urban II im Jahre 1095 erklären, wo breite Bevölkerungsmassen teilgenommen haben, denn letztendlich brauchten nicht nur die Herrscher Vergebung für ihre Sünden und nicht nur sie hofften auf eine schöne Beute.

Für manche Herrscher war der Aufruf zu einem Kreuzzug außerdem ein Mittel, um denen für sie problematische Gesellschaftsgruppen loszuwerden. So folgten zahlreiche Obdachlose, verarmte oder in der Erbfolge nicht berücksichtigte Adlige und auch Gesetzlose diesen Aufrufen, weil sie sich in Palästina ein neues Leben, religiöse Erfüllung oder Beute erhofften.

Die Motive der Kreuzfahrer reduzieren sich also keineswegs nur auf religiösen Eifer; vielmehr handelten sie aus vielschichtigen Gründen, die sich zudem im Laufe der Zeit wandelten. Es handelte sich dabei um religiöse, wirtschaftliche oder politische Motive, Verhältnis zum Islam, Spannungsfeld zwischen Rom und Konstantinopel.

3. Die Kreuzzugslieder

Eine besondere Form der ritterlichen Lyrik stellen die Kreuzzugslieder dar. Im Gegensatz zu den altfranzösischen, provençalischen und lateinischen, sind die ersten deutschen Kreuzzugslieder aus der Zeit unmittelbar vor dem dritten Kreuzzug (unter Kaiser Friedrich Barbarossa, 1189-1192) überliefert. Wir sehen hierbei von den Vorformen der Kreuzdeutung in geistlichen Liedern und Pilgerliedern ab, die zwar mit dazu beitrugen, die Zeit für die Aufnahme und Propagierung des Kreuzzugsgedankens empfänglich zu machen, aber keineswegs einen Typus darstellen, der kontinuierlich zu den Liedern führt, die wir heute allgemein als Kreuzzugslieder betrachten. In der Epik sind die Anfänge schon früher, um die Jahrhundertmitte greifbar: in der Kaiserchronik, dann im Rolandslied, im "Graf Rudolf", "Herzog Ernst", "König Rother" etc.³⁰ Die

³⁰ I. M. Böhmer, S.13

Kreuzzuglieder bilden zwar keine einheitliche Gattung, zeigen aber in der Motivierung, der Darstellung der Kreuzzüge sowie der Zeichnung des christlichen Ritterideals vergleichbare Züge.

Über zwei Jahrhunderte prägten die Kreuzzüge die abendländische mittelalterliche Welt. Neben politischen und gesellschaftlichen Veränderungen hatten die Kreuzzüge auch Einfluss auf die Literatur in Frankreich, England und Deutschland. Parallel zu den Kreuzzugspredigten und -aufrufen aus kirchlichen und geistlichen Kreisen entstand in diesen Ländern volkssprachliche Literatur, die sich gleichfalls mit dem Thema der Kreuzfahrt und Kreuznahme beschäftigte. Diese von weltlichen Dichtern verfasste Dichtung verband die religiösen Motive der Kreuzfahrt mit weltlichen Themen, vorrangig mit dem Motiv der Minne. Die Verbindung dieser beiden Themenbereiche in der hochhöfischen Dichtung am Ausgang des 12. Jahrhunderts soll hier Thema sein. Dabei stellt sich vor allem die Frage, welche Bedeutung der Minne in den mittelhochdeutschen Liedern zuzuschreiben ist und welche Funktion sie in den Liedern übernimmt. In der Forschung zu mittelhochdeutschen Minnekreuzliedern lassen sich vor allem zwei Positionen festmachen. Zum einen wird davon ausgegangen, dass die Minne nur Mittel und Zweck für eine von den Dichtern intendierte Kreuzzugspropaganda ist. Das bedeutet, dass das höfische Publikum durch das ihm bekannte Motiv der Minne zur Kreuznahme und -fahrt motiviert werden soll. Die andere Position vertritt die Ansicht, dass die Dichter unter dem Eindruck eines Kreuzzugsaufrufes oder eines Kreuzzuges literarisch einen Konflikt auf persönlicher Ebene darstellen. Die Minne wird bei dieser Position im Hinblick auf ihre Intention ernst genommen und das Phänomen der Minne öffnet sich ins Persönliche und Private. Das Publikum soll bei dieser These nicht explizit zum Kreuzzug aufgefordert werden. Diese beiden Positionen sollen im Folgenden durch die Interpretation ausgewählter Lieder einander gegenüber gestellt und beurteilt werden. Es ist allerdings zu beachten, dass die Lieder nicht pauschal beurteilt werden können, da bei den einzelnen Dichtern große Unterschiede in der Behandlung der Thematik zu verzeichnen sind. Die Lieder der verschiedenen Dichter akzentuieren sehr unterschiedlich und eine pauschalisierende Antwort, die auf alle Lieder zutrifft, kann nicht gegeben werden. Eine autorspezifische Untersuchung ist von daher unerlässlich, es lassen sich lediglich übergreifende Tendenzen innerhalb der Lieder darstellen. Der Einzelinterpretation der Lieder sollen einige allgemeine Themenbereiche vorangestellt werden, da sie als Grundlage dienen, um die Lieder aus historischer und literaturwissenschaftlicher Sicht umfassend betrachten zu können. Zunächst ist es notwendig, einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Gattung Minnesang zu geben, da die hier zu betrachtenden Lieder das Bild der Minne in der höfischen Zeit repräsentieren. Ebenfalls bilden der Frauendienst und das Verständnis desselben für die Dichter der Kreuzlieder die Grundlage für eine umfassende Interpretation. Das Problem der Gattung muss erörtert werden, da eine

Forschungskontroverse über die Einordnung der Lieder in die Gattung 'Kreuzlied' besteht, die Einfluss auf die Bedeutung der Minne in den Liedern hat. Die Kreuzlieder mit Minnethematik entstammen alle der Zeit zwischen 1180 und 1200 und entstanden unter dem Eindruck des Dritten oder Vierten Kreuzzuges. Aus diesem Grund ist eine Darstellung der politischen Ereignisse unerlässlich. Gleichzeitig sind die Dichter, ebenso wie ihr Publikum, Träger des sich entwickelnden Ritterstandes. Dessen Ideale und sein Weltbild sind eine wichtige Voraussetzung, um die entstandenen Kreuzlieder interpretieren zu können. Friedrich von Hausen, Albrecht von Johansdorf, Heinrich von Rugge und Hartmann von Aue haben Lieder verfasst, die im Folgenden betrachtet werden. Aus deren Werk werden repräsentative Lieder ausgewählt, die die Grundtendenz der Lieder deutlich machen, da eine Interpretation aller verfassten Kreuzlieder den Rahmen der Arbeit sprengen und von der Fragestellung wegführen würde. Es existieren weitere Kreuzlieder mit Minnethematik, so zum Beispiel von Reinmar dem Alten und von Walther von der Vogelweide; doch dienen diese Lieder nicht unbedingt dazu, die Frage nach der Funktion der Minne in gänzlich anderer Richtung zu beantworten. Abschließend werden die in den Liedern auftretenden Motive zum Kreuzzug mit den Predigten und Aufrufen des 12. Jahrhunderts in Beziehung gesetzt. Die neuere Forschung hat sich mit dem Zusammenhang von Kreuzpredigt und Kreuzlied nicht intensiv auseinander gesetzt und die Inhalte der Predigten, Sendschreiben, Bullen und Aufrufe treten in den meisten Arbeiten nur am Rande auf. Die Argumentation der Predigten und Aufrufe findet sich an vielen Stellen in den Liedern, doch welchem Zweck dient sie? Grundlage der im späten 12. Jahrhundert entstandenen Lieder ist auf der einen Seite die Kreuzzugspropaganda und andererseits der Minnesang. Doch ist der Grund für die Verflechtung dieser beiden großen Themenkomplexe nicht problemlos und offensichtlich zu erkennen. Die Antwort auf diese Frage können nur das mittelalterliche Weltbild, die Umstände der Entstehung und eine umfassende Interpretation der Lieder geben.

4. Friedrich von Hausen

Das Leben des Dichters Friedrich von Hausen lässt sich vom Jahre 1171, in dem er erstmals urkundlich erwähnt wird, bis zu seinem Tod auf der Kreuzfahrt Friedrich "Barbarossas" im Jahre 1190 anhand zahlreicher Zeugnisse verfolgen. Es ist das Leben eines hochgestellten Ministerialen und Diplomaten, der im Gefolge des Kaisers durch Deutschland, Frankreich und Italien reitet, bei geschichtlich bedeutsamen Ereignissen zugegen ist und als Hofdichter Friedrich "Barbarossas" entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des deutschen ritterlichen Liedes nimmt. Im Jahre 1171 wird Friedrich von Hausen zum ersten Mal zusammen mit seinem Vater ("Waltherus de Husen et filius eius") als Zeuge in einer Urkunde des Erzbischofs Christian von Mainz erwähnt.

Ein Jahr später bezeugt er ohne seinen Vater in Kaiserslautern eine für das Zisterzienserkloster Wernersweiler bei Zweibrücken ausgestellte Urkunde des Grafen Ludwigs des Alteren von Sarweden. Am 1. September 1175 wird er in Pavia, Italien, als Zeuge in zwei Urkunden des Erzbischofs Christian von Mainz, die sich auf Angelegenheiten in Mainz beziehen, erwähnt. Die folgenden Zeugnisse aus den Jahren 1186 und '87 führen wieder nach Italien: Borgo San Donnino, San Miniato und Foligno. Im Dezember 1187 war der Dichter bei dem Gespräch Kaiser Friedrich "Barbarossas" mit König Philipp August von Frankreich zugegen. Im November 1188 begleitet der "probissimus miles F. de Husa" eine heimkehrende Gesandtschaft des Grafen von Hennegau, um dann im Dezember diesen auf seiner Reise zu König Heinrich zu geleiten und der Belehnung des Grafen mit der neugeschaffenen Markgrafschaft Namur in Worms beizuwohnen. Unter den Zeugen dieses Aktes erscheint Friedrich von Hausen in der Reihe der "ministeriales". Im folgenden Jahr war er im Kreuzheer des Kaisers und kam am 6. Mai 1190 während eines Gefechts durch einen unglücklichen Sturz seines Pferdes ums Leben.

Alle Voraussetzungen für ein höfisch-ritterliches Leben werden von Friedrich von Hausen erfüllt: die hohe Geburt, die ritterliche Befähigung, die Treue zu seinem Lehnsherrn und die abenteuerlichen Ritte, die persönliche Tapferkeit und echt ritterliche Haltung verlangen. Obgleich es feststeht, dass Friedrich von Hausen am Mittelrhein zu Hause war, scheint doch seine genaue Heimat noch nicht bestimmt zu sein. Rheinhausen, eine fast völlig zerfallene Burg bei Mannheim, Groß- und Kleinhausen bei Lorsch, Ober und Niederhausen im Nahetal und St. Goarshausen werden in der Literatur als möglicher Stammsitz derer von Hausen genannt. man weiß, dass dieselbe Familie oft an sehr verschiedenen Orten begütert ist und dass die von Hausen möglicherweise mehrere Besitzungen zwischen Worms und Mainz hatten. Friedrich von Hausens Herkunft aus dem rheinfränkischen Grenzgebiet, in dem sich romanische und deutsche Kultur begegnen, erklärt die Aufnahme und Verarbeitung provenzalischer Vorbilder in seinen Liedern.

5. Gottes- und Frauenminne in den Kreuzzugliedern Friedrichs von Hausen

Von dem Liedgut Friedrichs von Hausen werden uns in "Des Minnesangs Frühling"³¹ achtzehn Lieder überliefert. Wie allgemein angenommen wird, ist sein Schaffen nicht vollständig erhalten. Henning Brinkmann³² hat in einer ausführlichen Arbeit über Friedrich von Hausen versucht, die zeitliche Reihenfolge der erhaltenen Lieder zu bestimmen. Seine Bemühungen um die Feststellung der Chronologie stützt er auf verschiedene Argumente. Das erste Hilfsmittel sind für ihn die Reime und Kadenz; zunächst beobachtet er den Grad der Unreimheit bzw. der Reimfreiheit (bestimmte Bindungen meidet der spätere Friedrich von

³¹ C. von Kraus, 1944

³² H. Brinkmann, 1948.

Hausen). Weiter weist Brinkmann eine Wendung von der klingenden weiblichen Kadenz zur männlich stumpfen nach. Bei Friedrich von Hausen bedeutet dies zugleich eine Verlagerung sinntragender Wörter vom Ende des Verses ins Innere. Zudem bevorzugt der spätere Friedrich von Hausen schlichtere Reimwörter. Schließlich hebt Brinkmann hervor, dass zwischen zeitlich benachbarten Liedern weitgehend Reimgemeinschaft besteht.

Thematisch lassen sich nun zwei Liedgruppen unterscheiden: die frühen Lieder, die in der ritterlich - traditionellen Weise die Dame verherrlichen, um sie werben und klagen und die späten Lieder, die sich wegwenden von der Frauenminne hin zur Gottesminne oder die der Gottesminne doch zumindest den Vorrang zuweisen. Dazwischen stehen jene Lieder, in denen der Dichter noch um eine Entscheidung zwischen Frauenminne und Gottesminne ringt. Hier wird das Problem in seiner Schwere deutlich, aber die Hinwendung zu Gott ist noch nicht gelungen. Der Übergang von den frühen Liedern Friedrichs von Hausen zu seinen späteren ist also fließend, es lässt sich eine kontinuierliche künstlerische Entwicklung des Dichters aufzeigen.

Der Kreuzzugsgedanke prägt vier der achtzehn erhaltenen Lieder Friedrichs von Hausen. Seine Kreuzzugslyrik entsteht unmittelbar aus der persönlich miterlebten Aufbruchsbewegung zum dritten Kreuzzug. Die Lieder MF 45,37 , " Sie darf mich nicht beschuldigen...", MF 47,9 , " Mein Herz und mein Leib, die wollen sich trennen..." und MF 48,3 "Mein Herz hat den Glauben..." werden gesehen als Zeugnis des aufbrechenden Bewusstseins der Unausgeglichenheit der beiden Pole Gottesdienst und Frauendienst im historischen Augenblick der Kreuznahme und damit als Dokument einer Krise des Lebensgefühls im Sinne höfischer Minneauffassung.³³ Der Begriff des höfischen Ritterethos um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert ist nämlich doppelsinnig: Einerseits erkennt das religiöse Denken der Stauferzeit allem Irdischen in seiner Vergänglichkeit nur einen relativen Wert zu; menschliches Verhalten in dieser Welt wird nur sinnvoll, wenn es auf ein Ewiges gerichtet und von ihm bestimmt wird. So wird, durch die vom Papsttum propagierte Ethik des Heidenkampfes, die Sündenablass und himmlischen Lohn zusagte, das Standesinteresse des Ritters vorübergehend identisch mit dem der Kirche. Andererseits gilt jedoch für das staufische Ritterethos auch eine säkulare Eigenständigkeit, die sich in der höfischen Minne widerspiegelt. Das Erlebnis der Minne gehört einer vergänglichen Welt an. Dieser Widerspruch von Gottesdienst und Minnedienst ist das zentrale Problem; ihr harmonischer Ausgleich ist Ziel und Sehnsucht aller großen Dichtung der Stauferzeit.

Im durchschnittlichen, normalen Lauf des höfischen Lebens mag das Problem verdeckt bleiben, ein Ausgleich möglich scheinen. Im historischen Augenblick der Kreuznahme dagegen bricht das Problem in seiner ganzen Tragweite unabweislich hervor. Der höfische Ritter sieht sich

³³ Vgl. L. Daecker, 1960, S. 34.

dadurch in einen unauflöslchen Zwiespalt gestürzt. Das Gedicht MF 53,31 , " Diejenigen glauben sich vor dem Tode bewahrt zu haben..." nimmt in der Reihe der Lieder Friedrichs von Hausen die letzte Stelle ein. Die sich in den vorhergehenden Liedern anbahnende Hinwendung zu Gott und zur Gottesminne ist nun vollzogen; das Problem der Frauenminne wird nun mit keinem Wort mehr erwähnt. Stattdessen richten sich die Gedanken des Dichters auf jene Ritter, die trotz erfolgter Kreuznahme nicht an der Fahrt teilnehmen. Diese "Deserteure" haben nicht nur ihren himmlischen Lohn verspielt, sondern auch ihre ritterliche Ehre verloren.

6. Schlussfolgerung

Friedrich von Hausen ist der erste große Vertreter des klassischen Minnesangs indem er den Einfluss des provenzalischen Minnesangs der Trouvers auf den Südwesten Deutschlands verbreitete. Er pflegte die Form und beherrschte die romanischen Formen, widerspiegelte in seinen Minneliedern maßvoll die Idee der Sittlichen Vervollkommnung. Zur Zeit der Kreuzzüge schrieb er das erste Kreuzlied, um nachher in seiner Kreuzzugslyrik den Zwiespalt zwischen Minnedienst und Kreuzfahrerpflicht meisterhaft zu widerspiegeln. Im Zuge seiner literarischen Entwicklung entschied sich aber Friedrich von Hausen zugunsten der ritterlichen Ehre, die sich am besten während der Kreuzzüge bewähren konnte, indem der Minnegedanke überhaupt nicht mehr zum Vorschein kam.

Literatur:

1. **Böhmer, M** - *Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzzugslyrik*, Rom 1968
2. **Borries, Ernst und Erika von** – *Deutsche Literaturgeschichte – Band 1*, dtv Vlg., München, 1991
3. **Brinkmann, H** - *Friedrich von Hausen*, Minden 1948.
4. **Daecker, L** - *Herze und Lip in Friedrich von Hausens Gedicht MF 47,9* .
In: Volk, Sprache, Dichtung (1960)
5. **Kraus, C. von** - *Des Minnesangs Frühling*, Leipzig 1944

Sprachgemeinschaftskonzepte in der soziolinguistik

*Asist.univ. Adriana Danila
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Der Terminus "Sprachgemeinschaft", einer der Grundbegriffe der Soziolinguistik, wurde unterschiedlich definiert, je nach Forschungsinteresse, Blickrichtung und Forschungsansatz. In der Soziolinguistik gibt es mehrere Sprachgemeinschaftsmodelle, die von den aplizierten Kriterien abhängig sind. "Genauere Definitionen hängen nicht nur von sprachlichen, sondern auch von historischen, kulturellen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen und ihren Entwicklungen ab."³⁴

Sprachwissenschaftler, die sich mit der Definierung des Terminus beschäftigten, ließen bestimmte Aspekte in den Vordergrund rücken und versuchten auf diese Weise die sprachliche Realität zu widerspiegeln.

Die vorliegende Arbeit will auf *bestimmte Konzepte von der Sprachgemeinschaft* eingehen, die repräsentativ in der Soziolinguistik sind und versucht diese Auffassungen unter dem Aspekt zu bewerten, inwieweit sie die sprachliche Wirklichkeit darstellen.

Das erste allgemein akzeptierte Sprachgemeinschaftsmodell beschreibt die Sprachgemeinschaft als die Gesamtheit der Sprecher, die die gleiche (Mutter-) Sprache verwenden, als seine Gemeinschaft mit gemeinsamer Sprache. So gehören Sprecher mit Französisch als Muttersprache derselben Sprachgemeinschaft. "Danach gehören die Spanisch sprechenden Puertorikaner in New York dergleichen Sprachgemeinschaft an, wie die Puertorikaner in Puerto Riko und die Texaner mit Spanisch als Muttersprache zählen zur gleichen Sprachgemeinschaft wie die Argentinier mit Spanisch als Muttersprache. Die Sprecher von britischem Englisch und von amerikanischen Englisch (und von australischem Englisch und ...) gehören dann ein und derselben Sprachgemeinschaft an, weil sie ein Sprachsystem gemeinsam haben."³⁵

Sprachwissenschaftler, die die Sprachgemeinschaft als die Gesamtheit der Sprecher derselben Sprache betrachten, gehen von einem einheitlichen, homogenen Sprachsystem aus.

³⁴ Metzler Lexikon Sprache, S. 575.

³⁵ Ammon, U. (u. a.) : "Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft, S. 200.

Harald Haarmann versteht unter Sprachgemeinschaft eine Gruppe von Menschen, die dieselbe Sprache sprechen und diese gemeinsame Sprache gilt dabei als Muttersprache. In seinem Buch “Die Sprachenwelt Europas” analysiert er die europäischen Sprachen und Sprachgemeinschaften und er stellt eine multinationale und multilinguale Bevölkerungsstruktur in den modernen europäischen Staaten fest. In allen europäischen Staaten gibt es Angehörige mehrerer Sprachgemeinschaften. Jen ach dem Grad ihrer sprachlichen Homogenität (bzw. Heterogenität) sind drei Kategorien von Staaten in Europa festzustellen (berechnet nach amtlichen Zählungen und Schätzungen des Zeitraums 1989 – 1991):

1. Staaten mit einer sprachlich hochgradig homogenen Bevölkerung. Dazu gehören: Island, Liechtenstein und Portugal

2. Staaten mit einer mäßig heterogener Bevölkerung (Anteil der sprachlichen Majorität mindestens 80 %). Dazu gehören mehrere Staaten; hier warden einige davon genannt: Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich, Rumänien usw.

3. Staaten mit einer sprachlich stark heterogenen Bevölkerung (Anteil der sprachlichen Majorität von weniger als 80 %). Hier warden nur einige Staaten genannt: Andora, Belgien, Luxemburg, Lettland, Makedonien, Norwegen, Monaco, Spanien, Ukraine.

In seiner Analyse der europäischen Sprachgemeinschaften kommt er zu der Schlußfolgerung, dass “Sprachgrenzen und Staatsgrenzen in Europa zu keener Zeit synchronisiert waren.”³⁶

Chomsky geht von dem Systemcharakter der Sprache aus, wobei die Sprache dadurch charakterisiert, “dass sie aus einer begrenzten Regelmenge besteht, die unendlich viele Realisierungen in der Rede zulässt.”³⁷ Dabei gibt es der ideale Sprecher – Hörer, der die Fähigkeit (Kompetenz) hat, “mit einer unendlichen Regelmenge, unendlich viele (auch noch nicht gehörte / gebildete) Sätze in seiner Sprache zu verstehen / zu bilden.”³⁸ Seine Sprache ist fehlerlos und er lebt in einer absolute homogenen Sprachgemeinschaft. Chomsky spricht also von einer “completely homogeneous speech community”³⁹, in der dieser ideale Sprecher – Hörer handelt.

³⁶ Haarmann, H. (1993): “Die Sprachenwelt Europas”, S. 30.

³⁷ Stanescu, S. (1983): “Entwicklungsrichtungen in der modernen Linguistik”, S. 67.

³⁸ ebd., S. 67

³⁹ Ammon, U. (u. a.): “Soziolinguistik, Internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft”, S. 201

Auch *L. Bloomfield* geht von “einem monolithischen Sprachsystem”⁴⁰ aus und definiert die Sprachgemeinschaft „als eine Gruppe von Menschen, die dasselbe System von Sprachsignalen benutzen, die also mit Hilfe bestimmter sprachlicher Mittel interagieren.“⁴¹

Diese Definitionen, die von der Homogenität der Sprache ausgehen, reduzieren die Sprachgemeinschaft auf eine einheitliche Sprache, ohne die sozialen Faktoren zu beachten und ohne die Funktion der stilistischen und grammatischen Variation im Sprachgebrauch näher zu analysieren. Sprecher der unteren Schicht sprechen anders als Sprecher der oberen Schicht. Die ersten beherrschen nicht so gut die Hochsprache und machen oft Ausdrucksfehler, wobei die Sprecher der Oberschicht eine Prestigevariante wenigstens in öffentlichen Situationen benutzen. Der Sprachgebrauch hängt auch vom situationellen Kontext ab: man spricht anders unter Bekannten als mit einem Vorgesetzten z. B. So gesehen, verwenden die Sprachteilhaber nicht dieselbe Sprache und sie sprechen nicht alle gleich.

Labov, der die urbane Sprachgemeinschaft in New York untersucht hat, hat festgestellt, dass die Mitglieder dieser Sprachgemeinschaft sehr unterschiedlich sprechen in Abhängigkeit von sozialer Zugehörigkeit und situationalem Kontext; ihr Sprachgebrauch weist Heterogenität auf und beinhaltet eine extreme Variabilität; was sie aber gemeinsam haben, sind die sprachlichen Einstellungen und Vorurteile.

Labov definiert die Sprachgemeinschaft „als eine Gruppe von Sprechern ..., die eine Anzahl sozialer Einstellungen in bezug auf Sprache teilt.“⁴² Damit geht Labov in eine einstellungsbegründete Richtung.

Gumperz‘ Definition von Sprachgemeinschaft hebt den interaktiven Aspekt hervor. Konstitutive Kriterien sind bei ihm sowohl die Interaktion und Kommunikation als auch die Ähnlichkeit bzw. Die Verschiedenheit der Varietäten. Gumperz definiert die Sprachgemeinschaft als “eine einsprachige oder mehrsprachige soziale Gruppe, die durch die Häufigkeit sozialer Interaktionsmuster zusammengehalten wird und durch schwache kommunikative Verbindungen von den sie umgebenden Kommunikationsbereichen abgegrenzt ist.”⁴³

Gumperz führt in sein Konzept “Sprachgemeinschaft” auch den Begriff “sprachliches Repertoire” und er versteht darunter “die Totalität der dialektalen und darübergelegten Varietäten,

⁴⁰ Metzler Lexikon Sprache, S. 575.

⁴¹ Lewandowski, Th. (Hrg.): „Linguistisches Wörterbuch”, S. 1018

⁴² Ammon, U. (u. a.): “Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft”, S. 202.

⁴³ Lewandowski, Th. (Hrg.): “Linguistisches Wörterbuch”, S. 1018.

die regelmäßig in einer Sprachgemeinschaft gebraucht werden.“⁴⁴ Gumperz betont damit, dass die Mitglieder einer Sprachgemeinschaft mehrere Sprachvarietäten im Sprachgebrauch verwenden.

Die Intensität der Interaktionsnetzwerke und das sprachliche Repertoire machen nach Gumperz eine Sprachgemeinschaft aus.

Bei *Oskar Reichmann* finden wir die folgende Definition der Sprachgemeinschaft: “Der ... Sprachraum würde das Gebiet umfassen, dessen Sprecher in geregelten, kommunikativen, mündlichen und schriftlichen, aktiven und passiven Kontakten zueinander stehen und deren Verständigungsmittel deshalb durch geregelte, möglicherweise sozial hierarchisierte und dadurch gerichtete, nicht also mehr (wie bei der Projizierarbeit) durch ungerichtet wechselseitige Inter- und Transferenzen gekennzeichnet sind.“⁴⁵ Zu dem Inter- und Transferenzgeflecht, das charakteristisch für das Deutsche der mittleren Zeit z. B. ist, gehören Erscheinungen wie: Dehnung in offener Silbe, Monophthongierungen und Diphthongierungen, Hebungen und Senkungen, Entwicklung des ge- Partizips, lexikalische Ausgleichsprozesse usw.

Oskar Reichmann lässt in seiner Definition den kommunikativen Aspekt in den Vordergrund treten. Eine Sprachgemeinschaft bestehe aus Sprechern, die mündlich oder schriftlich interagieren und diese Interaktion unterliegt bestimmten Regeln. Die Verständigung zwischen den Sprechern ist ein wichtiger Punkt bei der Realisierung des Interaktionsprozesses und sie erfolgt aufgrund bestimmter geregelter Inter- und Transferenzen. Ein Sprecher kann über Einheiten mehrerer Sprachvarietäten verfügen, z. B. Ein Sprecher, der sowohl in Dialekt als auch in Hochsprache aufgewachsen ist, der Kontakte zu Englisch oder Niederländisch Sprechenden hat. Ein solcher Sprecher verfügt über die sogenannte Varietätenkompetenz und bei der Interaktion mit anderen Sprechern stehen ihm verschiedene Verständigungsmittel zur Verfügung, die ihm den mündlichen oder schriftlichen Kontakt zu den anderen ermöglichen. Die Interaktion zwischen den Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft steht im Mittelpunkt dieser Auffassung.

Bolinger betont den Aspekt der psychologisch – subjektiven Eigeninterpretation. Er stellt folgendes fest: “Für die Art und Weise, in der sich Menschen zusammengruppieren zum Zwecke der Selbstidentifikation, der Sicherheit, des Vorteils, des Amüsaments, des Glaubens oder irgendeines anderen Ziels, das gemeinsam ist, gibt es keine Begrenzung; konsequenterweise gibt es keine Begrenzung bezüglich Anzahl und Verschiedenartigkeit von Sprachgemeinschaften, die wir in der Gesellschaft finden.“⁴⁶ Es ist also der Sprachteilhaber und nicht der Linguist, der die

⁴⁴ Ammon, U. (u. a.) : “Soziolinguistik. Internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft”, S. 204.

⁴⁵ Reichmann, O.: “Nationalsprache als Konzept der Sprachwissenschaft”, S. 451.

Zuordnung zu einer Sprachgemeinschaft vornimmt. Der Sprecher muss also das Bewußtsein entwickeln, eine Sprachgemeinschaft zu bilden.

Alle hier besprochenen Sprachgemeinschaftskonzepte der komplexen sprachlichen Realität näher heranzukommen.

Das Untersuchungsinteresse, die Abstraktionsebenen, auf denen Merkmale angesiedelt sind, vermitteln uns verschiedene Bilder von der sprachlichen Wirklichkeit, die teilweise widersprüchlich sind. Was sie gemeinsam haben ist eine Sprache, die die Sprachteilhaber zum Zwecke der Kommunikation verwenden.

BIBLIOGRAFIE:

Ammon, U., Dittmar, N., Mattheier, K. J. (Hrsg.) (1987): *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin, New York.

Glück, H. (Hrg.) (1993): *Metzler Lexikon Sprache*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar.

Haarmann, H. (1993): *Die Sprachenwelt Europas. Geschichte und Zukunft der Sprachnationen zwischen Atlantik und Ural*, Campus Verlag, Frankfurt, New York.

Lewandowski, Th. (Hrg.) (1994): *Linguistisches Wörterbuch*, Quelle & Meyer Verlag, Heidelberg, Wiesbaden.

Reichmann, O. (2000): *Nationalsprache als Konzept der Sprachwissenschaft* in Gardt, A. (Hrg.) (2000): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin, New York.

⁴⁶ Ammon, U. (u. a.): "Soziolinguistik. Internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft", S.205.

Tod und sprache.

Eine untersuchung zu den österreichischen gegenwartsautoren Josef Winkler, Elfriede Jelinek und Gerhard Roth

Asist. univ. Maria Irod

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Das Ziel meiner Arbeit besteht darin, die Art und Weise, wie der Tod in der österreichischen Gegenwartsprosa thematisiert wird, und die Auswirkungen dieser Thematik auf den literarischen Diskurs anhand einiger Beispiele aus dem Werk von Josef Winkler, Elfriede Jelinek und Gerhard Roth zu veranschaulichen. Die Untersuchung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Soweit andere Autoren oder Werke unerwähnt bleiben, fallen sie nicht unter meine Fragestellung.

Mein Unterfangen ist einer doppelten Absicht verpflichtet. Zum einen interessiert mich der Todesbegriff der drei Autoren, die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede, die zwischen ihren Auffassungen festzustellen sind. Zum anderen gehe ich der Frage nach, wie die Thematisierung des Todes auf die Schreibweisen und die metaliterarische Reflexion der Autoren einwirkt. Aus dieser Fragestellung ergeben sich die Kriterien für die Auswahl von Werken. Während bei Winkler hauptsächlich *Friedhof der bitteren Orangen*, *Wenn es soweit ist* und *Natura morta* besprochen werden, beschränke ich mich im Falle von Jelinek auf den Roman *Die Kinder der Toten* und im Falle von Roth auf *Landläufiger Tod*.

Als **theoretische Grundlage** meiner Untersuchung dient mir die Unterscheidung, die Roland Barthes zwischen "Semiosis" und "Mimesis" (Barthes:73) macht. Mimetische/realistische Literatur setzt eine interne Logik voraus, die der Ordnung der sozialen Welt entspricht. Semiosis weist im Gegenteil darauf hin, dass zwischen sozialer Welt und Literatur keine Referenz besteht. Ich gehe von der Feststellung aus, dass die ausgewählten Werke eine ausgesprochen semiotische Tendenz aufweisen, die immer wieder von einem realistischen Rückfall begleitet wird, und versuche, meine These durch eine gründliche, textnahe Analyse zu belegen. Indem die Autoren eine imaginäre Welt des Sprechens über den Tod schaffen, überschreiten sie ständig den Bereich

des als wirklich Geltenden. Der Bezug zur Wirklichkeit wird aber immer wieder hergestellt mittels der Thematik, die in unterschiedlichen Varianten bei allen drei Autoren vorkommt und die man wohl als urösterreichisch bezeichnen könnte: die Zornobsession für das eigene Land, der Katholizismus, der landwirtschaftliche Hintergrund. In diesem Kontext, in dem das Irrationale und das Körperliche immer noch sehr präsent sind, wird der Mensch in seiner organischen Schwäche und in seiner Tierhaftigkeit bewusst gemacht, zugleich werden aber auch die Machtverhältnisse, die ihn fesseln, entlarvt. Die Außenseiterposition der Ich-Erzähler bei Winkler und Roth und Jelineks Rachephantasien an der bürgerlichen Gesellschaft machen auf die sozialkritische Dimension der Texte aufmerksam.

Das wiedergewonnene Vertrauen an der Sprache, das die absolute Sprachskepsis der Avantgarde ablöst, eröffnet ein breites Spektrum der literarischen Darstellungsmöglichkeiten, die die Gattungsgrenzen sprengen. Es gilt, diese Darstellungsmöglichkeiten und die permanente Spannung zwischen der Kombinatorik des Imaginären und dem realistischen Geltungsanspruch zu ergründen.

Winklers Poetik der Thanatographie

Der Tod steht im Mittelpunkt des Winklerschen Diskurses und bestimmt sowohl seinen Sinn als auch seine Struktur. Die Textorganisation richtet sich auf dieses Hauptthema aus. In seinem Schreiben verfolgt Winkler stets die Verschränkung von Tod und Leben, von Eros und Thanatos, Leid und Lust. Und der Tod ist immer da, als poetologische Zentralmetapher, in der sich Leiden, Lust und das Leben verbinden. Seine Texte konfrontieren den Leser mit einer verwirrenden Abfolge von Todesfällen und Unglücken, wobei alles Abstoßende an dem menschlichen Körper, Bilder der Zersetzung wie auch der Tierhaftigkeit des Menschen, in den Vordergrund gerückt werden. Ein transzendenter Sinn des Todes scheint nicht, angestrebt zu werden, alle Todesbilder, die im Laufe des Schreibvorgangs evoziert werden, sind vom Körper her geschrieben.

Der Tod ist, so Bataille (Bataille:151), eine Transgression und dadurch mit der Erotik verbunden. Er ist in gewisser Hinsicht ein Prinzip der Unordnung, eine Auflösung, die den sterbenden Menschen von seiner biologischen und sozialen Determiniertheit befreit. Mittels der Betonung des transgressiven Moments in den erzählten Ereignissen, weist Winkler immer wieder auf die Annäherung von Tod und Eros hin. Es gibt in Winklers Texten zwei große Bildebenen: einerseits die Bilder, die mit Repressionen und Verboten konnotiert sind, andererseits die homoerotischen Phantasien, die der bürgerlichen Welt entgegengestellt werden, und die eine

dezidiert anarchische Dimension haben. Winkler überschreitet Sprachgrenzen und Tabus in der Sprache in barocker und pathetischer Manier. Das Hasspotential, das er dem Katholizismus gegenüber hat, die Obsession, die sich noch mit dem landwirtschaftlichen Hintergrund verbindet, in dem Blut und Körperliches sowieso immer präsent sind, speisen seine Schreibrituale mit ungewöhnlicher Energie.

Winklers Schreibweise würde ich als Entwirklichung der Wirklichkeit bezeichnen und als vorwiegend semiotisch charakterisieren, trotz des deklarierten dokumentarischen und autobiographischen Hintergrunds. Er geht immer von realen Tatsachen aus und landet in surrealistischer Erfindung. Im *Friedhof der bitteren Orangen* durchsucht der Ich-Erzähler Archive, Legendenbücher, alte Chroniken, sammelt und fingiert 365 Totengeschichten, versieht sie mit Namen und topographischen Angaben und erfindet so den anonymen Toten im Friedhof der Armen Neapels eine Geschichte. Vor allem widmet sich der Erzähler den Opfern der katholischen Kirche. Er stöbert skurille Geschichten auf, von Kindern, die bei Prozessionen oder beim Exorzismus starben, von Mördern, die vom Papst zu Ministranten gemacht wurden. Die phantastischen Bilder entspringen dem Gefühl, dass die Macht der Wörter, alles in Literatur zu verwandeln, eine eigene Macht ist. Die Sprache wird als Waffe verwendet, mit der man Widerstand gegen die Machtverhältnisse in der Gesellschaft leisten kann, nicht im Sinne einer Veränderung der Welt, sondern vielmehr als Ausdruck einer narzisstischen Wut. Der semiotische Diskurs ist eine Austreibung der Angst, des „panische(n) Gefühl(s) einer existentiellen Fremdheit“ (Linck:284), die Rache der Imagination dafür, dass die Welt das Ich in repressiven Verhaltensmustern einsperrt. Die Angst, die früher „unaussprechlich“ war, wird versprachlicht und dadurch zur Selbstproduktion. Frei vom Referenzzwang des realistischen Gebrauchs kommen die Wörter in ein Spiel, das sie auf unwahrscheinliche Weise miteinander kombiniert.

Winklers Literatur beruht auf der Illusion, den Tod durch das Schreiben überwinden zu können. In der Tatsache geht es um eine „Bewältigung der Negativität“ (Linck:286), eine gleichzeitige Zerlegung des Realen und Konstruktion einer Welt aus Wörtern.

Winklers Todesbegriff ist größtenteils aus literarischen Reminiszenzen zusammengesetzt. Seine Anwendung des vorgeformten Sprachmaterials, die direkten Bezüge auf Barockliteratur sowie die intertextuellen Anspielungen auf andere Autoren werden im Rahmen der Arbeit ergründet.

Todessymbolik und Gesellschaftskritik bei Elfriede Jelinek

Die Kinder der Toten lässt sich, meines Erachtens, zum einen als grandioses Geflecht von obsessiven, immer wiederkehrenden Todesmetaphern lesen, und zum anderen als bissige, auf die bürgerliche Gesellschaft gerichtete Kritik. Also, es geht zugleich um ein reines Signifikantenspiel, das ausschließlich innerhalb des Textes (der Sprache) zu verstehen ist, und um eine Fortsetzung der politisch engagierten Haltung der Autorin, die schon seit den Erstveröffentlichungen die radikale Sprach-, Herrschafts- und Geschlechtskritik zum Hauptthema ihres Werks gemacht hat. Ich versuche in meiner Arbeit, diese beiden Aspekte des Romans zu untersuchen, insofern sie aufeinander bezogen sind, d.h. es sollen die Todesbilder im Zusammenhang mit der Mythendestruktion und die Rachenphantasien an der bürgerlichen Welt betrachtet werden. Zwei wichtige Forschungsansätze befinden sich in meiner Analyse:

I. Der Tod und die Zeit

II Der Tod und der Körper

I. Die Auseinandersetzung mit dem problematisch gewordenen Phänomen der Zeit, die eines der zentralen literarischen und philosophischen Themen des 20. Jahrhunderts ist, wird in Jelineks Roman von postmoderner, intertextueller Ironie geprägt. Dass die Zeit eine vielschichtige, komplexe und bewegte Wirklichkeit ist, wissen wir bereits seit Bergson und Heidegger, hier ist aber das Problem jeden Ernstes entbehrt.

In *Die Kinder der Toten* wird keine kohärente Zeittheorie entworfen, vielmehr geht es um eine Reihe von Metaphern, die die Sinnlosigkeit jeder Theorie entlarvt. Z.B. die a priori Kategorien der Kantschen Philosophie - Zeit und Raum - "strecken sich wie ein Tier, das gerade aufgestanden ist und die Glieder dehnt", sie "verheddern sich ineinander, sie werden doch nicht, die Zeit, der Raum, jedes in die andere, entgegengesetzte Richtung davonlaufen wollen, entgegen dem Gesetz? Na, Hauptsache, sie kehren wieder zurück und wir kommen endlich weiter" (S. 119). Anderswo ist die Zeit nichts als "Sperrmüll" (S.161). Fetzen von verschiedenen philosophischen Zeitkonzeptionen, allgemeines Wissen und schockierende Metapher kommunizieren miteinander in einem intertextuellen Spiel, das sich in endlosen, beliebigen Assoziationsketten ausdrückt.

Durch dieses Verfahren der "dekorativen Wortvermehrung" (s. Gabriele Riedle *Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung in Text und Kritik* 117, 1993) wird der Sinn, die absolute Wahrheit, die außerhalb des Textes stehe, destruiert; die vorgebliche Einheit und Integrität der Welt und des Textes als sinnvollen Weltbildes wird aufgelöst. Die Tatsache, dass Worte beliebig austauschen, führt zur Schlussfolgerung, dass sich auch Schein und Wirklichkeit, Lebendiges und Totes vertauschen lassen. Eine feste Grenze

zwischen Lebenden und Toten ist nicht mehr vorhanden, so dass die Leichen weiter leben und zwar logieren sie in der idyllischen Pension "Alpenrose" in der Obersteiermark. Dieses freie Spiel von Wortassoziationen spiegelt in seiner Unsicherheit und Beliebigkeit den Tod selbst wider. Mit dem Tod geht die Unbeständigkeit und der Verlust eines festen Standpunktes einher.

Im Tod, wo der Schein der alltäglichen Wirklichkeit und was Matthias Luserke "uneigentliche Sprache" nennt (s. seinen Aufsatz *Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks "Lust" als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats* in Text und Kritik 117, 1993) nicht mehr gelten, werden die patriarchalischen und kapitalistischen Verhältnisse völlig entlarvt. Der Tod ist der Zustand, in dem diese Machtverhältnisse endlich ohne Verschleierung in Szene gesetzt werden. Hier soll die politische Einstellung der Autorin am besten erläutert werden. Es ist der Höhepunkt der Übertreibung und der Provokation. Jelinek folgt den Pfaden assoziativer Wortverbindungen, ohne aber wie bei Winkler auffällig eine Selbstproduktion oder die Bewältigung eines subjektiven Zustands zu beabsichtigen. Vielmehr sind es, wie die Autorin selbst erklärt (*steirischer herbst - Festival Zeitung*, 2002, S. 13), die Tagespolitikfetzen, die sie ästhetisch auflädt "wie in einer Steckdose, um sie groß zu machen und sie zugleich in ihrer erbärmlichen Trivialität zu belassen, um an anderer Stelle das Pathos der Verewigung verwenden zu können. " Diese Methode, die Jelinek in der Musik, in der Agogik, gelernt habe, soll hier genauer untersucht werden.

II. Den Bildern der Verderblichkeit und des physischen Verfalls, die mit der Idee des Todes einhergehen, soll auch Aufmerksamkeit geschenkt werden. Der Leitgedanke wäre, dass diese Schreckensbilder im alltäglichen Leben Gegenstand der Verdrängung sind, wobei sie hier, im Reich der Toten, freien Ausweg finden. Während sich Winkler mit aller Gewalt gegen die Vereinnahmung seines religiösen Wunsches durch die katholische Kirche abgrenzt, spielt der Gottesgedanke bei Jelinek keine wesentliche Rolle. Er ist höchstens ein Mythos wie jeder andere, den es zu dekonstruieren gilt. Der Tod ist erhöhte Materialität und Realität und die gewalttätige Sprache entlarvt, zerrt an die Oberfläche alles Verdrängte und Grausame: das Fleisch, die Verwesung.

Eine Assoziationskette, die den ganzen Roman von Anfang bis zum Ende prägt, ist die Verbindung zwischen **Tod-Schrift-Körper-Erinnerung**. Jedes Element verweist - direkt oder indirekt - auf das Grab. An einer Stelle wird gesagt, dass von Gudrun, der selbstmörderischen Studentin, nur eine Schrift auf einem Kreuz geblieben ist; diese Schrift soll vor dem "In Die Anonymität Abtauchen " schützen, das "schlimmer als Sterben ist " (S.39). Also, die Erinnerung an die Abgelebten gleicht einer Inschrift auf dem Grab. Das Grab verbirgt den leicht verderblichen Körper, der zu seiner Zeit auch als Grab der Seele fungiert hat (laut den Orphikern, wenigstens).

Gerhard Roth und die Aufarbeitung der totgeschwiegenen Geschichte

Gerhard Roth wird der Status eines „Analytikers der österreichischen Seele“ zugeschrieben, der die Geschichtsvergessenheit als „die österreichische Krankheit par excellence“ betrachtet.

In der Auseinandersetzung mit seinem Schreibstil sollte man möglichst nah am Primärtext bleiben, um seine vielfältigen Verfahren genau zu beschreiben, mit denen er das imaginierte Bild eines steirischen Dorfes produziert, das von Menschen bewohnt wird, „die aus der Luft gegriffen“ sind. Die Art und Weise, wie Roth die Wirklichkeit erforscht und auf eine andere Ebene hebt, lässt sich ebenfalls unter dem oben angeführten theoretischen Aspekt der Semiosis und Mimesis untersuchen.

Was die Todesthematik anbelangt scheinen mir in erster Linie zwei Forschungsansätze als sinnvoll und durchführbar. Einerseits wird der Tod allgemein als Metapher für das Verdrängte, das Totgeschwiegene, die Leiche unter den schönen harmlosen Oberflächen betrachtet. In diesem Kontext würde ich mich im Rahmen einer umfangreicheren Untersuchung mit der sogenannten Archäologentätigkeit Roths befassen, mit seinem „Bohren“ im „Schweigensbereich“ Österreich, mit dem Aufdecken faschistischer Reminiszenzen in der heutigen Gesellschaft, also mit der politischen Dimension seines Werks, die eine humanistische Überzeugung erkennen lässt. Zum anderen würde mich sein Naturbegriff interessieren, vor allem angesichts seiner Aufhebung der Unterschiede und Eingrenzungen zwischen Menschen und Naturgegenständen (insbesondere in den 66 Märchen). An diesem Punkt ist ein Vergleich mit den Naturauffassungen von Winkler und Jelinek unentbehrlich, nämlich mit der eingehenden Thematisierung des Todes der Tiere bei Winkler und der Destruktion des Trivialmythos des Menschen als Herrschers der Natur bei Jelinek. Mich interessiert es, ob es bei Roth um eine Rousseausche Naturgläubigkeit geht oder im Gegenteil um eine Offenlegung der verheerenden zerstörerischen Naturkräfte. Die humanistische Gesinnung des Autors lässt mich vermuten, dass die Helden seiner Literatur nicht unbedingt in einem sinnlosen Universum angelegt und der Zerstörungslust der Natur preisgegeben sind. Trotzdem wird die Natur immer wieder als außermoralischer Raum thematisiert. Z.B. werden die Schwächeren und die Außenseiter (wie Franz Lindner, die stumme Hauptgestalt des Romans) laut einem Naturgesetz immer stigmatisiert.

„Und ich erkannte, daß meine Gegner und Quälgeister zumeist nicht DIE waren, die WUSSTEN, WER SIE WAREN, oder es zumindest AHNTEN, oder die, die sich bemühten, ihrer Lächerlichkeit und Erbarmungswürdigkeit ins Auge zu blicken, nicht die Gescheiterten, die schuldig waren und es Tag für Tag zu spüren bekamen, sondern jene glatten Dr. Jekylls, die sich gegen die Selbsterkenntnis sperrten und sie verdrängten, indem sie vom dunkeltriebigen Mr. Hyde

in sich ablenkten und auf die anderen zeigten, die einem ungeschriebenen Naturgesetz nach offenbar immer die Schwächeren, die Minderheit, die Außenseiter sein müssen.“ (DIE SCHAF-MACHER *Von Schafen, falschen Hunden, bedrohlichen Krähen und anderen Tieren*: die Rede von Gerhard Roth anlässlich der Verleihung des Ehrenpreises des Österreichischen Buchhandels, 8. November 1994).

Der Roman *Landläufiger Tod* kann also als **österreichisches** Werk betrachtet werden, zugleich sollte er aber unter stilistischem Aspekt analysiert und in Bezug auf die weltanschaulichen Behauptungen besprochen werden.

Primärliteratur:

Josef Winkler

Friedhof der bitteren Orangen (1990), Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2001

Wenn es soweit ist (1998), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2. Auflage, 1998

Natura morta (2001), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1. Auflage, 2002

Elfriede Jelinek

Die Kinder der Toten (1995), S. Fischer, Frankfurt am Main, 1995

Gerhard Roth

Landläufiger Tod (1984), S. Fischer, Frankfurt am Main, 1984

Allgemeine Sekundärliteratur:

Barthes, Roland (1974): *Sade-Fourier-Loyola*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

Bataille, Georges (2000): *Literatura și răul*, Ed. Univers, București (trad., introd. și note de Vasile Zencenco)

Linck, Dirck (1993): *Halbweib und Maskenbildner. Subjektivität und schwule Erfahrung im Werk Josef Winklers*, Verlag Rosa Winkel, Berlin

Luserke, Matthias: *Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks "Lust" als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats* in Text und Kritik 117 - Elfriede Jelinek, 1993

Riedl, Gabriele: *Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung* in ebda.

Herz und Seele in den Phraseologismen. Eine kontrastive deutsch-rumänische Untersuchung

*Assist. Eleonora Boldojar, UTCB
Hilfsassist. Cornelia Pătru, ASE
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

1. Kulturgeschichtliches

Mit der Frage nach der Natur und Beschaffenheit der Seele haben sich die Menschen seit eh und je beschäftigt. Ihre empirisch nicht erfassbare Existenz führte zu unterschiedlichen Vorstellungen und vielen Auseinandersetzungen in der Religion, Philosophie und Psychologie. Die Existenz von etwas Imateriellem und Lebendigem haben die Menschen schon in den frühen Kulturen vermutet. Die Seele wurde zunächst als Antriebskraft der Körperfunktionen wahrgenommen, die zusammen mit dem Leib ein Ganzes bildete und sich durch den Tod auflöste. Die Erfahrungen des Menschen im Traum, woran der Körper selber nicht beteiligt war, ließ die Vorstellung von einer unabhängig vom Leib existierenden Seele und den Glauben an eine präexistierende Seele so wie an eine Fortsetzung des Lebens nach dem Tode entstehen. Nicht selten wurde die Seele als Doppelgänger des Menschen empfunden.⁴⁷ Die Religion versteht sie entweder als Sitz der Affekte und Emotionen, als „Anima“ oder als Essenz des Geistes und des Bewusstseins.

Schon das Altertum nimmt verschiedene Aspekte der Seele wahr. Dementsprechend unterscheidet Platon (400-350 v. Chr.) zwischen zwei Ebenen der Seele: einer höheren, die der Vernunft entspricht, und einer niedrigeren, die die Emotionen und Triebe repräsentiert. Aristoteles (384-322) setzt in seinem Werk „De anima“ („Über die Seele“) voraus, dass im Menschen drei Aspekte der Seele vorhanden sind und zwar die „anima vegetativa“, die für Körperfunktionen und körperliche Vorgänge verantwortlich ist, „die anima sensitiva“, der die Affekte zukommen und schließlich die „anima rationalis“, die den Menschen hauptsächlich von den Tieren unterscheidet und das Denken und Verständnis der Folgen eigener Handlungen ermöglicht⁴⁸.

Die Seele in der jüdisch-christlichen Tradition gilt zuerst in dem Alten Testament nicht als selbständig vom Körper. Es bestand die ganzheitliche Vorstellung von einer Seele, die mit dem

⁴⁷ Brockhaus, Bd. 21, (1998: 682f.).

⁴⁸ Popp, M. (1991: 15.)

Körper stirbt. Das Judentum stellte sich das Leben nach dem Tod auch als Auferstehung des Leibes vor. Erst in den späten Schriften des Alten Testaments und der christlichen Theologie des 2. Jhs. taucht die Zweiteilung des menschlichen Wesens im Körper und Seele oder Geist auf. Dieser Dualismus widerspiegelt sich in vielen Phraseologismen verschiedener Sprachen: dt. *Leib und Seele zusammenhalten*, engl. *to keep body and soul together*, rum. *cu trup si suflet*. Auch im Rahmen der christlichen Religion können verschiedene Strömungen verzeichnet werden, die aufgrund der Seelenauffassung zustande kamen. Die Seele wurde entweder als Teil des menschlichen Wesens, der dem Leib überlegen war oder als Teil einer der Menschheit gemeinsamen Seele, der erst durch die Zeugung individuiert wird.

Oft verbunden mit der Seele scheint in den verschiedenen Kulturen das Herz zu sein, welches als Sitz der Seele und des Gewissens und Affekte galt. Auf jeden Fall verliehen dem Herz seine materielle Beschaffenheit, seine Lage und Funktion im Körper eine privilegierte Stellung unter den anderen Organen als Zentrum der menschlichen Lebenskraft. Dem tierischen Herzen wurde magische Bedeutung in der Heilkunst und in den kultischen Ritualien zugesprochen. Die alten Ägypter betrachteten das Herz als Sitz der Vernunft und der Affekte und als einen Weg, durch den die Götter ihren Willen kundgaben. Sowohl in dem japanischen Amida-Buddhismus als auch in der israelitischen und christlichen Religion kommt dem Herzen die Aufgabe zu, der Sitz der religiösen Haltung zu sein⁴⁹.

In vielen Sprachen sind die Begriffe für 'Seele' etymologisch vor allem auf den Begriff des Windes, Hauches oder Atems zurückzuführen (z.B. griech. *psyche, pneuma*; lat. *spiritus, anima*; ⁵⁰, rum. ‚suflet‘ > lat. ‚sufлитus‘ – dt. ‚Atem‘). Interessant ist die Herkunft des deutschen Wortes 'Seele' (ahd. *sēla*, aengl. *sāwol*), das vom *germ. *saiw(a)lō* stammt, welches eine Ableitung des Wortes 'See' sei (eigentlich 'der vom See Herstammende, zum See Gehörende'). Das ist vermutlich mit dem alten germanischen Glauben an die Präexistenz und an das Fortleben der Seele verbunden. Sie glaubten nämlich, dass die Seelen der Menschen vor der Geburt und nach dem Tod im Wasser leben sollten⁵¹. Der enge Zusammenhang zwischen Seele und Herzen entsteht erst viel später als Folge der Christianisierung und zwar ist er in der Sprache seit dem 9. Jh. vorhanden in der althochdeutschen Wendung *līhamo joh sēla* - 'mit, an Leib und Seele'⁵² d.h. völlig, ganz und gar. Er wird durch die vielen Phraseologismen dargestellt, die von 'Seele' oder 'Herz' ausgehen und in den verschiedenen Sprachen synonyme Bedeutung haben: *eine gute Seele sein* (rum. *a fi un suflet bun*) oder *ein gütiges Herz haben* (rum. *a avea o inimă buna / un suflet bun*). Im Deutschen

⁴⁹ Brockhaus, Bd. 10, (1997: 10).

⁵⁰ Brockhaus, Bd. 21, (1998: 682).

⁵¹ Pfeifer, W. (1993: 1268)

⁵² a.a.O.

kommen Seele und Herz sogar in demselben phraseologischen Kontext vor: *ein Herz und eine Seele sein* (rum. *a fi o inimă și un gând / a fi un trup și un suflet*).

2. Kriterien zur Einteilung des phraseologischen Materials im Deutschen

Die Phraseologismen gelten in der Sprache als Ketten von Wörtern, die unabhängig von Regeln geformt werden. Sie stellen eher einen reproduktiven Vorgang der Sprache dar, denn die Bestandteile eines solchen Konstruktes wurden aus dem Lexikon übernommen, aber die durch ihre Verbindung erzeugte Gesamtbedeutung ist neu. Harald Burger betrachtet als phraseologisch „solche Wortketten, deren Zustandekommen nicht oder nicht nur aufgrund von syntaktischen und semantischen Regeln erklärbar ist“⁵³.

Je nach Verfahren können Phraseologismen aus verschiedener Sicht untersucht werden. Im Folgenden wollen wir einige dieser Klassifizierungen kurz beschreiben und wenn möglich die Kategorien mit Beispielen aus unserem Korpus veranschaulichen.

Aus semantischer Sicht unterscheidet Burger zwischen idiomatisch phraseologischen Ketten, d.h. „Verbindungen, deren Gesamtbedeutung nicht regulär interpretierbar ist“⁵⁴ und nur-phraseologischen Ketten. Auch bei Burger werden die Phraseologismen nach der Art gruppiert, wie ihre Bedeutung entsteht. Die Verbindungen, deren Bedeutung durch Vereinigung der Komplexen von semantischen Merkmalen der Glieder entsteht, nennt er regulär-kompositionelle Monem-Ketten. Eine andere Gruppe bilden die Ketten, deren Bedeutung durch die Selektion der übertragenen Bedeutung eines Gliedes entsteht. Diese Selektion wird von einem gleichzeitig vorkommenden Glied bewirkt. Eine neue Gruppe, die der Ketten mit konventionell-übertragener Bedeutung besteht aus Verbindungen, bei denen nur der Kontext Aufschluss darauf geben kann, ob es sich um eine konkrete oder um eine figurative Bedeutung ihrer Bestandteile handelt (z. B.: *ein gutes Herz*). Als idiomatisch im weiteren Sinne gelten für Burger Wortketten, bei denen die Relation zwischen Gesamtbedeutung und wörtlicher Bedeutung noch erkennbar ist, aber die Gesamtbedeutung nicht auf kompositionelle Weise entsteht (*mit Leib und Seele, ein Herz und eine Seele sein*). Schließlich gibt es noch die „idiomatisch im engeren Sinne“-Ketten, deren Bedeutung nicht aus der freien Bedeutung der Kettenglieder abgeleitet werden kann (*etwas auf Herzen und Nieren prüfen*).

Als „Hauptmerkmal der Phraseologismen“ gilt bei Fleischer die Idiomatizität, d. h. die „Nichtübereinstimmung von wendungsinterner und wendungsexterner Bedeutung der Bestandteile“⁵⁵. Nach diesem semantischen Klassifikationskriterium unterscheidet er zwischen voll-, teil- und nichtidiomatischen Phraseologismen, wobei unter vollidiomatisch logischerweise

⁵³ Burger, H. (1973: 3)

⁵⁴ Ebd. S. 10.

⁵⁵ Fleischer (1982: 11)

ein „irreguläres Verhältnis zwischen der Bedeutung der Wortkomponenten und des ganzen Satzes“ verstanden wird⁵⁶. Teilidiomatisch sind Phraseologismen, die ein Glied enthalten, das in einer wendungsexternen Bedeutung gebraucht wird⁵⁷. Nichtidiomatische Erscheinungen werden von Fleischer Nominationsstereotype genannt.

Nach dem Grad der Stabilität differenziert er zwischen Phraseologismen mit unikaler Komponente und ohne diese, wobei als unikale Komponente Wörter betrachtet werden, „deren Formativ außerhalb des Phraseologismus überhaupt nicht vorkommt“⁵⁸.

Unter referentiellen Gesichtspunkt sind onymische (Onyme = Eigennamen) und terminologische Konstruktionen zu unterscheiden.

Als besondere Strukturtypen gelten festgeprägte prädikative Konstruktionen, komparative Phraseologismen und phraseologische Wortpaare. Laut Fleischer gibt es grundsätzlich keine Unterschiede zwischen festgeprägten Konstruktionen und nichtprädikativen verbalen Phraseologismen. Sie haben die nominative Funktion gemeinsam, werden als Phraseolexeme zusammengefasst und können voll- oder teilidiomatischen Charakter haben. Unter dem Gesichtspunkt der nominativen Funktion werden auch Nominationsstereotype zusammengefasst, obwohl sie in seiner Auffassung nach dem nichtidiomatischen Charakter von diesen abzusetzen seien.

Weiter zu trennen von den nominativen Phraseologismen seien die in der semantischen Struktur uneinheitlichen kommunikativen Formeln, die ihrerseits voll-, teil- oder nichtidiomatische Züge aufweisen könnten.

Eine andere Gruppe bilden die Phraseoschablonen, d. h. syntaktische Strukturen, sowohl nichtprädikative Wortverbindungen als auch Satzstrukturen, „deren lexikalische Füllung variabel ist, die aber eine Art syntaktischer Idiomatizität aufweisen“⁵⁹. Zu den Phraseoschablonen werden von Fleischer die Funktionsverbgefüge zugeordnet.

Unter morphologisch-syntaktischem Gesichtspunkt könnte man zwischen substantivischen, adjektivischen, adverbialen und verbalen Phraseologismen differenzieren. Dabei wurden die Wortart der Komponente, die mögliche Satzgliedrolle und das morphologische Paradigma berücksichtigt. In seiner Klassifikation verzichtet Fleischer auf präpositionale, pronominale und interjektionale Phraseologismen, wobei die letzten unter dem Begriff „kommunikative Formeln“⁶⁰ behandelt werden.

⁵⁶ Ebd., S. 35.

⁵⁷ Näheres bei Fleischer (1982: 36).

⁵⁸ Ebd., S. 128.

⁵⁹ Ebd., S. 140.

⁶⁰ Ebd. S. 144.

Aus syntaktischer Sicht können die Phraseologismen laut Burger in funktionale Typen folgendermaßen eingeteilt werden: solche, die sich in den syntaktischen Aufbau des Satzes einordnen und die Funktion eines Satzgliedes erfüllen (z.B. Subjekt, Objekt usw.). Nach der Art ihres Aufbaus unterscheidet man im Rahmen dieser Gruppe zwischen Phraseologismen mit finitem Verb (*Die Beendung dieser Arbeit brennt mir auf der Seele*), nominalen (*Keine Seele ist mir auf dem Weg zum Gipfel begegnet.*) und adverbialen Phraseologismen⁶¹ (*Er hat sich mit Leib und Seele seinem Beruf gewidmet*). Eine andere funktionale Kategorie machen die Idiome aus, die syntaktisch vollkommene Sätze darstellen (Sprichwörter oder ähnliche satzwertige Konstrukte: *Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über.*). Schließlich gibt Burger eine dritte Kategorie von Phraseologismen an, die fast nicht mehr als solche wahrgenommen werden, weil sie schon sehr stark im Sprachgebrauch verankert sind – das sind die pragmatischen Idiome wie z.B. *'guten Appetit'*, *'ach so'*, *'nicht wahr'* usw.⁶².

3. Warum machen Phraseologismen dem Übersetzer das Leben sauer?

Eine der schwierigsten Aufgaben des Übersetzers besteht darin, Idiome aus der Ausgangssprache in die Zielsprache richtig zu übersetzen. Nicht selten kommen erfahrene Übersetzer in Schwierigkeiten beim Übertragen eines Idioms, erstens wenn die Entsprechung in der Zielsprache eine sekundäre Bedeutung hat, die dann im Kontext zu falschen Assoziationen führen kann, zweitens wenn das Idiom in der Zielsprache keine phraseologische Entsprechung hat und drittens, wenn das Idiom und seine Entsprechung in der Zielsprache unterschiedlichen Stilebenen angehören.

3.1 Untersuchungsverfahren des Korpus

Mit dieser Arbeit nehmen wir uns vor, ausgehend von zwei phraseologischen Reihen auf Übersetzungsschwierigkeiten hinzuweisen, Vorschläge zur Übersetzung von Phraseologismen zu machen und dabei die stilistischen Unterschiede der Phraseologismen und ihrer Entsprechungen im Rumänischen hervorzuheben. Zu unserem Korpus zählen Idiom-Komplexe, die sich um das Element *Herz* bzw. *Seele* gruppieren und für die die Nachschlagwerke im Rumänischen keine Entsprechung bieten. Zu diesem Zweck haben wir deutsche und rumänische Lexika zu Rate gezogen (s. Bibliographie). Für manche Phraseologismen des Korpus ist schon in den Nachschlagewerken (bei Alexandru Roman oder in DGR) eine Übersetzung vorhanden aber wir hielten für nützlich, eigene Vorschläge zu machen und somit zum gegenwärtigen lexikologischen Bestand beizutragen.

⁶¹ Ebd. 33ff.

⁶² Ebd. 58f.

An dieser Stelle ziehen wir die Entsprechungstypen bei Wotjak und Richter⁶³ heran, die nach dem Grad der Übersetzbarkeit folgende Kategorien erkennen:

- I. morphosyntaktische und lexikalisch-semantiche Äquivalenz in Ausgangs- und Zielsprache;
- II. kleinere formale Unterschiede in den Phraseologismen der Ausgangs- und Zielsprache (ein phraseologisches Glied ist in der Ausgangs- und Zielsprache nicht identisch aber die Bedeutungsidentität bleibt erhalten);
- III. unterschiedlich aufgebaute Phraseologismen in Ausgangs- und Zielsprache mit identischer Bedeutung;
- IV. Fehlen einer phraseologischen Entsprechung in der Zielsprache oder Umschreibungen.

Bei Burger, der auch eine Gruppierung der Idiome nach dem Übersetzungsvorgang einführt, werden für diese letzte Kategorie folgende Übersetzungsvorschläge (mit Beispielen aus dem Englischen veranschaulicht) gemacht: a. ein Idiom zu suchen, dessen Bedeutung der des Ausgangsidioms entspricht: *to beat about the bush* – *wie die Katze um den heißen Brei herumgehen*; b. durch ein einfaches Lexem zu übersetzen, das der Bedeutung des Ausgangsidioms entspricht: *to go on the bust* – *sumpfen*; c. eine Umschreibung durch mehrere Lexeme darzubieten: *to shoot the moon* – *heimlich die Wohnung verlassen, ohne die Miete zu zahlen*⁶⁴.

3.2 Korpusanalyse

Bei der Untersuchung des ausgewählten Korpus richten wir uns nach den obengenannten Übersetzungskriterien (bei Wotjak/Richter) und berücksichtigen folgende Aspekte mit:

- die Stilebene, zu der das Idiom in der Ausgangssprache gehört, wenn das Idiom stilistisch markiert ist.
- Erklärung oder Umformulierung im Deutschen falls nötig
- Vorschlag zur Übersetzung ins Rumänische (auch die in den Nachschlagewerken vorhandene Variante, wenn der Fall ist) mit Angabe der Stilebene (wenn stilistische Markierung überhaupt existiert).
- Mit einem Sternchen versehen wir die Phraseologismen, die Entsprechungen unterschiedlichen Typus zulassen.

Typ I – Entsprechungen

- Alles, was das H. begehrt – *alles, was man sich wünscht* (DRdw) - **tot ce-ți poftește inima**
- Jmdm. ans H. gehen / greifen / rühren* (geh.): *jmdm. nahe gehen* (DRdw) - **a-i merge drept la inimă / la suflet;**

⁶³ Wotjak / Richter (1994: 83).

⁶⁴ Burger (1973: 101f).

- Jmdm. bleibt das H. stehen* *jmd. erschrickt sehr* (DRdw) (AR: ți se oprește sângele în vine) - **iți stă inima în loc**
- Jmdn. ins H. treffen (geh.): *jmdn. schmerzlich berühren, sehr betroffen machen* (DRdw) - **a lovi drept în inima**
- Jmds. H., die H. / alle H. im Sturm erobern (geh.): *sehr schnell von jmdm., von allen geliebt werden* (DRdw) - **a cuceri toate inimile într-o clipă**
- Sich etw. aus dem H. reißen: *die Erinnerung (Liebe) gewaltsam verdrängen* (LR) - **a scoate ceva de la inima sa**
- Vom ganzen H. und von ganzer S. *wünscht man etw., also, 'mit ganzem Wesen'*; (LR, gekürzt aus Matth. 22, 37) – **din tot sufletul și din toată inima**; im DRdw *nur von [ganzem] H. bzw. von ganzer S. (geh.):*
 1. *sehr herzlich* – **din suflet, din inimă**
 2. *aus voller Überzeugung* – **din convingere**
- die S. von einer Sache sein (ugs.): *in einem bestimmten Bereich die wichtigste, aktivste, für den Erfolg unentbehrliche Person* (DRdw) - **a fi sufletul unui lucru**
- Eine schwarze S. haben*: *einen schlechten Charakter haben* (DRdw); (AR: a fi lipsit de omenie, a fi neom) **a fi negru la inimă** (s. Typ III)
- Er konnte in ihrer S. [wie in einem aufgeschlagenem Buch] lesen (EA) - **putea să citească în sufletul ei ca într-o carte deschisă.**
- Ich habe mich in die S. hinein (umg; zuinnerst) [für dich] geschämt (EA) - **mi s-a făcut mie rușine (pentru tine)**
- Mit ganzer S.*: *ganz und gar, mit Begeisterung* (DRdw); (bei AR: mit ganzer S. bei etw sein: a te ocupa cu ceva, dându-ți tot interesul) - **cu tot sufletul, cu toată inima**
- Seine S. (sein ganzes Innere) brannte, glühte vor / in Begeisterung, Verlangen, Sehnsucht (EA) - **tot sufletul, toată ființa ei ardea de entuziasm, dorință, dor.**

Typ II – Entsprechungen

- Ein Kind / jmdn. unter dem H. tragen (geh.): *schwanger sein* (DRdw) - **a aștepta un copil**
- Jmdm. bleibt das H. stehen* *jmd. erschrickt sehr* (DRdw) (AR: ti se opreste sangele in vine) – **mi-a înghețat sângele în vine**
- Jmds. H. hängt an jmdm. / etw. (geh.) *jmd. hat jmdn., etw. sehr gern [...]* (DRdw); (AR: a pune ochii pe cineva pe ceva, a vrea sa puna mana pe cineva, pe ceva) - **a-i rămâne inima la cineva**
- Mit halbem H. (geh.) *ohne recht innere Beteiligung* (DRdw) - **fără tragere de inimă, cu jumătate de inimă**

- Sein H. für jmdn., etw. entdecken (geh.): *unvermutet Interesse für jmdn. , etw. zeigen, sich für jmdn., etw. begeistern* (DRdw) - **a-și descoperi o pasiune pentru cineva / ceva**
- Eine S. von Mensch / von einem Menschen (ugs.): *ein sehr gütiger, verständnisvoller Mensch* (DRdw) (AR: a avea un suflet bun, a fi un om de inima) - **bunătatea în persoana, bunătatea întruchipată, un suflet mare**
- Ihrem Gesang, Klavierspiel, ihr fehlte die S.* (EA) - **din cântecul ei lipsea ceva**
- meiner Seel! (südd., österr.); bei meiner S.! (veraltet): *Ausruf der Bekräftigung, Beteuerung. Die Bekräftigungsformel ist eine Verkürzung von „ich schwöre es bei meiner Seele“, einer nach dem alten Rechtsbrauch üblichen Formel* (DRdw); (AR: pe cinstea mea!) - **pe cuvântul meu; (ugs.) pe bune.**

Typ III – Entsprechungen

- Etw. im H. bewegen: *etw. immer wieder bedenken und in Erinnerung bewahren. Das bezieht sich auf Luthers Bibelübersetzung, Markus 2,19* (LR) - **a păstra ca amintire în suflet**
- Jmdm. das H. aus dem Leibe reißen: *jmdn. tief erschüttern* - **a-i trece un fier roșu prin inimă**
- Jmdm. / jmdn. ins H. schneiden (geh.): *jmdn. schmerzen* - **a seca la inimă (pe cineva)** (s. DEX)
- Jmdm. aus dem H. gesprochen sein: *jmds. Ansicht über etw., was einem persönlich wichtig ist, genau entsprechen* (DRdw) - **a fi pe placul cuiva, a unge la suflet, la inimă**
- Jmdm. blutet das H. (geh.) *jmd. ist von etwas schmerzlich berührt, tief bekümmert* (DRdw); (bei AR 'nur blutenden / schweren Herzens' *cu inima grea*) - **a-i plânge inima, a i se topi inima** (s. DEX)
- Jmdm. geht das H. auf (geh.) *jmd. hat ein erhebendes Gefühl, wird in eine feierliche Stimmung versetzt* (DRdw); (bei AR 'da geht einem das Herz auf' - *te simți usurat, inviorat*) - **a râde inima în cineva, a-i râde cuiva inima**
- Jmdm. schlägt das H. bis zum Hals: *jmd. ist sehr aufgeregt* - **a-ți bate inima să-ți spargă pieptul**
- Jmds. H. gehört einer Sache (geh.) *jmd. ist einer Sache ganz hingeegeben* (DRdw) - **a se dedica cu trup și suflet unui lucru**
- Jmds. H. schlägt höher (geh.) *jmd. ist erwartungsvoll, voll freudiger Erregung* - **a fi plin de speranță**
- Dann/jetzt hat die arme/liebe S. Ruh (fam.): *dann/jetzt sollten alle zufrieden sein* (die Redensart geht auf das Lukasevangelium (12, 19) zurück) (DRdw); (AR: nun hat die liebe S. Ruh, în

sfârșit e și el mulțumit) - **acum e toată lumea mulțumită, acum s-au liniștit toți, acum e liniște**

- Die S. sitzt ihm auf der Zunge: *er liegt im Sterben*, nach Luther (3,397b) (LR) - **a fi pe patul de moarte, a fi cu un picior în groapă**
- Die S. ist ihm angewachsen: *von einem Alten, der scheinbar alles überlebt* (LR) - **a avea șapte suflete, a avea zile**
- Eine schwarze S. haben*: *einen schlechten Charakter haben* (DRdw); (AR: a fi lipsit de omenie, a fi neom) - **a fi un suflet hain**
- Er ist gesund an Leib und S. (EA) - **e sănătos tun**
- Er setzt seine S. auf die Übertür *sagt man vom Kaufmann, der Gewichtsbetrug macht; ähnl. beim betrügerischen Bäcker*: er hat seine S. ins Brot gebacken. *Gewichtsbetrug war eine jener Sünden, die nach dem Tode mit ruhelosem Umherirren der Seele oder mit dem Fegefeuer bestraft wurden [...]* (LR) - **a înșela la cântar, a trage pe sfoară**
- Sich etwas von der S. reden / schreiben usw.: *sagen, schreiben usw., was einen bedrückt [und sich dadurch Erleichterung verschaffen]* (DRdw); (AR: a-și descărca sufletul); EA: ich habe mir die S. aus dem Leib geredet (umg. *alles versucht, ihn zu überzeugen, zu bewegen*), ohne dass..., bis... - **a-și vărsa amarul, a-și răcori inima**
- Sie hat sich die S. aus dem Leibe gehustet (*umg. hat sehr gehustet*) (EA) - **tușea de-i ieșea sufletul**

Typ IV - Entsprechungen

- Das Herz auf dem rechten Fleck haben :
 - a. *eine vernünftige, richtige Einstellung haben, bei der Gefühl und Verstand im Gleichgewicht sind* (DRdw) - **a judeca la rece**
 - b. *ein tüchtiger, braver, uneingennütziger und hilfsbereiter Mensch sein* (LR) (AR: a fi curajos / inimos; a nu fi un las / un fricos)
- Ein H. wie ein Lämmerschwanz (LR). *Wie ein Lämmerschwanz* (ugs.) heißt sich hin und her, pausenlos bewegend – **o persoana neliniștită, o zvârlugă**
- Jmdm. ans H. gehen / greifen / rühren* (geh.): *jmdm. nahe gehen* (DRdw) - **a mișca** (im figürlichen Gebrauch)
- Wes das H. voll ist, des geht der Mund über: *wenn jmd. von etw. besonders begeistert ist, besonders bewegt ist, dann muss er einfach darüber sprechen* (von Luther zur Verdeutschung der Bibelstelle Matthäus 12,34 gebraucht) (DRdw) - **a fi atât de entuziasmat încât simți nevoia să te exteriorizezi**

- die S. baumeln lassen (scherz.): *sich seelisch entspannen; von allem, was einen seelisch belastet, Abstand gewinnen... Der Wendung liegt ein so genannter „Schnipsel“, d.h. ein kurzer, im Notizbuch skizzierter Text von Kurt Tucholsky zugrunde (DRdw) - a uita de griji, a se relaxa*
- Jmdm. etw. auf die S. binden: *jmdm. etw. besonders einschärfen, eindringlich um etwas bitten (DRdw); (AR: a ruga pe cineva stăruitor) - a ruga cu cerul și cu pământul. Bei LR: „im Norddeutschen wird die Wendung noch in anderer Bedeutung. gebraucht, denn eine neugierige, schwatzhafte Frau erhält auf ihre Fragen häufig die Antwort: „Das werde ich dir auch gerade auf die Seele binde!“: das wirst du von mir niemals erfahren - asta nu o să afli niciodată de la mine; bei EA: ich habe es ihm auf die S. gebunden (umg. ihn eindringlich ermahnt, daran zu denken, es zu tun) - l-am avertizat, l-am sfătuit, l-am îndemnat.*
- Seine S. aushauchen (geh.): *sterben (DRdw); bei LR: lit. Bei Seb. Brant (‘Narrenschiff’): „bis das die sel fert uß dem mund“; bei AR a-și da duhul - a deceda, a închide ochii pe vecie.*

4. Fazit

Mit unserer Arbeit beabsichtigten wir auf Grund vier Entsprechungstypen, Übersetzungen von Phraseologismen der semantischen Reihen *Herz* bzw. *Seele* ins Rumänische darzubieten. Dabei berücksichtigten wir die Stilebenen, auf denen sich die Phraseologismen in der Ausgangs- und Zielsprache befinden, so wie ihre Erklärung in der Ausgangssprache und die schon bestehenden Übersetzungen. Aus der Vielfalt der Phraseologismen dieser Reihen nahmen wir vorwiegend diejenigen auf, die in den deutsch-rumänischen Nachschlagewerken noch nicht vorhanden sind. Darüber hinaus haben wir versucht, andere Übersetzungsmöglichkeiten der schon bei anderen Autoren existierenden Varianten anzubieten.

Aus der Untersuchung ergab sich, dass viele deutsche Phraseologismen sogar zwei Entsprechungstypen zulassen. Außerdem entspricht einer Redewendung im Deutschen eine unterschiedliche Stilebene im Rumänischen. Nicht selten stellten wir fest, dass es zahlreiche Fälle des vierten Äquivalenztypus gibt, d.h., dass der Phraseologismus in der Zielsprache nur erklärt oder umschrieben werden konnte. Diese Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und versteht sich nur als Anregung zu weiteren Untersuchungen auf dem Gebiet der kontrastiven deutsch-rumänischen Forschung. So könnten beispielsweise Wendungen wie ‘ein Herz so schwer wie eine Drossel/ so leicht wie ein Schnebersbrot / wie eine kalte Wassersuppe / wie ein Taubenhaus’ als Anstoß dazu dienen.

Bibliographie:

Agricola, Erhard (Hrsg.) (1977): *Wörter und Wendungen. Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch*. Leipzig: Bibliographisches Institut.

Brockhaus-Die Enzyklopädie (²⁰1997): *Brockhaus-Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, Bd. 10, Leipzig, Mannheim: Brockhaus.

Brockhaus-Die Enzyklopädie (²⁰1998): *Brockhaus-Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, Bd. 21, Leipzig, Mannheim: Brockhaus.

Burger, Harald (1973): *Idiomatik des Deutschen*. Tübingen: Niemeyer.

Eiselt, Marianne/ Eppert, Franz (1997): *Den Nagel auf den Kopf treffen. Redewendungen verstehen und anwenden*. Frankfurt a.M.: Diesterweg.

Fleischer, Wolfgang (1982): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig: Bibliographisches Institut.

Griesbach, Heinz / Schulz, Dora (2002): *1000 deutsche Redensarten*. Berlin, München: Langenscheidt.

Popp, Manfred (1991): *Einführung in die Grundlage der allgemeinen Psychologie*. München, Basel: Reinhardt.

Wotjak, Barbara / Richter, Manfred (1994): *sage und schreibe. Deutsche Phraseologismen in Theorie und Praxis*. Leipzig, Berlin, München: Langenscheidt.

Lexika:

DEX – Dictionar explicativ al limbii române (1998). București: Univers Enciclopedic.

Duden. Redewendungen (2002): *Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, 2.*, neu bearb. und aktualisierte Aufl., Duden Band 11, Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.

Röhrich, Lutz (2003): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Bd.1, Bd.3, Freiburg, Basel, Wien: Herder.

Roman, Alexandru (1993): *Dicționar frazeologic german-român*. București: Teora.

Abkürzungen:

AR – Alexandru Roman

DRdw – Duden. Redewendungen

EA – Erhard Agricola

H - Herz

LR – Lutz Röhrich

S - Seele

L'opera italiana, la più alta forma di manifestazione del teatro lirico

*Conf. univ. dr. Otilia Doroteea Borcia,
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

RIASSUNTO

Il lavoro presenta alcuni dati sulla nascita e lo sviluppo dell'opera, come forma superlativa d'espressione della musica classica vocale di tutti i tempi.

Fondata nel tardo Cinquecento con il melodramma, l'opera (buffa, comique, e seria, ecc. ..) è diventata lungo i secoli il genere più rappresentativo di quest'arte che in Italia ha trovato la sua patria, per essersi potuta manifestare pienamente e felicemente nel suo rapporto pluridimensionale con le altre arti e scienze.

Vista la tradizione storica del teatro italiano in musica (consacratosi nei secoli del Rinascimento e del barocco), vengono accennati i più importanti compositori e le loro opere, che hanno riempito di gioia i cuori degli spettatori dei gran teatri lirici europei.

Il fenomeno musicale italiano è considerato nell'ambito del movimento artistico internazionale, specificandosi i rapporti intercorsi tra la musica dei maestri italiani e di quelli d'altri paesi (Francia, Germania, Russia, ecc.), che hanno prediletto questo genere, portandone anche gran contributi, spesse volte con le loro riforme, come quelle di Gluck e Piccinni.

REZUMAT

Lucrarea prezintă date referitoare la nașterea și dezvoltarea operei, ca formă superlativă de expresie a muzicii clasice vocale a tuturor timpurilor

Fondata în secolul al XVI-lea cu melodrama, opera (buffă, comică, serioasă, etc..) a devenit de-a lungul secolelor genul cel mai reprezentativ al acestei arte, care în Italia și-a găsit patria, pentru că s-a putut manifesta din plin și în mod fericit în raportul său pluridimensional cu celelalte arte și științe.

Data fiind tradiția istorică a teatrului liric italian care s-a consacrat în secolele Renașterii și barocului), sunt amintiți cei mai importanți compozitori și operele lor, care au bucurat inimile spectatorilor în marile teatre lirice ale lumii.

Fenomenul muzical italian este considerat în cadrul mișcării artistice internaționale, specificându-se raporturile stabilite între muzica măștrilor italieni și a celor din alte țări (Franța, Germania, Rusia, etc.) care au ales acest gen, aducându-i și mari contribuții, deseori cu reformele lor, precum cele ale lui Gluck și Piccini.

*

**

Nella storia della musica universale, gli artisti italiani hanno portato il più gran contributo, sia con la musica vocale, sia con quella strumentale.

La dramaticità romantica dei compositori ottocenteschi spiega il perché del riprendere su tutti i palcoscenici del mondo, le loro opere celeberrime: “Il Barbiere di Seviglia”, “Otello”, “La Cenerentola”, “La gazza ladra”, “Mosè in Egitto”, di *Gioacchino Rossini*, “Norma”, “La sonnambula”, “I Puritani,” di *Vincenzo Bellini*, “L’Elisir d’amore”, “Lucia di Lamermoor”, “La favorita”, “Don Pasquale”, ..di *Gaetano Donizetti*, “Nabucco”, “Rigoletto”, “Il Trovatore”, “Don Carlos”, “Aida”, “Otello”, “La Traviata”, “Falstaff”, ..di *Giuseppe Verdi*, oppure “Madama Butterfly”, “La bohème”, “Manon Lescaut”, “Tosca” e “Turandot” di *Giacomo Puccini*.

La loro arte continua una lunga e felice tradizione musicale della penisola, di un *Cimarosa*, di un *Paisiello*.

La straordinaria forza espressiva delle loro opere si è manifestata in tutte le forme liriche rendendo perfettamente la vastità dei sentimentii umani.⁶⁵ Essa rappresenta l’apice delle esperienze musicali di tutti i rappresentanti dei secoli precedenti: *Antonio Vivaldi*, *Alessandro* e *Domenico Scarlatti*, *Cherubini* del Settecento, *Claudio Monteverdi* del Seicento barocco, *Palestrina* del Cinquecento rinascimentale.

Le radici del teatro lirico risalgono a questo gran secolo che ha dato all’umanità le somme creazioni artistice e scientifiche: di *Leonardo Da Vinci*, di *Raffaello*, *Ludovico Ariosto* e *Torquato Tasso*, di *Machiavelli* e di *Giordano Bruno* come anche al secolo seguente.

⁶⁵ George Lăzărescu, Italia, *Cultura e civiltà*, Editura Fundației România de mâine, București, 2001, p. 209

L'invenzione del melodramma dalla fine del Cinquecento è stata l'espressione più compiuta della civiltà musicale italiana. I primi libretti scritti⁶⁶ furono: "La favola di Dafne" di *O. Rinuccini*, musicata da *I. Peri* e *I. Caccini* nell'ambiente della "Camerata fiorentina" o "Camerata dei Bardi", gruppo di letterati e musicisti che si riunivano a Firenze in casa del conte Giovanni Bardi del Vernio. Questi intendevano dar vita alle forme dell'antica tragedia, sostenendo la monodia contro la polifonia. Il teorico del gruppo fu *V. Galilei*.

Con la semplificazione dei dialoghi e la convenzionalità del linguaggio, per favorire la difficile comprensione della parola cantata, con l'adozione di forme strofiche rigorose e facendosi la distinzione fra "i recitativi" ed "i pezzi chiusi" o "numeri", questo genere s'impose definitivamente dopo il Settecento. *A. Zeno*, *P. Metastasio* e *R. de'Calzabigi* restituiranno la dignità poetica all'opera scritta.

*

**

Il teatro in musica nacque nel 1600 nella Firenze medicea, con la rappresentazione a Palazzo Pitti di *Euridice* di Jacopo Peri, in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia.⁶⁷ Era però una manifestazione legata ad eventi speciali e con partecipazione di qualche cortigiano.

L'opera italiana divenne spettacolo di massa a Venezia, dove a partire del 1637 insieme al teatro, viene legato al famoso Carnevale.

I primi librettisti e compositori prelevarono temi dalla mitologia classica e dai poemi cavallereschi d'Ariosto e Tasso, ricreando i ritratti dei personaggi eroici del mondo virgiliano ed omerico.

Se nello spettacolo teatrale il testo recitato è più vicino alla vita quotidiana, nell'opera tutto è esagerato a causa del testo cantato. A volte si arriva persino a situazioni comiche, perché se un personaggio muore, invece di cadere a terra deve cantare un'ultima aria. "Tutto nel mondo è burla" si diceva nel "Falstaff", opera di *Giuseppe Verdi* composta nel 1893 su libretto di Arrigo Boito.

Nel teatro lirico i sentimenti sono espressi in una maniera più forte, più drammatica, sia se si tratti d'amore, sia d'odio. "Don Carlos" di *Verdi* riescì a trasmettere la delusione degli italiani dopo l'Unità nazionale meglio di qualsiasi altra opera letteraria.

⁶⁶ *** *Enciclopedia della letteratura* Grazanti, Italia, 1997

⁶⁷ <http://www.italian culture.net/opera.html>

La figura femminile che “splende di temperamento solamente nell’opera”, esercita un’influenza straordinaria sul destino degli altri personaggi dell’opera. Lucia di Lamermoor, Tosca, Norma e Violetta, Santuzza, Amelia (del “Ballo in maschera”), o Gilda (del “Rigoletto”) hanno immortalato ritratti di donne d’eccezionale forza e volontà.

Le opere dei più noti compositori italiani - *Rossini, Donizetti, Bellini, Puccini, Verdi* – sono state e continuano ad essere interpretate in tutti i teatri del mondo e non a caso, nel “paese delle cento città” altrettanti sono i teatri d’opera, vantando quasi sempre delle splendide architetture sette-ottocentesche, e dodici sono i grandi teatri riconosciuti: di grande fama **La Scala** di Milano, il **Petruzzelli** di Bari, **La Fenice** di Venezia.

La musica italiana occupa con tutti i suoi generi – classica, leggera, camerale, - il primato nel mondo; anche la terminologia musicale è d’origine italiana: “adagio ma non troppo, piano piano pianissimo, forte, scherzo, allegro.., o le voci: tenore, soprano, basso, contralto,“ ecc.

Spesse volte i maestri della musica del teatro lirico italiano si sono affermati nei teatri di altri paesi, come in Francia. *Giovanni Battista Pergolesi* (1710-36), *Domenico Cimarosa* (1749-1801), *Nicolò Piccinni* (1728-1800) e *Giovanni Paisiello* (1740-1816) sono stati riconosciuti sin dall’inizio nei teatri di Parigi.

Sugli argomenti storico-medioevali o legati alla tragédie lyrique si è fondata l’opera seria italiana.

Nella prima metà ‘800 (e soprattutto durante l’epoca napoleonica), questo genere consacrò in Francia eccellenti autori di musica: *Luigi Cherubini* (1760-1842) e *Gaspard Spontini* (1774-1851). Anche *l’opéra comique* ebbe il suo momento di fortuna, con soggetti trattati in tal modo da far trionfare alla fine l’amore o la giustizia.

I rappresentanti della “giovine” scuola italiana (creatasi dopo il 1890), Ruggero Leoncavallo (1863-1941), Giacomo Puccini (1858-1924), Pietro Mascagni (1863-1945), Umberto Giordano (1867-1948), Francesco Cilea (1866-1950) e Alberto Franchetti (1860-1942), hanno ambientato le loro opere nel piccolo mondo borghese dei loro contemporanei.

A volte le trame delle loro composizioni musicali si svolsero in paesi esotici, come in “Madama Butterfly” di *Puccini*, “Iris” di *Mascagni*, o “Turandot” ed altri.

“La fanciulla del West” di *Puccini* non fu ambientata in paesi esotici, ma sempre lontano dall’Italia, nella primitiva California della metà dell’ ‘800.

Con “La cavalleria rusticana”, *Pietro Mascagni* diede l’avvio ad un nuovo genere d’opera detta “verista”, genere al quale anche *Ruggero Leoncavallo* dedicò un importante pezzo lirico: “I pagliacci”, nella quale riapparvero le famosissime maschere della commedia d’arte.

Tra il 1600 e il 1750, lo spettacolo d’opera conobbe i momenti di maggior contrasto tra i librettisti e i compositori, che consideravano più importante o la musica, o il testo letterario, ma di solito la musica.

I più noti autori di questo periodo furono *Apostolo Zeno* (1668-1750) e *Pietro Trapassi* (1698-1782), conosciuto come “Metastasio”.

Autori di numerosi libretti teatrali, loro risollevarono l’opera in musica da uno stato di profonda mediocrità, causata dai troppi “libretti” dei musicisti e dalle manipolazioni subite per soddisfare le esigenze e i capricci di cantanti famosi che imponevano il numero delle arie, dei duetti e dei terzetti da cantare. Anche i produttori e gli impresari avevano danneggiato lo spettacolo, mettendo le ragioni economiche davanti a quelle artistiche.

Negli anni d’inizio ‘700, il melodramma “all’italiana” coinvolse anche i compositori di altre nazioni ed ottenne riconoscimenti in ogni livello sociale. L’opera seria, così chiamata perché ambientava le sue vicende nel filone storico -mitologico oppure magico-fiabesco, ebbe in *Alessandro Scarlatti* (1660-1725) il più grande dei suoi rappresentanti.

Gli insegnamenti di questo illustre rappresentante del melodramma, furono raccolti da compositori italiani famosi all’estero come *Niccolò Porpora* (1694-1768) *Giovan Battista Pergolesi* (1710-36) i fratelli *Giovanni* (1670-1747) e *Antonio Maria* (1677-1726) *Bononcini*, il grande *Antonio Vivaldi*, *Agostino Steffani*, *Antonio Caldara* e tutta la schiera di maestri stranieri della quale i due sommi esponenti furono: *George Friedrich Händel* (1685-1759) e *Johann Adolf Hasse* (1699-1789). Quest’ultimo, in gioventù allievo di *A. Scarlatti*, diventò più tardi il massimo rappresentante del melodramma italiano a Vienna, collaborando con il grande *Metastasio* in una trentina di opere musicali.

Anche a metà ‘700 parlare di teatro in musica equivaleva porre l’Italia al centro dell’attenzione. Il melodramma, o meglio l’opera seria, oltre ad essere un prodotto del tardo rinascimento italiano, ebbe anche le sue parti fisse strutturate secondo l’ingegno dei maestri italiani: “l’ouverture” nei primi lavori di *Monteverdi*, “la toccata” di *A. Scarlatti* (nei tre classici movimenti: allegro-adagio-allegro); “il recitativo”, che portava avanti l’azione nelle opere degli altri compositori italiani.

Le “arie”, furono “il punto di forza dell’opera stessa”, il mezzo attraverso il quale, il cantante si giocava la carriera artistica, poiché rappresentavano il momento più atteso e preferito

dal pubblico, “arbitro indiscusso del successo di un’opera e di coloro che in vari modi, partecipavano alla sua realizzazione.”⁶⁸

Al filone tragico, che rappresentò l’elemento di continuità con il passato, si affiancò il genere comico, detto anche “opera buffa”, con soggetti ed ambientazioni borghesi-popolane in tutta la loro genuinità e varietà del mondo quotidiano.

Notevoli furono anche i mutamenti avvenuti sul piano musicale: spensero nell’opera buffa i virtuosismi vocali dei “castrati”, tanto in voga nel precedente genere tragico - per accentuare i toni drammatici dell’azione - aumentarono i personaggi femminili, indispensabili protagonisti nelle vicende a sfondo socio-familiare.

L’opera buffa italiana si affermò velocemente in tutta l’Europa.

All’Opera di Parigi - tempio della tragédie lyrique – fu allestito un intermezzo “buffo” di *G. Battista Pergolesi* “La serva padrona”. Personalità del mondo artistico e letterario come *Rousseau*, *Diderot*, *Grimm* e tanti altri si mostrarono accesi sostenitori dell’opera italiana, sostenendo che la lingua italiana fosse di gran lunga più musicale, più adatta al genere teatrale rispetto a quella francese.

Al successo di questo genere contribuirono numerosissimi operisti “comici” dell’Italia, soprattutto quelli di area napoletana come *Nicolò Jommelli* (1714-74), *Leonardo Leo* (1694-1744), *Rinaldo da Capua* (1710-70).

L’altro polo italiano “artefice delle fortune” del genere comico fu Venezia, città natale del grande commediografo-librettista *Carlo Goldoni* (1707-93), l’autore che sopra ogni altro, rappresentò questo felice periodo, scrivendo tra il 1750 e il 1762 una quindicina di libretti per intermezzi e altri cinquanta/sessanta dedicati alle opere buffe.⁶⁹

Uno dei primi musicisti con cui *Goldoni* collaborò fu *Baldassarre Galuppi* (1706-85) detto il “buranello” perché nato a Burano - piccolo isolotto della laguna veneziana; egli si affermò con fortuna in parecchi teatri d’Europa, nei paesi soprattutto di lingua tedesca, riuscendo a convincere numerosi musicisti stranieri ad abbracciare la causa dell’opera italiana.

Goldoni collaborò felicemente anche con il barese *Niccolò Piccinni* (1728-1800) al quale consegnò il libretto dell’opera “La buona figliola”, che divenne un successo senza precedenti; questo “dramma giocoso”, andato in scena per la prima volta a Roma nel 1760, circolò ininterrottamente in tutti i teatri europei per circa un trentennio.

⁶⁸ idem 3

⁶⁹ ****Enciclopedia dello spettacolo* fondata da Silvio d’Amico, Unedi – Unione editoriale Roma, 1975, vol. VII

Avere un'opera - soprattutto quella seria - finalmente riformata, senza le snaturazioni che c'erano nel teatro musicale - fu un bisogno sentito non solo dai musicisti colti come *Benedetto Marcello*, ma altresì anche da quegli esponenti del mondo letterario, stanchi di non avere i giusti equilibri tra musica e testo.

L'azione riformista non si svolse contemporaneamente e in ugual misura in tutti i paesi d'Europa. Tra le personalità di spicco, che operarono all'interno delle loro opere, furono *N. Jommelli*, attivo in Italia e famoso più tardi a Stoccarda - dove compose opere "serie" e "buffe", molte su libretti del *Metastasio*, *Tommaso Traetta* (1727-79) pugliese, ma di formazione napoletana, collaboratore di *Du Tillot*, e il drammaturgo *Carlo Goldoni*, riformatore del teatro italiano.

Altri riformatori del teatro lirico furono *Cristoph Wilibald Gluck* (1714-87) e *Niccolò Piccinni* (1728-1800), che benché sostenitori di generi diversi (della tragédie lyrique, il primo e del genere comico, il secondo), fecero andare avanti, a dispetto della loro famosa "querelle", la tradizione dell'opera.

Sulla scia di questi due musicisti, l'opera "riformata" trasse indubbi vantaggi, acquistando un carattere internazionale, come nel caso dei lavori compositivi di due italiani di questo periodo: *Antonio Sacchini* (1730-86) e *Antonio Salieri* (1750-1825).

I buoni successi ottenuti a Vienna convinsero *Salieri* a rientrare in Italia come musicista "affermando" e a partecipare a Milano nel 1778, con l'opera seria "Europa riconosciuta" all'inaugurazione del Teatro alla Scala.

Numerai furono i suoi allievi, che per la loro musica, vennero consacrati a livello internazionale: *Liszt*, *Meyerbeer*, *Schubert*, *Mozart* e pure *Beethoven* il quale, in segno di profonda ammirazione, gli dedicò tre sonate per violino e pianoforte, *Salieri* essendo anche un ottimo violinista. Sia l'opera seria che l'opera buffa italiana si diffusero senza interruzioni nelle altre nazioni, coinvolgendo sempre più compositori. *N. Piccinni* impose veramente una nuova "commedia musicale", seguito da altri due operisti di prestigio: *Giovanni Paisiello* (1740-1816) e *Domenico Cimarosa* (1749-1801).

L'apice dell'opera italiana lo rappresentano le creazioni dei grandi compositori dell'Ottocento: Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi.

Gioachino Rossini (1792-1868) ristabilì ancora una volta la supremazia dell'opera italiana in campo internazionale con "lavori" d'incontrastato valore.

Il suo talento musicale spaziò in tutti generi teatrali, senza mai identificarsi con nessuno di loro, riuscendo nello stesso tempo, a stabilire un perfetto equilibrio tra innovazione e tradizione. Il

ventennio 1810-30 – chiamato pure “il periodo rossiniano” - è quell’arco di tempo nel quale il maestro “pesarese” pose il suo autorevole sigillo al melodramma settecentesco e, dopo averlo esaltato con musiche di mirabile bellezza paragonabili solo a quelle di *Mozart*, lo condusse fino alle soglie del romanticismo.

Nel 1829, dopo la rappresentazione del “*Guglielmo Tell*” - uno dei suoi capolavori nel genere “serio”- *Rossini*, all’apice della notorietà, diede l’addio alle scene, mettendo termine all’attività di compositore, senza però interrompere i suoi legami con il mondo musicale.

Grazie infatti alla sua popolarità in Francia, egli aiutò in modo decisivo la carriera di musicisti più giovani, come *Vincenzo Bellini* (1801--1835) il più “melodista” e melodico di tutti che, nel corso della sua breve vita, seppe scrivere musiche di gran raffinatezza e suggestione emotiva, apprezzate persino dal grande *Richard Wagner*.

Per mantenere intatto il suo stile, la purezza cristallina delle melodie, Bellini non esitò a rinunciare ai grossi organici strumentali, privilegiando l’uso d’armonizzazioni semplici ed essenziali.

Anche *Gaetano Donizetti* (1797-1848) fu presentato da *Rossini* al mondo musicale parigino e precisamente nel 1835 al Theatre Italien, dove debuttò come operista senza ottenere però gran successo, a causa di un pubblico ancora infatuato delle opere “belliniane”. Compositore infaticabile, nonostante la presenza di grandi personalità sulla scena europea, egli mandò in scena tra il 1818 e il 1843 sessantadue opere, oltre ai pezzi di musica sacro-polifonico-vocale, strumentale, soprattutto cameristica, ed alle romanze per voce e pianoforte.

Ai nomi di questi tre grandi maestri che con la loro arte riuscirono a riportare il teatro italiano agli antichi splendori si deve aggiungere quello di *Giuseppe Verdi* (1813-1901), senza alcun dubbio la figura centrale del panorama operistico italiano di seconda metà ‘800. D’origini modeste, durante la sua formazione musicale a Milano non ebbe vita facile; tuttavia nel 1842, il successo alla Scala del “*Nabucodonosor*”, - un’opera seria ambientata ai tempi della Guerra Assiro-Babilonese 586 a.C. contro il popolo ebreo - portò Verdi a diventare l’uomo/artista simbolo del Risorgimento italiano.

Dopo il trionfo del “*Nabucco*”, egli consolidò la sua fama d’operista con un altro lavoro di chiare intenzioni patriottiche “*I lombardi alla prima crociata*”, anch’esso accolto da lunghe ovazioni; poi, per poter soddisfare gli impegni assunti sull’onda della notorietà, iniziò un periodo d’intensissimo lavoro da lui stesso ricordati come “gli anni di galera”.

La sua produzione artistica è notevole: ventisei opere, due delle quali sono di carattere buffo: “Un giorno di regno” e “Falstaff”, che rappresentò anche il suo ultimo lavoro teatrale, musicato quando ormai aveva ottant’anni.

L’opera italiana con *Giuseppe Verdi* acquisì un rinnovato vigore, assumendo caratteri diversi rispetto al passato, con le melodie strutturate in brevi frasi, eseguite in modo rapido, conciso, dal ritmo incalzante e i personaggi all’interno delle vicende, più coinvolti nei fatti: messi su un piano dal quale intorno a loro, far ruotare l’intera azione.

Oltre il genere operistico, che rappresenta indubbiamente quanto di meglio egli ha lasciato, c’è tra le composizioni sacre, la celeberrima “Messa da Requiem” per soli, coro e orchestra, composta in occasione del I° anniversario della morte di Alessandro Manzoni.

Dopo di essa, nel suo repertorio di musica classica, oltre ai due famosi “Stabat Mater” per coro e orchestra, compose varie preghiere (“Ave Maria, Pater Noster, laude alla Madonna”) musicate con vero fervore religioso.

In ambito profano *Verdi* si cimentò nella composizione di parecchie liriche per canto e pianoforte, musica da camera, più alcune composizioni vocali di vario genere. Dopo di lui, per il teatro musicale italiano - nella direzione intrapresa dai maestri del secolo precedente non ci furono sviluppi significativi; ripreso da compositori della nuova generazione come *Ruggero Leoncavallo* (1857-1919), *Giacomo Puccini* (1858-1924), *Pietro Mascagni* (1863-1945) esso portò in scena soprattutto ambientazioni piccolo-borghesi; ai miti, agli eroi dell’opera romantica, i musicisti del primo ‘900 contrapposero storie di vita aderenti alla realtà, appartenenti alla vita quotidiana e musicate con animo verista.

Tramontato il periodo dei gran compositori di musica d’opera, l’Italia ebbe poche esperienze avanguardistiche, a differenza d’altri paesi come la Francia, dove si affermò con le sue produzioni operistiche un *Milhaud* (“La Bœuf sur le toit”), o *Strawinsky* (“Histoire du soldat”).

Improntato sul simbolismo e l’espressionismo tedesco, il teatro musicale di *Malipiero* non fu privo di una certa originalità delle concezioni estetiche e dei tratti stilistici (“Le sette canzoni”, “Torneo notturno”. Dello stesso periodo (1920-1950) sono anche le opere di *Pizzetti* (“Vana lupa”, “Cagliostro”); ma le più avanzate “conquiste del linguaggio musicale contemporaneo sono nel paese del bel canto sono quelle di *G. F. Ghedini*, *Luigi Dalla piccola*, *Goffredo Detrassi*, le cui opere hanno i valori drammatici improntati “su un piano d’impegno morale e culturale sempre più alto”, ma tuttavia in contatto diretto con l’attualità, con i problemi dell’uomo d’oggi.

BIBLIOGRAFIA:

George Lăzărescu, Italia, *Cultura e civiltà*, Editura Fundației România de mâine, București, 2001,

*** *Storia della musica, The Oxford History of Music*, Feltrinelli Garzanti, 1974-1992

*** *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia E.D.T., Edizione di Torino, 1991

*** *Enciclopedia della letteratura Garzanti*, Italia, 1997

*** *Enciclopedia dello spettacolo* fondata da Silvio d'Amico, Unedi – Unione editoriale Roma, 1975, vol. VII

<http://www.italian culture.net/opera.html>

I prestiti inglesi nella lingua italiana. Problemi di accettazione e adattamento

*Lect.drđ Aida Ferencz
Facultatea de Limbi Si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir "*

I prestiti sono degli elementi importanti per una lingua perche` accanto alle Modalita interne di arricchirla,essi rappresentano un fattore importante per il rinnovamentodi quella lingua.Questi possono essere accettati "nella loro forma d`origine"[1] oppure assimilati.Infatti,perche una parola straniera entri in una lingua,essa deve obbedire alle regole grammaticali della lingua che l'accoglie.Questo e` anche il caso degli anglisimi che sono penetrati nell` italiano.Che si tratti di prestiti adatti,non-adatti o calchi, tutdevono subire qualche cambiamento o aggiunta per essere inseriti nella lingua.

Secondo il modo in cui i prestiti vengono inseriti nella lingua ,si possono distinguere tre tipi:

- a. **prestiti non-adatti;**
- b.**prestiti adatti;**
- c.**calchi.**

A. Prestiti non-adatti - sono le parole trasferite direttamente da una lingua,senza subire degli adattamenti,cioe senza essere soggetto di cambiamenti morfologici o fonetici.

Es: baby-sitter,film,tunnel,tennis,sport ecc.

B. I prestiti adatti sono le parole che hanno subito degli adattamenti in modo da rispettare le regole morfologiche o di pronuncia della lingua italiana.I cambiamenti possono essere:

- ~ **suffissazione** es:-clic-cliccare,computer-computerizzare,golf-golfino,golfetto
- ~ **aggiunta di desinenze** es: bully-bullo
- ~ linotype-linotipo
- ~ dollar-dollaro

~**cambiamenti fonetici che vadano d'accordo con la pronuncia italiana.**

es: beefsteak-bistecca(il gruppo *fst* non sarebbe stato accettato dalle regole fonetiche italiane) ungle-giungla; bowling-bolina.

~**cambiamenti grafici** es: chip-cip
boomerang-bumerang
jeep-gip

C.I calchi sono i prestiti mediati chiamati anche “ *spiriti esteri sotto forma nazionale*”[2] .Essi possono essere di due tipi:

1.**calchi sinttatici**,che sono delle vere e proprie traduzioni di parole ed espressioni straniere,utilizzando parole gia esistenti nella lingua
Es.skyscraper-grattacielo,miniskirt-minigonna;week-end-fine-settimana;videogame-videogioco;videotape-videonastro

2.**calchi semanici**,che sono parole gia esistenti nella lingua con un certo significato,pero` ne assumono un altro proprio di una lingua straniera, sulla base di affinita` semantiche o morfologiche.

Es: 1.Il verbo INTRIGARE ha come significato originale *cercare di danneggiare qualcuno o di ottenere vantaggi con manovre poco chiare*[3] ha assunto anche il signifiato di affasciare,incuriosire,mutato dall` inglese TO INTRIGUE.

2.Il verbo REALIZZARE ha come signifiato originale *mandare a effetto,tradurre a realta*[4] ha assunto anche il signifiato di capire,rendersi contro bene,dall` inglese TO REALIZE.

In inglese non esiste la differenza di genere per i nomi comuni,e cio fa che il loro inserimento in una lingua come l`italiano richieda uno sforzo per stabilire il genere della parola.Se per i prestiti adattati si cerca di fare associazioni con parole italiane che fanno riferimento allo stesso tipo di concetto.

Es: *la* coca-cola(la bevanda);*la* jeep(l`automobile);*il* jet(l`aereo)

Per la scelta dell` articolo da collocare davanti ad una parola straniera si deve tener conto non soltanto della grafia, ma anche della fonetica,cioe` osservare com`e` la sua effettiva pronunzia. Nel caso dei forestierismi si usa in genere l`articolo che si troverebbe davanti ad una parola italiana iniziante con lo stesso suono:

Es: *il/un* jockey [gioki]; *lo/uno* yacht [iot]; *il/un* jet [get]; *il/un* jumbo [giambou]

Un'attenzione speciale necessitano le parole che cominciano con la **h**. In italiano l'**h** è sempre muta, come se neppure esistesse all'inizio di una parola. Ma quando una parola straniera comincia con l'acca, si deve tener conto del modo in cui la parola viene pronunciata, cioè se l'acca è muta o aspirata. Nel caso degli anglicismi l'acca è sempre aspirata, e l'articolo deve tener conto della sua presenza.

Es: *lo* humour; *lo/uno* handicap; *lo* Humboldt; *lo* Hamingway

Però esistono dei casi quando il suono aspirato viene ignorato, e risultano degli esempi come: *l'humour/l'hobby, l'handicap, l'Humboldt, l'Hamingway*. Questa variante viene adoperata più frequentemente nello scritto, perché se si ha di fronte una parola iniziante con l'acca, è difficile capire se essa deve essere ignorata o se ne deve tenere conto nella scelta dell'articolo. La decisione sarà quella della persona che si troverà davanti ad un tale problema.

Per le parole inglesi che cominciano con la **w** si deve tenere conto della pronuncia della parola per stabilire l'articolo adatto ad essa.

Es: west [uest]; whisky [uiski]-*l'whisky*; week-end [uikend]-*l'week-end*;

Wells [uels]-*l'Wells*; Webster [uebster]-*l'Webster*

Se per i prestiti adatti e per i calchi non esistono dei problemi nel formare il plurale, perché hanno ricevuto dei morfemi di genere italiani (a/o), i prestiti non-adatti ne suscitano. La maggior parte degli anglicismi non adatti finiscono in una consonante, cioè che fa un po' difficile la scelta dell'articolo, ma anche la formazione del plurale. Però la regola tradizionale imposta alle parole uscenti in consonante è marcare il plurale soltanto al livello degli articoli.

Es: il film- *i* film; il manager- *i* manager; il quiz- *i* quiz; il tram- *i* tram; lo short- *gli* short; il teenager- *i* teenager.

Talvolta l'uso di un termine inglese non-adatto può rispondere all'esigenza di evocare con precisione un ambiente o una situazione (es: nelle vaste halls dei buildings). L'aggiunta del morfema -s per formare il plurale (propria dell'inglese) viene sentita dalla coscienza comune come la modalità tipica per ottenere un plurale straniero. In

questi casi, entrambi l'articolo e il nome, vengono messi al plurale. Ma c'è anche il caso della parola jeans che si adopera al plurale, ma anche invariato al singolare, ricevendo l'articolo **il/un**.

Es: sg. **Un** jeans comodo

pl. **dei** vecchi jeans

Nonostante le uscite consonantiche della maggioranza dei prestiti inglesi e la loro fonetica

particolare, anche essi sono soggetti di cambiamenti morfologici. Uno di essi è la derivazione che si manifesta, nel caso degli anglicismi, sotto la forma di suffissazione. Questo fenomeno è presente al livello nominale, ma anche a quello aggettivale e a quello verbale.

La derivazione nominale si fa attraverso suffissi nominali del tipo:

~ AGGIO: forma nomi da verbi, ma anche da altri nomi:

Es: broker-brokeraggio; droga-drogaggio; missare-missaggio; shaker-shakeraggio.

~ ATO/ATA: sostantivi astratti da nomi o da altri verbi:

Es: zum-zumata, film-filmato

~ ETTO: suffisso vezzeggiativo che forma nomi da altri nomi:

Es: golf-golfetto

~ -INO/INA: suffisso vezzeggiativo che forma nomi da altri nomi:

Es: golf-golfino, film-filmino, poker-pokerino

~ -ISMO: forma in generale l'astratto di un nome e di un aggettivo. Però va detto che molti anglicismi entrano nell'italiano portando già questo suffisso, dunque si tratta di una falsa suffissazione italiana:

Es: yuppie-yuppism-yuppismo;

behaviour-behaviourism-behaviourismo;

Reagan-reaganism-reaganismo;

scout-scoutism-scoutismo;

Taylor-taylorism-taylorismo.

~ -ISTA: usato per formare sostantivi che indicano attività, professioni; forma un nome da un altro nome:

Es: bar-barista, stand-standista; linotype-linotipista; tennis-tennista; laser-laserista; radar-radarista.

~ -ONE: suffisso aumentativo che forma nomi da altri nomi:

Es: jeep-gippone

La derivazione aggettivale si realizza attraverso suffissi aggettivali del tipo:

~ - ANTE: suffisso proprio del participio presente che spesso ha valore di aggettivo:

Es: friccheggiare-friccheggiante; shockare-shockante.

~ - ATO: suffisso proprio del participio passato, usato anche come aggettivo:

Es: flippare-flippato, cliccare-cliccato; filmare-filmato.

~ - IANO- suffisso usato per creare aggettivi da nomi propri:

Es: Shakespeare-shakesperiano; Dickens-dickensiano; Joyce-joyciano

~ - ISTICO: utilizzato per formare degli aggettivi connessi con i sostantivi in *-ismo* e *-isma*

Es: computer-computeristico ; jazz-jazzistico

La derivazione verbale ha luogo quando si vuole trasformare un nome straniero in un verbo, ma anche per offrire un suffisso verbale italiano ad un verbo inglese, che non ha desinenze verbali. Il suffisso usato più frequentemente è *-ARE*, specifico della prima coniugazione italiana:

Es: box-boxare ; film-filmare ; mix-mixare ; shock-shockare ; zum- zumare ; sniff- sniffare ; stop-stoppare ; set-settare ; shaker-shakerare ; flirt-flirtare

Si può osservare che anche se "intrusi", la maggior parte dei prestiti inglesi si fa strada nell'italiano usando suffissi nominali, aggettivali o verbali per poter costruirsi delle famiglie lessicali. Questo fatto è dovuto in gran parte alla necessità o al desiderio dell'utente di usare varianti dei concetti-base e, quindi, di creare delle varianti morfologiche a questo scopo. Il bisogno di utilizzare una parola straniera spesso fa da essa soggetto di vari cambiamenti che facilitino, prima la pronuncia, poi anche

l'inserimento nel sistema grammaticale italiano.

I linguaggi settoriali dell'italiano sono i più aperti al ricevimento di parole inglesi. Questa situazione si spiega per il fatto che gli Stati Uniti hanno conosciuto nel secolo scorso e continuano a conoscere anche nel presente un grande sviluppo economico, politico e sociale e impongono la loro lingua in tutto il mondo.

Quasi tutti i campi d'attività sono stati "invasi" da anglicismi, che danno nome a concetti per cui l'italiano non ha un nome e per cui sarebbe stata necessaria l'elaborazione di un sintagma per nominare il rispettivo concetto. Ma la legge del minimo sforzo fa sì che l'utente scelga la parola più corta che contenga il massimo di significato. Per questo, in tantissimi casi si preferisce l'uso della parola straniera, invece di cercare altre alternative. I campi dove gli anglicismi sono entrati in gran numero sono quelli tecnici: elettronica, informatica, fotografia, cinematografia ecc. Qui si crea una specie di linguaggio codificato, attraverso il quale la gente che lavora in questi campi comunica molto facilmente. All'inizio, questo codice era riservato soltanto alla gente che lavorava in questi campi, ma, con il passare del tempo, il linguaggio della tecnica ha invaso anche il linguaggio di ogni giorno, diventato accessibile anche alla gente comune.

Importante da dire in quanto riguarda i linguaggi tecnici è il fatto che le parole inglesi non cambiano forma una volta entrate in questi campi. La gente che le usa in contesti tecnici è familiarizzata con il loro significato, la loro fonetica e grafica, così che non sono più necessarie le traduzioni. Questo fatto è riscontrabile specialmente nella letteratura di specialità

Anche se è nei linguaggi tecnici che gli anglicismi sono entrati in gran numero, essi non hanno

evitato gli altri campi d'attività: sport, politica, vita sociale ecc. In questi campi più accessibili alla gente comune si osserva la tendenza di sottoporre le parole inglesi a processi di cambiamento di forma. Questo succede perché i termini propri in questi campi vengono adoperati anche da gente con un livello più basso di cultura per cui è più semplice adattare la parola straniera e trasformarla in una simile, dal punto di vista fonetico, morfologico, al corpus maggioritario dell'italiano.

NOTE BIBLIOGRAFICHE:

- [1] Alfredo Schiaffini, Momenti di storia della lingua italiana, Casa Editrice Studium, Roma, 1973, p.161
- [2] Dizionario enciclopedico italiano, Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1970, vol.IV
- [3] Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana, Garzanti Editore, 1993
- [4] Idem

BIBLIOGRAFIE SELETTIVA:

1. GABRIELLI, Aldo, Si dice o non si dice, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1976
2. GABRIELLI, Aldo, Nella foresta del vocabolario, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978
3. GABRIELLI, Aldo, Il museo degli errori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979
4. LAZEA, Ramona, La lingua italiana. Corso di sintassi, AIUS, Craiova, 1999
5. LEPSCHY, Anna Laura e Giulio, The Italian Language Today, Hutchinson of London, 1977
6. PARVU, Elena, La lingua italiana. Corso di morfologia, AIUS, Craiova, 1999
7. SCHIAFFINI, Alfredo, Momenti di storia della lingua italiana, Casa Editrice Studium, Roma, 1973
8. ***Dizionario enciclopedico italiano, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1970, vol.IV
9. ***Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana, Garzanti Editore, Milano, 1993.

"Artistul Renasterii intre spatiul public si spatiul privat"

*Asist. univ. Razvan Staicu
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

O bibliografie impresionanta a fost dedicata de-a lungul timpului temei pe care o constituie "Artistul Renasterii", la randul sau ipostaziere de prima importanta a argumentului "Omul Renasterii". Renasterea, perioada mult discutata, subiect de analize, comentarii, polemici si interpretari dintre cele mai variate, cel mai adesea considerata ca inceputul epocii moderne, este caracterizata in mod esential printr-o interculturalitate spontana si printr-o interdisciplinaritate adesea programatic urmarita, avand ca ideal umanist crearea "Omului universal".

Aceasta expunere isi propune sa se opreasca asupra catorva particularitati care definesc spatiul predilect in care isi desfasoara activitatea artistul Renasterii. O trasatura definitorie a evolutiei acestui tip de "Om al Renasterii" este aceea a unei dinamici de pendulare. El penduleaza intre finalitatea imediata a operei lui, una comerciala rezultata din respectarea contractului cu comitentul si obtinerea castigului financiar, pe de o parte, si finalitatea care tinteste perspectiva, cea estetica, a creatorului care isi alege ca model artistul clasic al antichitatii si, plecand de la acesta, cauta forma perfecta a artei sale, care sa eternizeze opera si pe creatorul ei deopotrieva.

Artistul Renasterii penduleaza de multe ori intre servituti si orgolii, intre curtile princiare, de la un protector la altul, in cautarea sigurantei, a castigului, a pozitiei sociale si a prestigiului in interiorul categoriei din care face parte.

Acest artist penduleaza intre arte, cautandu-si in toate directiile forma ideala de exprimare a individualitatii si a orgoliului creator.

De multe ori, penduleaza, constient si orgolios de talentul sau, intre truda de fauritor al operei, pe de o parte, si activitatea de teoretician, de autor de tratate, in care isi expune ideile despre cum, de ce, in ce fel este facuta sau trebuie sa fie facuta arta, justificandu-l astfel pe Leonardo sa afirme ca "La pittura e' cosa mentale".

Artistul Renasterii penduleaza in cautarea propriei identitati estetice. El penduleaza dramatic, pe de o parte, intre imaginea acelui "model de 'uomo universale' care a fost Michelangelo" (1), "stapanitor suprem" al tuturor celor trei arte, sculptura, arhitectura si pictura, asa cum il vedea Vasari pe artistul perfect, si, pe de alta parte, provocarea cu care Andre' Chastel deschide studiul sau dedicat "Artistului" epocii: "Termenul 'artist' nu exista in Renastere"(2).

Toata aceasta dinamica pendulatorie a artistului se reflecta si in configurarea spatiului in care acesta tinde sa-si desfasoare activitatea. El oscileaza si aici intre doi poli, determinati de doua necesitati definitorii ale conditiei sale: spatiul privat - acela care sa-i permita activitatea de creatie propriu-zisa, de geneza a operei - si spatiul public - acela care sa-i faca posibila afirmarea creatiei, asezarea ei in fata publicului, si de aici, recunoasterea si prestigiul.

Reuseste artistul sa se desprinda de conditia sa de orfevru, de 'artifex', de "producator de bunuri utile"? Ridicandu-se pe calea unei "policalificari" la statutul de "artifex polytechnes" (3), apoi patrundand pe calea spiritualizarii proclamate de Leonardo ("La pittura e' cosa mentale") in cercul "elitist" detinut de 'artes liberales', artistul patrunde treptat (nu numai ca personalitate individuala, ci si ca spirit) in spatii de manifestare noi, privilegiate, pana nu de mult ocupate doar de omul de stiinta, de erudit, de filosof.

In atmosfera epocii, de intrepatrundere a domeniilor si a activitatilor, de permanenta cautare, de afirmare multipla a creativitatii umane, modelul "artistului universal" se impune, reusind sa iasa treptat din spatiul devenit prea stramt al atelierului. Astfel, o constiinta artistica incepe sa se afirme.

Acesti 'artifices', "producatorii de bunuri utile", trebuie vazuti in contextul in care ei isi desfasurau activitatea creatoare, si anume cel al "meseriilor". Ei apartineau inca, in secolul al XV-lea, de bresle si corporatii, lucrau in ateliere (botteghe), unde isi faceau o ucenicie care putea dura intre opt si zece ani. Cei mai buni deveneau maestri, proprietari de atelier, un fel de artisti patroni (4).

Obiectele executate in ateliere nu erau numai opere de arta comandate, ci si articole de atrizant cu diferite utilitati si destinatii: steaguri, tapiterii, felurite decoratiuni interioare, ornamente, steme, lazi de zestre decorate uneori de artisti ca Botticelli sau Filippino Lippi (si care abia in secolul al XVI-lea devin incompatibile cu demnitatea de artist). Corporatiile se conduceau dupa statute precise iar atelierele nu puteau fi organizate oricum. Exista o clientela in slujba careia isi desfasurau activitatea, contractele pentru o comanda respectau reguli precise, in concordanta cu exigentele comitentului, existau registre tinute in multe cazuri cu mare rigurozitate, reflectand activitatea si profiturile realizate de atelierul respectiv.

Incepe sa functioneze din ce in ce mai coerent si mai riguros articulat un lant artizanal. Nu exista - asa cum remarca Andre' Chastel - "artistul izolat, care lucreaza pentru sine in singuratatea propriului atelier" (5). Nu gasim in Renastere acea forma a spatiului privat in care prezenta artistului inseamna izolare si indepartare de lume, o extensie minimala si profund intima a interioritatii sale. In acea epoca, nu putea fi conceputa "camera de lucru" a lui Van Gogh.

Atelierul, locul in care artistul Renasterii isi desfasoara activitatea, este mai degraba acel "spatiu privat largit" (6), definit prin "amestecul unor solidaritati apropiate". Aceste solidaritati, de cele mai multe ori fiind generate de interese economice, cuprindeau vecini, prieteni, aliati. Pentru a-si desfasura activitatea in atelier, un pictor sau un sculptor avea nevoie de ucenici. Pentru ca un ucenic sa deprinda "meseria" care urma sa-i asigure existenta prospera in viitor, el la randul sau avea nevoie de maestru, de compania, de vecinatatea, de simpatia acestuia. Relatia este bidirectionala, ghidata in primul rand de interese comune si de aceea ea se baza de multe ori tocmai pe "vecinatate", pe amicitie si pe "aliana".

Artistul Renasterii isi incepea lucrul in atelier, cu ucenicii si colaboratorii sai, numai dupa ce primea o comanda. Dar pentru a ajunge la calificarea de maestru, artistul trebuie sa treaca printr-o lunga ucenicie in cadrul unei forme organizate de instruire, care nu este o scoala teoretica, ci practica atelierului. Astfel, intr-o perioada anterioara, in atelierul de la Florenta al lui Cimabue se formasera Giotto si Duccio. Mai tarziu, din puternicul atelier al lui Verrocchio se ridica Leonardo da Vinci si Perugino. In atelierul lui fra' Bartolomeo apare Andrea del Sarto, din cel al lui Pontormo se afirma Bronzino, iar din cel al lui Giovanni Bellini, Carpaccio.

Exista si ateliere "de familie", cum ar fi cel al lui Luca della Robbia, care este sprijinit de nepotii sai, Andrea si Giovanni. Titian, pe de alta parte, aducea in atelierul sau, pe langa multi straini, si un numar foarte mare de rude.

Aici, ucenicul invata mai intai sa produca materialele necesare realizarii operei: creioane si carbune de desen, pensulele de diferite tipuri, panourile de lemn finisate, pigmentii si vopselele.

Apoi, el il asista pe maestru si invata de la acesta, devenindu-i discipol. In cazul unor productii, conform contractului pe care atelierul il avea cu clientul, maestrului i se cerea sa realizeze personal anumite figuri sau parti semnificative ale tabloului, frescei, basoreliefului, in timp ce asistentii sai realizau partile mai putin importante ale operei. Activitatea in spatiul atelierului este unitara si coerenta, organizata din interior, dupa reguli proprii hotarate de maestru si unanim acceptate.

Astfel, in contractul dintre Lorenzo Ghiberti si breasla artei matasii, din 1407, pentru realizarea portilor Baptisteriului, lui Ghiberti i se cere executia numai pentru "acele parti care solicita o mai mare maiestrie, cum sunt parul, nudurile si altele la fel" (7). Munca de echipa, sub coordonarea maestrului, era in epoca o practica generalizata, in realizarea operelor, fie icoane de altar, fresce sau sculpturi. Aceasta practica se regaseste atat in picturile de pe peretii Capelei Sixtine, din 1481, cat si in Stantele lui Rafael (insarcinare primita de artist pentru Logiile Vaticanului, in 1518), pentru a ne referi doar la alte doua exemple celebre. Intr-un numar foarte

mare de cazuri, operele autentificate de semnatura maestrului presupun in fapt colaborarea semnificativa a intregii sale echipe de asistenti.

Tot acest "lant artizanal" are in ultima instanta ca scop si rezultat o puternica profesionalizare a activitatii atelierelor, cu consecinta implicita a stabilitatii, a soliditatii si a conservarii "meseriei".

Pe de alta parte, "spatiul privat largit" al atelierului are capacitatea coagulanta, unificatoare a grupului. Denumirea spatiului fizic insusi se transfera astfel asupra grupului care isi desfasoara activitatea in el, termenul "atelier" nu mai indica doar un loc inchis in care se deruleaza o activitate, ci denumeste insasi echipa care este prezenta acolo.

Legaturile care tin impreuna aceasta echipa trec dincolo de raporturile strict lucrative. Echipa locuieste in atelier, munceste, dar in acelasi timp isi desfasoara din plin si o viata boema, de petreceri, de scandaluri si de atitudini libertine. Se formeaza astfel acolo un grup social aparte, "privat largit", in cadrul societatii largi, "publice".

Pe de alta parte, aceleasi ateliere erau si locul de reunire al unui fel de cenacluri, in care se discutau liber probleme de politica si arta si care au dus cu timpul catre aparitia "academiei".

Aceasta dinamica a lumii artistice il determina pe Robert Hole (8) sa vorbeasca despre Italia renascentista ca despre o "societate comerciala", iar despre arta, ca despre o "afacere", in care banii ocupa locul central. Este evident ca artistii erau initial asimilati mestesugarilor. Insa odata cu operele realizate in atelierele marilor maestri, clientela acestora se diversifica, este din ce in ce mai selecta, de la confrerii la aristocrati si de la principii la Biserica.

Profesiunea lor este tot mai bine platita. Ca o consecinta, nu intarzie sa apara ascensiunea sociala a "artizanului". Asa cum aminteam mai inainte, artistul incepe tot mai des sa-si paraseasca spatiul care l-a consacrat, pentru a-si asuma conditia de artist al unei curti princiare. Astfel, el iese dintr-un spatiu privat, al primului atelier, pentru a-si afirma identitatea in spatiul public, al Curtii.

Asa se intampla cu Leonardo, la curtea ducala din Milano, cu Bramante, Rafael, Michelangelo sau Bernini, la curtea papala, cu Vasari si Bronzino la curtea marelui duce al Toscanei, sau cu Mantegna, la curtea din Mantova.

Are loc un pas important al artistului, de la conditia de "mestesugar" la cea de curtean. Pasul acesta are doua aspecte. Primul este unul evident social; o alta latura a acestei "ridicari" a artistului este insa una spirituala, psihologica. Este greu ca aceste doua aspecte sa fie distinct separate si analizate. Ele se intrepatrund, se impletesc si se sustin unul pe celalalt.

Pentru a arata mai clar cum se realizeaza aceasta intrepatrundere, pe fondul unei intrepatrunderi dintre dimensiunea privata si cea publica a spatiului in care artistul evolueaza, este

nevoie sa ne oprim asupra scopurilor artistului, pe de o parte, si asupra rolurilor pe care acesta tinde sa si le asume in societatea renascentista.

Vorbind despre scopurile artistului si despre fenomenul "ambitiei crescande" care constituie numitorul comun al tuturor marilor cariere ale vremii, Andre' Chastel considera ca finalitatea "artizanului" este "de a accede nu neaparat la o conditie sociala superioara, ci la un grad inalt de responsabilitate si de influenta in interiorul propriei categorii" (9).

In realitate, exista aici doua scopuri distincte, care nu se neaga unul pe celalalt, ci dimpotriva, se sustin, coexista, alterneaza sau se manifesta simultan. Artistul porneste de la un perfectionism al meseriei sale, cauta formele desavarsite. Mai intai, pentru ca i se cer (de catre comitenti). Apoi, pentru ca, realizandu-le sunt rasplatiti (prin contracte). Castigurile pot fi mari, iar cei mai buni se imbogatesc (precum Ghirlandaio, Filippino Lippi, Perugino, Rafael). Ajung sa castige faima in timp ce principii devin clientii lor. Astfel, pe langa bani, dobandesc rangul de artist al curtii sau chiar titluri nobiliare (ca Vasari, Mantegna, Bernini, Canova ori Tizian). Cu o astfel de pozitie sociala puternic consolidata, isi pot permite nu doar sa aspire la acel "grad inalt de responsabilitate si de influenta in interiorul propriei categorii", ci chiar sa-l atinga, sa obtina respectul si aprecierea (profesionala, dar nu numai) categoriei careia ii apartin. Operele lui Rafael si vila sa impunatoare de la Roma, adevarat "palat", de langa San Pietro, starneau deopotriiva admiratia si aspiratia altor artisti ai vremii.

Spatiul privat al artistului, redefinit dupa noua conditie pe care acesta o dobandeste in spatiul public, il impune si ii consolideaza si mai mult pozitia tocmai in spatiul public.

Pentru a identifica un al treilea scop al artistului, in ascensiunea impletita a emanciparii sociale si a celei profesionale nu trebuie sa uitam insa ceea ce consideram ceva mai inainte a fi punctul de plecare al acestei ascensiuni, si anume perfectionismul meseriei artistului, cautarea formei desavarsite, care, ca si in alte domenii de activitate, cu precadere spirituala, ale epocii, erau cautate de artistii Renasterii in idealurile antichitatii greco-latine. Putem considera, de aici, ca orgoliul creator, care trimite la desavarsire si la eternizare, devine, in aceasta perspectiva, impulsul generator al ascensiunii spectaculoase a artistului. Componentele acesteia, cea sociala si cea profesionala, sunt inseparabile in interdependenta lor. Trecerea acelor "artifces" de la conditia de mestesugar la cea de curtean este semnificativ

sustinuta, asa cum am vazut, de oscilatia lor intre doua ambiente: cel privat si cel public.

Corporatiile, in care artistii erau integrati si de care depindeau, isi pierd treptat autoritatea in fata prestigiului pe care incep sa-l dobandeasca acestia. Autoritatea principilor sau a papalitatii este mai puternica. Deja in secolul al XVI-lea nu ar fi posibil sa se vorbeasca despre arta si, in general,

despre cultura italiana fara a evidentia fenomenul mecenatismului care, deja remarcandu-se din secolul precedent, se manifesta acum plenar, cu toate caracteristicile sale pozitive si negative.

Numerosi artisti (ca si poetii, filosofii, eruditii) gasesc ospitalitate la curtile princiare. Aici, ei se pot dedica studiului si creatiei, chiar in cazul in care uneori primesc si alte insarcinari specifice curtii. Exista o adevarata concurenta intre principii si seniorii epocii in a-i aduna in jurul lor si a-i onora pe cei mai mari artisti, scriitori si oameni de cultura, de la familiile Medici din Florenta si Montefeltro din Urbino la dogii Venetiei, de la casele de Gonzaga din Mantova sau d'Este din Ferrara la papii umanisti Giulio II si Leone X.

Avantajele pe care artistii le gasesc in protectia si favoarea curtilor sunt foarte importante si determinante in atingerea unuia dintre scopurile lor, aspiratia catre consideratia sociala. Ei participa la proiectele principilor si devin la randul lor emblema si motiv de orgoliu al principelui in slujba caruia se afla. Au acum o situatie economica prospera si isi pot permite un mod de viata al societatii celei mai inalte, senioriale.

Mai mult decat atat, pe unii dintre artistii de curte ii intalnim integrati in sistemul birocratic statal. Ei devin functionari de stat, precum Rafael, numit de papa Leone X "comisar pentru antichitati". Tot astfel, Giovanni Bellini este numit in 1483 "pictorul Republicii venetiene", aceasta functie oficiala fiind mai apoi acordata lui Tizian.

Chiar si celalalt scop fundamental al artistului, aspiratia catre prestigiul si recunoasterea profesionala, este in mare parte atins, cei mai buni dintre ei, ajunsi la pozitia de curtean, putandu-se sustrage de la obligatiile impuse de corporatii. Mai mult decat atat, in 1540, papa Paolo III ii emancipeaza in mod oficial pe Michelangelo si pe Pierantonio Cecchini din corporatie (ars scalpellinorum), pentru ca in 1571, la Florenta, Cosimo de' Medici sa-i emancipeaza pe toti artistii de autoritatea corporatiei lor, la zece ani dupa ce fundase Academia de Desen, unde erau predate si lectii de geometrie si anatomie. Aceasta academie le asigura deja artistilor "statutul neartizanal dorit in cazul artelor mai importante", cum remarca Andre' Chastel (10), "discriminarea fatala dintre artist si artizan" incepand sa prinda contururi tot mai evidente.

Societatea se deschisese deja pentru artifices, in toata varietatea lor caracteriala, "de la artizanul docil la talentul insolent..., de la furnizorul amabil si inventiv la expertul inchis in sine, melancolic si solitar, de la artistul pios la cinicul lipsit de scrupule". Artistul devenise in societatea Renasterii un "personaj <cultural>" (11).

Am vazut cum pictorul si sculptorul se ridica incet dar sigur de la conditia de practicant al unui mestesug, al unei activitati manuale, catre statutul superior de profesionist al unei activitati superioare, spirituale ("cosa mentale").

Evoluția artistului figurativ în Renastere cunoaște atât multe puncte comune, cât și importante deosebiri în raport cu evoluția literatului. Aceasta din urmă nu poate fi separată de contextul civilizației umaniste a epocii. Acest fenomen evolutiv este condus nu de poporul larg, ci de o elită restrânsă de intelectuali. Mai mult decât atât, orgoliul individualist al vremii, în plină afirmare, distanțează aceste elite de populația comună.

Elita umanistă își găsește ambientul perfect de dezvoltare la curțile seniorilor și ale principilor din toate orașele importante ale Italiei. Printre erudiți, filosofi, oameni de știință, arhitecți sau pictori (și de multe ori chiar dintre ei), artistul literat cunoaște și el statutul de curtean, se bucură de privilegiile acestuia și suportă constrângerile aservirii.

Umanistii treceau și ei deseori de la o curte la alta, își schimbau protectorii, mentineau relațiile între ei prin corespondență, manuscrise, cărți. Se realizează în acest mod un fel de unitate culturală și artistică de castă, închisă. Ea este sprijinită enorm de invenția și răspândirea rapidă a tiparului, care facilitează circulația scrierilor și da naștere unui fel de spațiu închis multiplu, replicabil pe lângă diferite curți princiare, indiferent de distanță și granițele care le-ar separa. Astfel, se propaga pe diferite canale un "spațiu privat" al elitelor, la distanță, fără ca pentru aceasta să fie nevoie neapărat de ieșirea pentru afirmare în spațiul public.

Literatul se manifestă în epoca Renasterii asemănător în anumite privințe cu Artistul figurativ. Orgoliul afirmării de sine există și la cel dintâi, chiar dacă nu cu aceeași intensitate pe care o arată pictorul, sculptorul sau arhitectul. Scopul urmărit al recunoașterii sociale și profesionale este același pentru ambele tipologii, ipostaza curteanului fiind relevantă în acest sens. Literatul este condus de aceleași surse de inspirație ale antichității și de aceeași aspirație către opera ideală, care să eternizeze creația și creatorul.

Aceasta este necesar să se realizeze prin căutarea formelor perfecte ale operei, pornind de la forma limbii și până la forma de expresie poetică, literară. Iar căutarea formei perfecte devine și în literatură un "mestesc", care nu are totdeauna cele mai fericite rezultate, ducând programatic în maniera poeziei petrarchiste a secolului al XVI-lea.

Totuși, cel puțin o anumită trasatură, esențială de altfel, tinde să-l separe pe Literat de Artistul figurativ. Literatul se revendică din cercul elitist și "inițiat" al erudiților umanisti, izolându-se de multe ori de societatea largă a timpului, tocmai prin orgoliul apartenenței la o adevărată "castă de aristocrați ai gândului și ai scrisului" (12).

Izolarea aceasta nu-i caracterizează pe pictor, sculptor sau arhitect. Calea către succes a acestora este dată de percepția vizuală, prin contactul direct al unui public cât mai larg cu opera. De aceea, artistul figurativ păstrează contactul cu societatea în ansamblu, chiar dacă tinde să se plaseze în cercurile ei înalte. Pentru a ajunge și a rezista acolo, are nevoie de recunoașterea și aprecierea

unanima, "populara", care se poate realiza doar in spatiul public, si nu numai de recunoasterea si aprecierea in cadrul unei elite intelectuale sau a principilor protectori, intr-un "spatiu privat largit".

Pe tot traseul sau evolutiv, artistul vizual se ridica incet dar sigur de la conditia de practicant al unui mestesug, al unei activitati manuale, catre statutul superior de profesionist al unei activitati superioare, spirituale ("cosa mentale"), tocmai printr-o permanenta pendulare intre spatiul privat si cel public.

NOTE:

- 1 - E. Panofski, *Renastere si renasteri in arta occidentala*, p.51
- 2 - in *Omul Renasterii*, coord. E.Garin, p.213
- 3 - ibid., p.219
- 4 - cf. Ov. Drimba, *Istoria culturii si civilizatiei*, vol. X, p.375
- 5 - in *Omul Renasterii*, coord. E.Garin, p.215
- 6 - despre care se vorbeste in *Istoria vietii private* (coord. P.Ariès si G.Duby), v. vol.III, p.314
- 7 - cf. Robert Hole, *Renasterea in Italia*, p.218
- 8 - ibid., p.131
- 9 - in *Omul Renasterii*, coord. E.Garin, p.215
- 10 - in *Omul Renasterii*, coord. E.Garin, p.237-238
- 11 - in *Omul Renasterii*, coord. E.Garin, p.224
- 12 - Al. Marcu, *Valoarea artei in Renastere*, p.344

Bibliografie:

- Philippe ARIÈS si Georges DUBY, *Istoria vietii private* (vol. I-VII), Ed. Meridiane, Bucuresti, 1995
- Daniel J. BOORSTIN, *Creatorii - O istorie a eroilor imaginatiei* (vol.I,II), Ed. Meridiane, Bucuresti, 2001
- Ovidiu DRIMBA, *Istoria culturii si civilizatiei* (vol.IX,X,XI), Ed. Saeculum I.O. si Vestala, Bucuresti, 2002 - 2003
- Eugenio GARIN (vol. coordonat de), *Omul Renasterii*, Ed. Polirom, Iasi, 2000 (v. cap.VII, Andre' CHASTEL, *Artistul*)
- Robert HOLE, *Renasterea in Italia*, Ed. BIC ALL, Bucuresti, 2004
- Alexandru MARCU, *Valoarea artei in Renastere*, Ed. Scrisul romanesc, Bucuresti, 1942
- Erwin PANOFSKI, *Renastere si renasteri in arta occidentala*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1974

Función simbólica del título en la “Rayuela” de Julio Cortázar

*Conf. Univ. Tudora Șandru- Mehedinti
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina “Dimitrie Cantemir”*

Obra maestra de la literatura universal contemporánea, la novela *Rayuela* del argentino Julio Cortázar – una de las grandes figuras emblemáticas del célebre *boom* hispanoamericano de los años 60, y uno de los más destacados escritores de expresión española – ha significado un inaudito acontecimiento cuyo impacto ha tenido profundas e insospechadas implicaciones en el panorama literario del siglo XX.

Nacido en 1914, en Bruselas, de padres argentinos, Julio Cortázar pasa su infancia y juventud en Argentina hasta 1951 cuando, como protesta contra el régimen de Perón, abandona el país y se establece en Francia, donde vive, en París, hasta el final de su vida (1984), trabajando más de dos décadas en la UNESCO. Sin embargo, participó constantemente, por sus escritos y su actividad, en los mayores problemas políticos y sociales de Argentina, de Latinoamérica y del mundo, defendiendo la libertad del espíritu y la dignidad del hombre.

Su amplísima obra, conocida en todos los meridianos, ilustra preponderantemente la novela, el cuento y el ensayo. Es el autor de las novelas : *Los Premios, Rayuela, El libro de Manuel, 62 / modelo para armar*, y de numerosos volúmenes de cuentos: *Bestiario, Final del juego, Las armas secretas, Todos los fuegos el fuego, Último round, Octaedro, Alguien que anda por ahí, Un tal Lucas, Deshoras, Queremos tanto a Glenda* etc. Escribió también volúmenes de *collage* que reúnen relatos, ensayos, memorias y poesías: *Prosa del observatorio, Nicaragua, violentamente dulce; París, los ritmos de una ciudad y París, esencia de una imagen* etc.

La aparición, en 1963, de *Rayuela* – “una síntesis de mis diez años de vida en París” - según confiesa Cortázar, en la cual “hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para plantearme en términos de la novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos. Es decir, los grandes interrogantes, las grandes preguntas”^[1] – sitúa al autor entre los más controvertidos escritores de la época, admirado con fervor, pero también denigrado con violencia, admitido sin reservas o muy cautelosamente, mas reconocido – veinte años después – como clásico de las letras hispánicas.

[

^[1] Margarita García Flores, *Siete respuestas de Julio Cortázar*, en “Revista de la Universidad de México”, XXI, 7, 1967, pp. 10-11.

Tildada por la crítica de “novela fatal”, “antinovela”, “novela abierta”, “metanovela”, “novela clave”, *Rayuela* ilustra magistralmente el paradigma de la modernidad literaria a través de la refinada y fecunda valoración de la intertextualidad. Convertida en “libro de culto” como la novela *Ulyses* de James Joyce, con la cual fue a menudo comparada, esta obra revoluciona todos los aspectos de la narración tradicional, por el desarrollo inventivo del proceso de la creación literaria hasta límites inimaginables, hasta alcanzar este extremo “donde terminan las fronteras y los caminos se borran”, según la poética expresión de Octavio Paz.^[2]

Rayuela llega “allí donde un espacio nuevo comienza y una realidad segunda emerge de las cenizas de la otra”; sin embargo, “no es la búsqueda de un modelo político, cultural o social, sino la articulación de una nostalgia por esa inocencia primera en que el hombre vivió conciliado con el mundo. Pero para tocar esa armonía primordial *Rayuela* desanda todos los caminos en cuyo curso se ha formado el hombre occidental tal como hoy lo conocemos y en cuyo curso ha perdido su dirección originaria.”^[3]

El inspirado hallazgo del título de la novela, y toda la edificación de su estructura, se fundamentan en el sentido simbólico atribuido al juego, el eje lúdico siendo el generador del texto, ya que para Cortázar la vida toda es un juego, y la literatura también lo es.

Así, la metáfora de la rayuela adquiere la proyección de un gigantesco juego metafísico de los encuentros y desencuentros de la condición humana.

En el proceso de gestación de la novela, el título inicial fue sin embargo *Mandala*. En las religiones orientales “el *mandala* es un diseño de construcción laberíntica que como una rayuela se puede dibujar en el suelo para iniciar al adepto; o bien, como en la pintura budista, puede adquirir la magnitud de una obra de arte. Con su ayuda, el iniciado va al encuentro de su propio << centro >> (acepción de *mandala* en su traducción tibetana), recorriendo una ruta que es a la vez sensorial y espiritual, de contemplación visual y de meditación reflexiva; el *mandala* actúa así como un mapa con cuya asistencia se explora una geografía no cartografiada y un tiempo *in illo tempore*.”^[4]

El propio Cortázar explica la elección de este primer título: “Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea de *mandala*, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana donde pude ver cantidad de *mandalas* indios y

^[2] *Libertad bajo palabra*, México, 1968, pp. 9.

^[3] Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Editorial del hombre, 1994, pp. 173-174.

^[4] Jaime Alazraki, *Rayuela: Estructura*, en *Rayuela*, Edición crítica de Julio Ortega – Saúl Yurkievich, Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 631.

japoneses.”^[5] En efecto, de acuerdo con la interpretación que ofrece Mircea Eliade, “diseñado sobre la tela, el *mandala* sirve de apoyo a la meditación: se utiliza como defensa contra las distracciones y las tentaciones mentales. El *mandala* << concentra >> y torna al meditador invulnerable a los estímulos externos. Al penetrar mentalmente en el *mandala*, el meditador se acerca a su propio << centro >>.”^[6]

Pero la virtud simbólica del juego universal de la rayuela le pareció al autor más idónea, y lo determinó titular así su novela, aunque el concepto de *mandala* siguiera siendo uno de sus pilares.

En cualquier parte del mundo, la rayuela es un juego de niños – a veces también de adultos, como en España y en Francia – que consiste en una serie de casilleros, generalmente once, que se dibujan con tiza en el suelo, dispuestos alternadamente, y que se deben recorrer saltando en un solo pie siguiendo la trayectoria de una piedrita. Empujada con la punta del pie ésta debe pasar de un casillero a otro, empezando por el primero, de tamaño rectangular equivaliendo a dos de los que le suceden y llamado “tierra”, hasta el último en forma de media luna, que es el “cielo”. El juego consiste en recorrer en zig-zag los nueve casilleros entre la tierra y el cielo. En el capítulo 36 el propio Cortázar nos ofrece su visión: “La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, y es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación del otro Cielo al que también hay que aprender a llegar.”^[7]

En esta búsqueda ontológica, Cortázar crea la imagen del mundo y de la actividad literaria plasmando una sugestiva metáfora de la existencia humana, un “juego con el absoluto”, ya que recorrer la rayuela se convierte en un posible camino que conduce a una forma de perfección, y a la vez a una vía de conocimiento. El simbolismo de la rayuela es de un continuo e inacabado zigzagueo, un continuo avanzar y no avanzar, un continuo retroceder y no retroceder.

^[5] Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, 1968, pp. 266.

^[6] Mircea Eliade, *Yoga, inmortalidad y libertad*, Buenos Aires, 1957, pp. 238. (apud Jaime Alazraki, *Rayuela: Estructura*, cit.)

^[7] *Rayuela*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995, pp. 248-249.

Destacando la importancia del eje lúdico que genera el texto, H. Giacoman desentraña el sentido oculto y el sutil manejo de la imagen de la rayuela: “En la rayuela se juega humorísticamente con los conceptos de finito y de infinito: lo contingente frente a lo absoluto. El paso de uno a otro es difícil y constituye un sinfín de trayectorias que no llegan a culminar en un punto preciso. Examinando más a fondo el juego nunca se puede hablar de un triunfo absoluto: no hay ni una real partida ni una real meta. El jugador habrá estado en todos los casilleros y a la vez en ninguno, pues, estando en un momento en uno, lo abandona de inmediato para estar luego en el siguiente, y por último, no haber estado en ninguno de los dos. Cada meta, al lograrla, no es sino un punto de partida; la próxima, otro punto de partida, hasta que todo casillero, todo ángulo, todo punto de ubicación, no son sino puntos de partida, y el aparente final del juego no es sino un nuevo comienzo, hasta llegar a ser todo un conjunto de comienzos sin finales (fines de partida).”^[8]

El individuo se autodivide en casilleros hasta constituir él mismo una rayuela, y la búsqueda de sí mismo en un saltar desesperadamente de un casillero a otro para llegar al último y descubrir así su centro, que a veces es como ingresar en otra esfera: “De alguna manera habían ingresado en otra cosa, es ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río [...] y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban.”^[9]

Sin embargo, el creador – jugador que es Cortázar resulta en *Rayuela* un feliz vencedor. La novela es ante todo, como señala su autor, un conjunto de novelas, una novela que por sí abarca una complejidad fundamental, basándose en una ubicuidad narrativa, única forma de abrazar la realidad en sus múltiples facetas, y configurando de esta manera una caleidoscópica totalidad en movimiento, generada por una densa problemática universal – filosófica, estética, moral – relacionada con la existencia de la novela moderna.

Obra singular que convierte lo lúdico en polifonía, *Rayuela* armoniza milagrosamente la audacia y el universalismo, en una sorprendente combinación de elementos en apariencia heterogéneos – el diálogo filosófico, la aventura, el erotismo, la visión naturalista, la utopía –

^[8] *Sentido del juego de la rayuela* en “Rayuela”, en “Homenaje a Julio Cortázar”, Buenos Aires, 1995, pp. 99.

^[9] *Rayuela*, ed. cit. En la nota 7, pp. 368.

constituyéndose en “la más poderosa enciclopedia de emociones y visiones que haya producido la generación internacional de escritores de la posguerra.”^[10]

Auténtico “puente de hombre a hombre” – como lo predestina su autor, el libro de Cortázar es, “bajo la forma de un enigmático y apasionante ejercicio de libertad”^[11], una creación profundamente esperanzadora.

^[10] C. D. Bryan, *Cortázar's Masterpiece*, en “New Republic”, 154, 1966, pp. 19-23 (apud Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar*, cit., pp.179).

^[11] Haroldo de Campos, *Liminar*, en “Rayuela”, Ed. J. Ortega – S. Yurkievich, pp. XVIII.

Cervantes y la poética de la libertad

*Conf. dr. Maria-Gabriela Neches
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Si la modernidad viene marcada en el ámbito de la teoría política por la misma libertad sin límites que se concedía al individuo humano, en realidad tal libertad fue revelándose limitadora para el artista.

Cuando la imitación y la emulación de los antiguos y los italianos, convertida en la poética por antonomasia del Renacimiento se vuelve estrecha para el horizonte del obrar humano, a medida que van afiánzándose y multiplicándose las señas de la modernidad, los creadores más concientes de su quehacer artístico, tal Cervantes, emprenderán la tarea intuitivamente magnífica de deslimitar el concepto de libertad, devolviéndole su genuino significado. Y eso, precisamente porque la libertad no está sujeta a las ambigüedades de la lectura personal, tal como lo ponen de relieve las palabras de don Quijote:

“La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (II, 48).

Por encima de la motivación biográfica del cautiverio en Argel y la cultural que arraiga en el humanismo renacentista y la tradición clásica, lo verdaderamente importante no es la defensa explícita de la libertad individual, sino la transfiguración estética de la libertad, por la que pasa a ser la clave de la poética cervantina del *Quijote*.

Cervantes no se limita a hablar de la libertad, sino la convierte literariamente en realidad, lo que significa precisamente superar las convenciones literarias vigentes en la narrativa de la época.

Para que la novela se libere de las limitaciones genéricas anteriores, el autor comienza por dar libertad al personaje, despojándole de toda esclavitud previa que impida su evolución. De este modo actuó Cervantes para con don Quijote, personaje de concepción y factura adánicas que, a despecho de las limitaciones apriorísticas que libros de caballerías y novelas picarescas imponían a sus héroes y antihéroes mediante el relato obligado de sus orígenes, nace sin pre-historia, sin

antecedentes, sin lugar concreto de nacimiento siquiera porque el narrador no “quiere acordarse” de él. Don Quijote nace sin infancia, ni juventud, ni madurez, ya que su historia comienza cuando es ya viejo, con los datos mínimos imprescindibles, para que el narrador explique su locura. Después, “afirmado en los cimientos de sí mismo, podrá lanzarse a la empresa que prefiera: se incorpora un mito, lo ironiza, lo destruye [...] podrá convertirse en el pastor Quijotiz...” [1]. Todos los personajes de la novela comparten con el protagonista la misma condición. Están concebidos en libertad y configurados con autonomía retórica y lingüística, puesto que “corresponde a Cervantes, en efecto, la gloria de haber dado a los personajes novelescos la libertad de la palabra” [2].

El novelista Miguel de Cervantes se libera a sí mismo de limitaciones, cuando concibe y forja en plena libertad a sus personajes. En la medida en que estos carecen de determinismos previos que condicionen su evolución, el autor disfruta de mayores posibilidades para trazar la vida de sus entes de ficción sin limitaciones. La libertad del escritor es, así, solidaria de la libertad del personaje y ambas están indisolublemente unidas al perspectivismo. Y en este sentido, como en todos, el *Quijote* marca el ápice de calidad, complejidad y riqueza, porque respetar la libertad individual implica aceptar que la realidad no es una y la misma para todos los seres. Lo que para Sancho son molinos de viento, para don Quijote son gigantes; lo que uno interpreta como rebaños de ovejas, le parecen ejércitos al otro; donde el caballero ve castillos, el escudero percibe ventas del camino. La realidad se interpreta de diferente manera, según el punto de vista personal de cada uno. El pensamiento de Cervantes se reafirma con mayor elocuencia a propósito de la bacía de barbero, que a don Quijote le parece el yelmo de Mambrino:

“...y así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa” (I, 25).

La realidad, por lo tanto, no es unívoca, no tiene una sola y exclusiva interpretación, sino múltiples lecturas dependientes de cada ser humano, ya que el parecer individual es la verdadera realidad para cada uno.

El perspectivismo no afecta sólo a la relación vida-literatura-pensamiento, sino también a la lengua del *Quijote*, a su multiplicidad de estilos (heterología) y a su pluralidad de modos de expresión (heteroglosia). A este propósito, es imprescindible mencionar la afirmación de Fernando Lázaro Carreter, según la cual “Cervantes compone la primera novela polifónica del mundo. La heterología, la multitud de estilos que en ella conviven, constituye la señal de su modernidad. Porque, en el *Quijote*, existe la lengua del narrador, conviviendo con otros muchos tipos de discursos: el de las disertaciones, el de las narraciones intercaladas, el de los cuentos populares, el de las cartas, el de las parodias literarias; por fin, el del habla directa de todos y de cada uno de los

personajes, que intervienen heterofónicamente, es decir, con su voz distinta e individual. Multitud de lenguajes con sus exigencias de invención y de estilización - pues, en el arte, la vida no puede entrar sin cambios -, que hacen imposible hablar con propiedad del estilo del *Quijote* o de la lengua del *Quijote*; porque, en él, hay muchas lenguas y muchos estilos” [3].

Tal perspectivismo vital y filosófico, literario y lingüístico, permite el distanciamiento intelectual del autor y, unido a la ironía, posibilita su libertad de escritor. Cervantes domina de este modo su novela sin comprometerse, sin dogmatizar, poniendo de relieve su autonomía de escritura, su capacidad de crear sin límites de ningún tipo. Además, la poética de la libertad del *Quijote* parecía irrealizable en la España de 1600 porque, como observó Spitzer, “Es un milagro histórico el que en la España de la Contrarreforma, cuando la tendencia era hacia el restablecimiento de una disciplina autoritaria, surgiera un artista que, treinta y dos años antes del *Discours de la Methode* de Descartes, fuera capaz de darnos una narración que es simplemente la exaltación de la independencia de la mente humana y de un tipo de hombre particularmente poderoso: el artista. No fue Italia con su Ariosto y su Tasso, ni Francia con su Rabelais y su Ronsard, sino España la que nos dio una novela que es un canto y un monumento al escritor en cuanto escritor, en cuanto artista. El verdadero protagonista de su novela es Cervantes” [4].

La aportación del perspectivismo irónico del Quijote a la historia del pensamiento y de la literatura universales tuvo en su momento y fue adquiriendo incesantemente singular importancia. Incluso hoy día, el conocido novelista checo, ciudadano francés, Milan Kundera ha situado esta aportación a la altura de la filosofía de Descartes: “Para mí el creador de la Edad Moderna no es solamente Descartes, sino también Cervantes....Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había gobernado el mundo y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez Supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo” [5].

La inigualable novela cervantina - en el auténtico sentido de la palabra – derribó, en los ámbitos del pensamiento y la literatura, la existencia medievalizante de normas fijas y válidas para todos por igual, se burló de la **opinión unívoca** preestablecida sobre la realidad, la política, la sociedad, la justicia, la vida y sobre la literatura misma y la sustituyó por **opiniones**, por múltiples puntos de vista libres y diferentes, por el derecho a la libertad y a la divergencia, en suma. A partir de este momento, **la realidad absoluta** entó en crisis, a causa del perspectivismo que anuló los límites entre ella y la ficción, en solidaridad inequívoca con la libertad del escritor y la de sus personajes.

La reivindicación de la libertad como poética del *Quijote* es total y afecta tanto al escritor como a sus personajes y a los mismos lectores. Los personajes del *Quijote* son, a veces, simultáneamente protagonistas de sus vidas, espectadores de otras, narradores y lectores, por lo que el juego de vida y literatura, de realidad y ficción se constituye en el eje de su poética de la libertad, al mismo tiempo que posibilita la verosimilización de tan complejo y múltiple entramado de elementos.

A la libertad del personaje y del autor, con perfecta coherencia, hay que añadir la del lector, tanto dentro como fuera de la novela, tanto si es lector ficticio como si es lector real. Porque, al igual que hay personajes que son lectores de su propia historia y críticos de la misma (Sansón Carrasco, los duques, don Quijote y Sancho), dentro del texto, que “se salen” de la novela, así mismo los lectores reales, fuera de ella, tienen que meterse dentro. De este modo al confundirse la vida y la literatura y los lectores reales con los ficticios, nosotros mismos, acaso seamos también entes de ficción, como decía Borges.

Este relativismo que permite cuestionar hasta nuestra propia realidad se debe a que todo aquí es lectura de la lectura y crítica de la lectura, de personajes que se saben leídos y de lectores que dudan sobre su realidad al situarse en el mismo nivel de aquéllos.

El yo del lector, condicionado por sus circunstancias vitales, pero animado también por el ejemplo de los personajes lectores dentro del texto, no sólo posee la misma autonomía plena que ellos para juzgar el libro, sino que, además, se ve movido a hacerlo inevitablemente. Como se le presenta una realidad literaria múltiple, ambigua, libre y nada dogmática, no tiene más remedio que optar, decidir y tomar partido por una u otra visión, en ejercicio de su libertad individual, aunque difícilmente podrá permanecer impasible.

En conclusión, la libertad como poética del *Quijote*, como clave de su quehacer artístico, implícita y explícita, dentro y fuera de la novela, presente en los personajes, en el autor y en los lectores, obvia en la visión del mundo y en la concepción de la sociedad, en la teoría y en la práctica literarias, en los procedimientos técnicos, en el perspectivismo, la ironía, el distanciamiento y la relación vida/literatura es siempre amplia, tolerante, abierta a lo individual, pero nunca dogmática, excepto en la reivindicación de sí misma.

Indice de obras citadas:

1. A. Castro, *Los prólogos del Quijote en Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, p. 281.
2. F. Lázaro Carreter, *La prosa del Quijote*, en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, 1985, p. 125.
3. Ibidem, p. 116.
4. Leo Spitzer, *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*, en *Lingüística y teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p. 178.
5. Milan Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, p.16.

Modelo para análisis de texto según formalistas rusos

-edición abreviada -

*Lector univ. Sanda Popescu Duma
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

COMENTARIO FONÉTICO Y FONOLÓGICO

Al enfrentarse co el texto de la rima LXI al nivel del significante empezaremos examinando los versos y su ordenación para terminar con el análisis del ritmo poemático.

La composición consta de 24 versos, 18 de los cuales son octosilábicos y 6 hexasilábicos, estando éstos colocados en los versos múltiples de 4, es decir, en los versos 4, 8, 12, 16, 20 y 24. Estos versos más cortos parecen cerrar un conjunto, pues hay una especie de cuartetos gráficos al estar separados unos de otros. Esta separación no se hace por capricho, sino porque cada conjunto de 4 versos es una estrofa cuyo esquema se repite simétricamente a lo largo de toda la composición. Señalicemos ahora la primera de ellas:

Al / vér / mis / hó / ras / de / fié / bre /	8A
e – in / sóm / nio / lén / tas / pa / sár / - /	8 b
a / la – o / rí / lla / de / mi / lé / cho	8 C
¿quién / se / sen / ta / rá / ¿ /	6 b

Queda confirmada la medida anticipada. Los versos pares tienen en su término una similitud fonética: se trata de la rima, que en este caso es asonante ya que dicha similitud sólo afecta a las vocales. La rima es á/ -/, es decir en aguda, y se repite en todas las estrofas siguientes en los versos múltiples de 2.

Ahora consideramos los acentos prosódicos de las palabras y versos de la composición. El acento estrófico cae en la 7-a sílaba de los octosílabos y en la 5-a de los hexasílabos; por lo tanto los acentos rítmicos de la composición deben ser trocaicos, es decir situados en las sílabas impares al igual que las los axiales. No obstante, y como es frecuente en la poesía castellana, abunda también la acentuación yámbica (en sílabas pares), pero sin perjudicar la eurritmia del verso por haber dos o más sílabas desacentuadas antes y después del inmediato acento trocaico, marcado por el axis. Estos son los acentos extrarítmicos. Sólo en una ocasión hay uno antirrítmico por situarse

inmediatamente después del acento rítmico, que ya hemos dicho que es trocaico, y estorbar así el normal desenvolvimiento del ritmo castellano que requiere pausa entre dos acentos prosódicos. Pero veamos ahora el esquema de la acentuación a lo largo de todo el poema:

2 – 4 – 7

2 – 4 – 7

3 – 7

1 – 5

4 – 7

1 – 3 – 7

2 – 5 – 7

1 – 5

4 – 7

3 – 7

2 – 7

1 – 5

5 – 7

2 – 7

4 – 7

1 – 5

4 – 7

2 – 5 – 7

5 – 7

1 – 3 – 5

1 – 3 – 7

1 – 4 – 7

4 – 7

1 – 5

En total son 57 acentos prosódicos repartidos de la siguiente manera:

Trocaicos:

En la primera sílaba	8		
En la tercera sílaba	6		
En la quinta sílaba	10		
En la séptima sílaba	<u>18</u>		
Total:	42	(24 estróficos)	(18 rítmicos)

Yámbicos:

En la segunda sílaba	6		
En la cuarta sílaba	8		
En la sexta sílaba	0		
Total:.....	14	(13 extrarrítmicos)	(1 antirrítmico)

Los acentos prosódicos pueden darnos también los sonidos vocálicos predominantes en la composición, dado que las vocales acentuadas se harán más que aquellas que no lo estén. De esta manera llegaremos al siguiente resultado:(de las voces que el acento recae sobre una misma vocal)

sobre e : 21
sobre a : 20
sobre I : 7
sobre o : 7
sobre u : 1

Y también guiados por el acento prosódico podemos saber qué tipo de acentuación en las palabras es predominante:

acentuación llana: 27 palabras
acentuación aguda: 25 palabras (de ellas 11 monosílabos)
acentuación esdrújula: 4 palabras

Una vez visto y clasificado este material deberemos sacar algunas conclusiones a nivel del significante. Hay variedad en la colocación de los acentos prosódicos, aunque predomina claramente

el ritmo trocaico. El ritmo yámbico añade su propia musicalidad, no molestando más que una sola vez (verso 22). Los acentos van preferentemente sobre palabras llenas y agudas. La escasez de esdrújulas denota el deseo de huir de la truculencia. Por último aunque el tema del poema sea triste, este no se subraya con la abundancia de vocales oscuras y cerradas, pues ya hemos visto que predominan claramente los acentos sobre “a” y “e”. las vocales más abiertas de la lengua castella. Los versos se deslizan con fluidez (sólo hay encabalgamiento entre los versos 5 y 6). Otro rasgo de notar al nivel del significante es la repetición continuada e intensa de algunas palabras. Tal es el caso de “cuando”, que figura en todas las estrofa excepto en la primera, esto es, 5 veces y comenzando estrofa salvo en la última. Así pues dicha palabra se va convirtiendo en señal que nos anuncia el comienzo de un nuevo conjunto. Esto debe considerarse como normal ya que el romance genuino es de carácter épico, mientras que este poema es profundamente lírico y las vivencias líricas no son susceptibles de acoplarse al esquema accional y abierto de la épica. Por otra parte esta configuración del poema en estrofas cerradas de cuatro versos que se repiten constantemente en su estructura realza eficazmente la unidad del ritmo, lo cual no es más que el reflejo formal de los que en cuanto al significado el poeta intenta hacer: cada estrofa, un núcleo significativo aislado que traduzca cada una de las vivencias de su incertidumbre vital

COMENTARIO MORFOLÓGICO

Después de hacer un recuento respecto a la frecuencia con que las diversas partes de la oración aparecen en el texto que estamos analizando encontramos que dos clases de palabras predominan claramente en el texto: el sustantivo y el verbo, haciéndolo cada una de las cuales en 20 ocasiones. Esto debe significar que Béquér confía a ambas - sustantivo y verbo – la fuerza del poema, eliminando otras clases de palabras que podrían compartir con las citadas esa destacada función. Tal es el caso del adjetivo calificativo, ya que aparece 6 veces, es decir, una por estrofa, siendo una cantidad notoriamente escasa en comparación con la que utilizan otros poetas. La escasez de adjetivos es debida a la profusión de verbos que muchas veces los hacen innecesarios, y a la elección de sustantivos, ya que estos arrastran en su contenido la suficiente fuerza expresiva como para prescindir de la adjetivación. Sin embargo los escasos adjetivos del presente texto, al reforzar la calidad del sustantivo evocado, a veces siendo más connotativos que el propio sustantivo al que califica como veremos a un nivel semántico, no pasan desapercibidos haciéndose notar especialmente en los aspectos fonéticos, sintácticos, semánticos.

Las formas verbales del texto pertenecen a los siguientes modos y tiempos: 6, al infinitivo; 6, al futuro del indicativo; 5, al presente de subjuntivo; 1, al gerundio; 1, al presente de indicativo y al

pretérito indefinido. Su clasificación respecto a la persona y número es la siguiente: 7 son formas no personales; 11 pertenecen a la tercera persona del singular y 2 a la primera persona del singular. De todo esto se deduce un predominio del modo indicativo, especialmente del futuro, y de las formas no personales, así como una total ausencia de las formas compuestas. Esto último viene a confirmar la hipótesis de la fuerza del verbo en el poema, ya que son las formas simples las que las suelen detentar.

Las restantes clases de palabras aparecen, con algunas excepciones, según la frecuencia del lenguaje referencial, y no tienen por consiguiente una significación especial. Hay 9 artículos determinados y 2 indeterminados, 4 adverbios, 3 pronombres personales y 2 reflexivos, diversas preposiciones de las destacan por su frecuencia “de” y “a” (sola y en contracción con el artículo), 3 conjunciones, etc. Destaca por su frecuencia el adverbio relativo de tiempo “cuando”, que aparece en cinco ocasiones y constituye un claro caso de anáfora que provoca un paralelismo sintáctico al introducir oraciones semejantes.

Por último hay que considerar los adjetivos posesivos – todos de primera persona y de un solo poseedor – que aparecen en número de seis, y el pronombre interrogativo “quién”, que aparece siete veces. Estas palabras, tanto por su frecuencia como por su referencia, no revelan a la persona que protagoniza el poema y a la que va dirigido. El autor es el protagonista de su poema y se dirige a sí mismo en tono de reflexión, pero ese “quién” indefinido alude vagamente a una persona, o a un conjunto de personas que pueda aliviarle en su soledad o sean capaces de amarle y recordarle.

El poeta se interroga sobre la posibilidad de ese “quién” con cierta desesperanza, pero inconscientemente se está dirigiendo a un receptor colectivo que pueda realizar lo que expresan los futuros que terminan las estrofas. Este receptor colectivo no es meramente el lector, es algo más que el lector. La desesperanza y la angustia del poeta hacen que lo deje en vaguedad para volverse hacia sí mismo, evidentemente ese receptor existe, y nosotros nos sentimos como tales al leer la última estrofa y no sólo desde el plano de la lectura de la crítica.

BIBLIOGRAFIA :”COMENTARIO RIMAS BÉCKER”

- Gustavo Adolfo Bécquer
“RIMAS Y LEYENDAS”
Ed.ESPASA CALPE MEXICANA, S:A: 1986
ISBN 968-413-017-1

- “EL COMENTARIO DE TEXTOS”
Varios autores
Ed. CASTALIA
ISBN 84-7039-151-8

- Cesare Segre
“CRÍTICA BAJO CONTROL”
Ed. “PLANETA” Barcelona, 1970

- “THÉORIE DE LA LITTÉRATURE” 1965
Ed. “Seuil” , Collection “Tel Quel”
Textes des Formalistes Russes réunis, présentés et traduits
Par TZVETAN TODOROV

- María del Pilar PALOMI COMENTARIO
Textos líricos – Comentario

- Fernando Lázaro Carreter
Evaristo Correa Calderón
“CÓMO SE COMENTA UN TEXTO LITERARIO”
Ediciones “CÁTEDRA, S.A.” , '98, 33-a edición
ISBN: 84-376-0024-3

Influencias anglicanizantes en el español de América

Asist. Univ. Mihaela Mateescu

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

La influencia del inglés, y en particular el de los Estados Unidos, es universal; el español, como vehículo de cultura, no puede sustraerse a ella. Se trata de un elemento común al español peninsular y al español interamericano, necesario en los tiempos modernos, pero que resalta más copioso al otro lado del Atlántico.

Podemos afirmar que la influencia de los Estados Unidos, especialmente en todo el norte de la América española, ha aumentado enormemente después de la segunda guerra mundial: influencia en la política, en la economía, en el vestir, en las comidas y bebidas, en la música, en casi todos los aspectos y detalles de la vida urbana corriente; influencia lingüística, también, que se advierte en el léxico, la semántica, la sintaxis, la morfología y hasta en la pronunciación (por ejemplo en la *w* de algunas palabras).

Expresiones norteamericanas llegan constantemente a los países de habla hispana con o por medio de las agencias de noticias, los periódicos y revistas, los libros, los deportes, las traducciones, la correspondencia comercial, el cine, la radio, la televisión, los estudiantes que se forman en los Estados Unidos.

Anglicismo léxico

La bibliografía sobre el anglicismo léxico es muy rica, pero la mayoría de los estudios se limitan al análisis de este fenómeno por zonas restringidas (países o ciudades). Podemos decir que el escritor más prolífico para **México**, en lo que concierne este tema, es Juan Lope Blanch. Él intenta establecer una jerarquía entre los anglicismos de México teniendo como base los resultados de unas encuestas. El *Cuestionario* consta, en su parte léxica , de 4, 452 preguntas, agrupadas en 21 capítulos de naturaleza muy diversa. Atendiendo a la frecuencia o relativa regularidad con que los anglicismos aparecieron en las respuestas de sus informantes, cree posible agruparlos en cinco apartados diferentes, que permiten apreciar la vitalidad de cada uno de ellos:

Grupo I – Anglicismos de uso general: basquetbol, batear, bateo, beisbol, bikini, box(eo), boxear, boxeador, claxon, closet, club, coctel, elevador, fault, penalty etc.

Grupo II – Anglicismos muy usuales: bar, bermudas, jockey, mesanín, sport, shorts, show, ring, pull, kínder o kindergarden, single, etc.

Grupo III – Anglicismos de uso medio: barman, córner, fólder (carpeta), bell-boy (botones), box-spring (colchón de resortes), túnel (pasillo), zípper (cremallera), etc.

Grupo IV – Anglicismos poco usados: bilet, blazer, chutar, lonch, match, spray, stewardess, tim, western, ofsaid (fuera de juego), etc.

Grupo V – Anglicismos esporádicos: comics (historietas), interview, magazine (boletín), net (red), pick-up o pánel (camioneta, vagoneta), polish (pulir), etc.^[1]

El ejemplo propuesto por Juan Lope Blanch, este tipo de investigación a base de unas encuestas, lo siguen también Humberto López Morales (*Anglicismos léxicos en el habla culta de San Juan de Puerto Rico*)^[2] y Isabel Huyke Freiría (*Anglicismos en el vocabulario culto de San Juan: cuatro campos léxicos*)^[3] en el caso de los anglicismos de **Puerto Rico**.

También en **Colombia** se han publicado muchos estudios respecto a ese tema de los anglicismos léxicos. Osacar Echeverri Mejía, *Anglicismos, galicismos y barbarismos de frecuente uso en Colombia*,^[4] Luis Flórez, *Muestra de anglicismos y galicismos en el español de Bogotá*^[5], Bernal Labrada, *Algunos apuntes sobre influencias anglicanizantes en español*^[6] y *Influencias anglicanizantes en el español contemporáneo*.

Los autores de estos estudios sea que parten de unas encuestas que analizan varios campos léxicos sea que hacen el inventario de las palabras extranjeras que aparecen en algún periódico llegan más o menos al mismo resultado: hay un número bastante grande de palabras que provienen del inglés no traducidas ni adaptadas a la fonología y a la morfología castellanas. Podemos decir, al amparo de estos estudios, que los campos léxicos más ricos en anglicismos son los siguientes: el de los medios de comunicación, el de los deportes, de los transportes, el vestuario y el comercio.

Es un hecho ya comprobado que la era moderna favorece no solamente la introducción de aquellos extranjerismos, que a menudo son necesarios, sino también la introducción de impurezas en una lengua. Así como decía Luis Flórez hay extranjerismos necesarios, útiles, cuyo empleo no

^[1] Juan Lope Blanch, Estudios sobre el español hablado en las principales ciudades de América, México, 1977, p.273-275.

^[2] LEA, 9 (1987), p. 285-303.

^[3] Juan Lope Blanch, *op.cit*, p. 63-83.

^[4] PFLE II, 1964, p. 91-101.

^[5] BAC, XIV (1964), 45, p.260-278.

^[6] BAC, 19 (1969), 80, p. 519-524.

se opone a la corrección y a la pureza del español. Pero hay también extranjerismos innecesarios, extranjerismos para los cuales hay o pueden encontrarse equivalentes adecuados en español.

Que se empleen centenares y acaso miles de extranjerismos en los países de habla española no es algo grave. Las palabras van y vienen todos los días. Muchas se usan hoy y después caen en desuso. Lo grave está, dice también Luis Flórez, en las causas – generalmente no lingüísticas – sino comerciales, políticas, militares, culturales, etc., etc.

La influencia del inglés no se limita solamente al nivel léxico sino intenta también infiltrarse especialmente en el lenguaje escrito de los medios de comunicación mediante los calcos semánticos y sintácticos.

Anglicismo semántico

En el préstamo semántico la lengua receptora (aquí el español) sólo recibe prestado una nueva acepción para una palabra ya existente y el préstamo no pasa por el nivel léxico porque la lexía afectada ya existía en la lengua receptora. El préstamo semántico es bastante frecuente y su origen se halla en las traducciones inexactas. Existe dos tipos principales de préstamo semántico, si seguimos la clasificación de John Humbley (1974), quien adapta y perfecciona la propuesta de Einar Haugen (1950).

A. Homólogos (calco semántico)

Este tipo de préstamo semántico es el menos frecuente, ya que, como dice Chris Pratt (1980: 173), supone “un esfuerzo consciente y deliberado hecho por quien haya realizado la traducción, de dotarle de un significado nuevo a la voz tradicionalmente española”. Por su parte, Humbley (1974: 58) caracteriza así este tipo de préstamo semántico: “se da cuando la palabra de la lengua modelo (aquí el inglés) y la de la lengua receptora (aquí el español) difieren en el significante pero tienen al menos un sema común; por ello en este caso es fácil que la palabra de la lengua modelo transfiera un segundo sema a la palabra nativa.

En su análisis de las noticias sobre la guerra del Golfo Pérsico, publicado en *Lingüística Española Actual* (XIV, (1992), 2, p. 301-320) con el título *Anglicismos en las noticias sobre la guerra del Golfo Pérsico. Visión actual del problema e intento de clasificación*, Juan Gomez Capuz encuentra tres anglicismos semánticos: *halcón* en el sentido de *partidario de la solución bélica* (del inglés *hawk*); *paloma* en el sentido de *partidario de la solución pacífica* (del inglés *dove*); por último *duro*, calco del inglés *tough* o *hard* en el sentido del estereotipo cinematográfico o en contexto político-militar:

ha enviado el brete planteado por los duros del régimen al presidente Rafsanyani (El País, 1-3-91)

Sadam señaló que había halcones y palomas entre sus consejeros (El País, 1-3-91)

Un halcón partidario de expulsar a los palestinos, nuevo ministro de Shamir (ABC, 3-2-91)

B. Análogos (anglicismo semántico paronímico)

Humbley (1974) describe así este tipo de préstamo semántico: “se da cuando una palabra de la lengua modelo se parece a una de la lengua receptora en el plano formal, y ambas poseen al menos una sema en común; en ese caso, el préstamo de un segundo sema es muy probable”. En el caso de los anglicismos del español este fenómeno se conoce con el nombre de *parónimos*. El origen de este préstamo semántico está en las traducciones rápidas y descuidadas.

Ej: agenda (: agenda) “orden del día”

aplicación (: application) “petición, solicitud”

aplicar (: to apply) aplicar una inyección, “poner una inyección”

argumento (: argument) “debate, discusión”

asumir (: to assume) “presumir, suponer; dar por sentado”

doméstico (: domestic) “nacional o interno de un país”

evidencia (: evidence) “prueba”

factoría (: factory) “fábrica”

gratificación (: gratification) “satisfacción”

impacto (: impact) “efecto, repercusión”

operación (: operation) “exploración de un yacimiento”, “administración de una empresa”

orden (: order) “en el lenguaje comercial, pedido”

organización (: organization) “organismo”

prioridad, prioritario (: priority) “preferencia, preferente”

política (: policy) “actitud, norma de conducta”

realizar (: realize) “darse cuenta de”

sofisticado (: sophisticated) “elaborado, complejo”, “excéntrico”

Los anglicismos sintácticos

Esta clase de anglicismos viene prosperando con pujanza creciente desde hace varios decenios. Ya en 1955 escribía Emilio Lorenzo, buen conocedor del tema “...se advierten hoy en la sintaxis del español libresco, modas que, por hallarse en esta parte de la gramática poco estudiada y poco reglamentada no provocan los mismos juicios condenatorios que las infracciones del léxico”.

Los anglicismos sintácticos son, sin embargo, los más temibles, sobre todo porque, a pesar de su abundancia, suelen pasar inandvertidos.

Es anglicismo sintáctico, por ejemplo, la anteposición sistemática del adjetivo al sustantivo, como en los siguientes títulos periodísticos: *una perfecta decisión, masivas demisiones, un leal aliado*.

Es lamentable que se produzcan anglicismos de este tipo hasta en escritos de personas dedicadas a enseñar el buen uso del español, como en los ejemplos siguientes:

El supuesto español de Hispanoamerica consiste de innumerables variedades de español.

*No está claro si el neutro va a **resultar en** una acepción universal o en un rechazo.*

Sustitúyase, en el primer ejemplo *consisitía de* por *consistía en* y en el segundo *resultar en* por *producir* y quedarán eliminados ambos anglicismos.

Los malos usos de las preposiciones dan fe del poco conocimiento de una lengua. Uno de ellos consiste en confundir *en* con *dentro de*. Es un anglicismo cada vez más frecuente, difundido por la prensa y la televisión: *En poco tiempo, Lázaro volverá a informar. / En dos años seremos capaces de mejorar la situación.*

Este uso de *en*, además de ser anglicismo innecesario, puede causar ambigüedades: *Sigue el interés en Abigail*. Se puede tener interés en una empresa pero *tener interés en una persona*, más que vulgar y materialista suena muy inglés. En buen español se decía siempre, hasta hace poco *tener interés por una persona*.

Bibliografía:

FLÓREZ, Luis, *Apuntes de español: pronunciación, ortografía, gramática, léxico, extranjerismos, el habla en la radio y la televisión, enseñanza del idioma y de la gramática en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

GARCÍA YEBRA, Valentín, *El buen uso de las palabras*, Madrid, Gredos, 2003.

HERNÁNDEZ ALONSO, César, (et. alii), *Historia y presente del español en América*, Valladolid, 1992.

LORENZO, Emilio, *Anglicismos hispánicos*, Madrid, Gredos, 1966.

SALA, Marius (coord.), MUNTEANU, Dan, NEAGU, Valeria, SANDRU-OLTEANU, Tudora, *El español de América*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982.

Vicente Aleixandre-El amor como muerte en los volúmenes espadas como labios y la destrucción o el amore

*Conf. dr. Geo Constantinescu
Universitatea din Craiova*

Vicente Aleixandre nació en Sevilla, en 1898, es decir en la tierra firme, pero pasó su infancia en Málaga, en la orilla del Mar Mediterraneo, lugar que ofrecerá, sin ninguna duda, el horizonte de su poesía..

Aleixandre debutó como poeta en 1928, con el volumen *Ámbito*, hallandose en la influencia de los modernistas Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, cuyas obras le guiaron los primeros pasos hacia el misterio de la poesía..

Pero el poeta no encontrará su vocación en este campo, aunque la técnica modernista le guie toda su carrera de la expresión poética. Vicente Aleixandre rechaza desde el inicio los principios miméticos, buscando a través de la metáfora lo inefable del universo interior.

Con el segundo volumen, *Pasión de la tierra* (1935) el autor descubre en sí mismo el deseo de fundirse con la naturaleza, el llamamiento del Gran Todo, con su calma y su armonía allende el puro instante de la vida. En *Espadas como labios* (publicado en el mismo año) el poeta define el amor como la vuelta a la unidad originaria. Para él el amor significa "dejar de existir por separado, existir sólo en otro, en la unidad en que se han fundido los dos seres"¹

En este volumen, el amor como afán cósmico constituye la sólo realidad del hombre. El vivir por separado, neutro, sin pareja, es una alienación y una degeneración. El amor conduce a un optimismo teleológico y la separación "a un pesimismo con respecto a la parte alienada del mundo fenoménico"².

La esencia del hombre es el amor, el vivir sólo en otro, como una difusión con el Gran Todo. El amor es el cumplimiento del ser humano. El desamor constituye un modo de estar apartado de la perspectiva unificadora y armonizante con el Cosmos.

Dice el poeta en *El más bello amor*: "Pero comprendí que todo era falso/ Falsa la forma de la vaca que sueña/ con ser una doncellita incipiente.// Falso lo del falso profesor que ha esperado/ al cabo comprender su desnudo// Falsa hasta la sencilla manera con que las muchachas/ cuelgan de noche sus pechos que no están tocados".

¹ Emil Volek, *Cuatro claves para la modernidad*, Análisis de textos hispánicos: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante, Editorial Gredos, Madrid, 1984, p. 26.

² Ibidem, p. 26.

Como notamos, el lenguaje de los versos de Aleixandre choca con el sentido común, con el discurso cotidiano, pero es muy expresivo en su propio universo. El poeta sugiere el falseamiento del vivir en lo fenoménico de la vida, sin el amor, sin el fundirse con el otro. Este vivir errante testimonia la antifaz del ser. "La vaca que sueña/ con ser una doncellita incipiente" traiciona su condición ontológica, "el falso profesor" no entiende su esencia, "su desnudo", en su búsqueda continua a por cualquier ropaje, en exceso y en vano. El desnudo es lo esencial de su condición amorosa. "Las muchachas" que sienten el natural deseo amoroso y no saben aprovechar el llamamiento del amor constituyen un error de la misma naturaleza, una abdicación de la condición. Su destino será el aislamiento, la ajenación, la degradación de su esencia.

El amor rechaza lo complicado y lo inútil, las máscaras que limitan el acto de difundirse con el Todo. El amor es el mismo desnudo: " los que dejan en la playa su desnudez dolida/ y sobre las cubiertas del barco atraen el rayo de la luna" (*Poema de amor*). Con su desnudez "dolida", es decir con su esencia del sentimiento el ser humano llama el amor de la pareja y, a través de esto, el amor cósmico que envía desde lo alto "el rayo de la luna".

El amor supera el instante, la vida sin norte, que es otra muerte, definitiva, sin la posibilidad de difundirse y de devenir con el otro. El amor es el hecho de sumergirse en el seno de la naturaleza: "me transforma en la pura brisa de la hora/ en ese rostro azul que no piensa/ con la sonrisa de la piedra/ en el agua que junta los brazos mudamente/ En ese instante último en que todo lo uniforme pronuncia la palabra/ ACABA." (*Acaba*). Es el mundo donde el concreto se mezcla con lo abstracto ("brisa de la hora"), los inanimados cobran calificaciones humanas ("sonrisa de la piedra", " el agua junta los brazos mudamente").

En *Reposo* el poeta expresa el modo de fracasar del ser humano en la muerte sin la posibilidad de renacer con el todo: "Yo aspiro a lo blanco o a la pared ¿Quién sabe?/ Aspiro a mí o a ti o a lo llorado/ aspiro a un eso que no se va perdiéndose/ como diez dedos humo a lo ya atónito". La construcción de los complementos indirectos es disyuntiva. Sus significados sugieren las dos posibilidades. Vivir dentro del amor muerte ("lo blanco", "a mí o a ti") o en la muerte sin amor, es decir la muerte errante, sin difusión con el todo ("pared", aquí limitación, soledad, "a lo llorado", sufrimiento por lo incumplido). El enriquecimiento semántico del mensaje se consigue también expresando el complemento de modo por una unidad sustantiva ("diez dedos humo") y el complemento de lugar por una forma adjetiva sustantivada con el artículo lo ("a lo ya atónito"). Continúa el poema: "Lejos veo el camino o el desprecio/ ese desdén añadido por la prisa/ que se evade si acaso como pájaro/ como si nada ya valiente el vuelo.// Nardo jazmín o lúcidos rencores/ luna mordiente o tálamo esculpido/ todo lo falso vegetal que existe.// Oh esa luz sin espinas que acaricia/ el postrer ignorancia que es la muerte". La oposición semántica se nota directamente entre

el título y el primer verso: reposo, sustantivo (representando semánticamente el estado increado) y aspiro, verbo (empeño activo, tendencia hacia el cambio del estado ontológico). Todo se acudiza en esta segunda estrofa, los elementos que representan semánticamente el mundo sin blanco, es decir lo fenoménico, son: "el desprecio", el "desdén ceñido por la prisa" , "lúcidos rencores", "lo falso vegetal". Estos se oponen a: "el camino", "nardo, jazmín", "luna mordiente" , "la luz". Las fronteras de estos mundos a veces son visibles, muchas veces sólo se adivinan o se borran inconscientemente.

La armonía cósmica se representa, también, en *Mudo de noche*: "!Oh sí! La tierra es abarcable y los dedos lo saben/ Ellos ciegos de noche se buscan por las antípodas/ sin más norte oh caricia que sus labios cruzados". Esta vez la busca de la felicidad y del amor está dada por los elementos nocturnos, dionisiacos: "los dedos" que acarician y saben el amor de manera apriórica, sin la necesidad de la luz, los "ciegos de la noche" y "los labios cruzados". En *Formas sobre el mar* encontramos la misma sucesión de metáforas: "una canción que se desprende / de la luna reciente/ blandamente eclipsada por el brillo de la boca...". Está aquí representada la señal cósmica enderezada hacia el amor humano: "la canción que se desprende de una luna reciente" a la cual el hombre responde con "el brillo de una boca". La armonía cósmica se cumple con el calor humano. El resultado es definitivo: "Así el mundo es entero/ el mundo es lo no partido/ lo que no puede separar ni el calor..."

El amor humano da sentido al amor universal. El hombre sin amor es como el grano de trigo que, si no se muere, es decir si no da frutos, se queda sólo. El universo sin el amor del hombre no puede sentir, no puede gozar, no puede sufrir.

Por consiguiente, la construcción oximorónica *Espadas como labios* que da el título del volumen constituye lo esencial de esta visión del hombre que se dirige hacia el amor como hacia la muerte, para vivir la postrera unión, eterna esta vez, con la vida del Universo.

Esta visión continua en el volumen *La destrucción o el amor*, escrito en 1932 y publicado en 1935. Sobre el manuscrito de este libro escribe Dámaso Alonso (en *Revista de Occidente*, octubre de 1932, numero CXIV) : "Lo que canta Aleixandre en *La destrucción o el amor* es la unidad amorosa del mundo, y todo en éste aspira a esa interrogación erótica, no sólo los seres animados - los hombres, los animales - sino incluso los inanimados: mares, montes, ríos, selvas, rocas... Todas las fuerzas, en suma, de la naturaleza. La importancia de la presencia activa, amorosa, de los animales en este libro se revela desde el primer poema, *La selva o el amor*, en el que surge ante el lector, un verdadero bestiario: el tigre, el león, la hiena, el elefante, la cabra, el águila, el cervatillo, el escorpión".

Aquí el poeta revela el microcosmo del hombre, que es el amor, donde " la realidad vive/ en el fondo de un beso dormido,/ donde las mariposas no se atreven a volar/ por no mover el aire tan quieto como el amor" (*Después de la muerte*). En este territorio del equilibrio y de la paz, de la comunicación total con el Universo, la mera presencia de la mariposa (el símbolo de la fugacidad de lo fenoménico) puede dañar.

El amor como muerte es el llamamiento hacia otra vida, de la armonía universal. "Todo pasa./ La realidad transcurre/ como un pájaro alegre./ Me lleva entre sus alas/ como una pluma ligera". La imponderabilidad es un modo de integración con el Todo.

Los peligros que impiden la entrada del ser a la armonía, al amor total como la muerte, aparecen para el "pez espada" del poema *Sin luz* como: "De nada sirve que un mar inmenso entero/ sienta sus peces entre espumas como si fueran pájaros". El mar es el infinito, es pues la vía de la integración. El "pez espada" entre "espumas" constituye lo fenoménico, en sus deambulaciones no integradores, efímeras.

Lo mismo ocurre con el yo poético que se prepara para la boda-muerte en *Mañana no viviré*: "Así besándote despacio ahogo un pájaro,/ ciego olvido sin dientes que me ama,/ casi humo en silencio que pronto es lágrima/ cuando tú como lago quieto tendida estás sin día". El amor total es sacrificio ("ahogo un pájaro") es integración ("ciego olvido") dolor ("humo en silencio que pronto es lágrima") la amada misma aquí es "como lago quieto". La superposición de la imagen del ser querido con la sugestión del agua, del lago o del mar responde a la creencia que la feminidad es el principio de la muerte que engendra vida. Muchas veces aparece la forma antiguada femenina, la mar, que responde a este principio eterno.

La comunicación con el ser querido constituye el sumergimiento en el útero de la materia sin el regreso a la luz del día. Las comparaciones negativas ("Así besandote tu humedad no es pensamiento/ no es alta montaña o carne,/ porque nunca al borde del precipicio cuesta más el abrazo") refuerzan las afirmaciones que el amor-muerte es más que la lógica de lo consciente, ("besándote tu humedad no es pensamiento") que supera lo fenoménico representado por las formas de relieve apolínicas ("alta montaña") o efímeras ("carne") y que el abrazo es un estado límite del ser por el paso allende este mundo. Aquí las fronteras entre las cosas desaparecen. El individuo es, el mismo, lo Todo. La realidad "cuando pasa ignora el mar que al fin ha podido:/ esas aguas espesas que como labios negros ya borran lo distinto". El modo de vivir es dionisiaco, es la difusión en la profundidad del alma universal. La no participación en esta boda-muerte significa tristeza, dolor, incumplimiento: "Qué tristeza un cuerpo desechado de noche, qué silencio,/ qué remoto gemir de inoibles tañidos,/ qué fuga de flautas blancas como el hueso/ cuando la luna redonda se aleja sin oído" (*Noche sinfónica*). El "silencio" de la armonía está interrumpido por el

"remoto gemir" del dolor de la vida errante, los "inoíbles tañidos" de una fe sin objeto y la "fuga de las flautas blancas como el hueso" es la sugestión de la muerte sin amor, sin armonía universal. "Las flautas blancas" del amor eterno llegan a ser "hueso", el símbolo de la muerte solitaria en lo fenoménico, sin la comunión con el grano de arena, es decir con el Universo. La luz misma del sol no puede entrar en esta unidad profunda: "luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza/ pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo".

Para el "pez espada" la imposibilidad de vivir el amor-muerte es el no "sentir en su carne la frialdad del fondo de los/ mares... (*Sin luz*). Continúa el poeta en este poema: "De nada sirve que un mar inmenso entero/ sienta sus peces entre espumas como si fueran pájaros". El mar es el infinito, el llamamiento a la comunión, pero los "peces entre espumas" como los "pájaros" en el aire no llegan a la integración.

Lo contrario ocurre con el yo personalizado en *Mañana no viviré*: "No me esperéis mañana - olvido, olvido -;/ no, sol, no me esperéis cuando la forma asciende al negro día creciente;" Aquí la integración es total. Su día es negro, el de la comunión con el Todo, no es el de la luz, de lo apolínico, de las formas. Continúa el poeta: "Sólo sonido extinto o sombra, el día me encuentra". El yo es sólo una sombra en la comunión dionisiaca.

En *Ven, ven tú* el poeta personaliza a los protagonistas del amor. Se dirige a su amada con el llamamiento familiar, coloquial. La invita "Allá donde el mar no golpea,/ donde la melena sacude su melena de vidrio,/ donde el aliento suavemente espirado/ no es una mariposa de metal, sino un aire". El amor se oficia en los lugares de la armonía, de la tranquilidad. Aparecen como elementos de la naturaleza "el mar", "un aire". También surgen elementos abstractos: "tristeza", "aliento" o el de la fisiología del hombre ("hálito") para humanizarla. Más adelante hay una mezcla de formas y regnos: "los árboles... cantan como si fueran aves", "un pájaro dorado por la luz" busca el amor como la liberación de su condición individual: "busca siempre unos labios por donde huir de su cárcel".

Lo mismo ocurre con el amor del poeta. Él busca la liberación del sufrimiento de seguir sólo, en las limitaciones individuales. Busca el amor como busca otra luz, la de la noche, o la del cuerpo de la amada: "Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya,/ que esa cercana música que concierta a las aves,/a las aguas, al bosque, a ese ligado latido/ de este mundo absoluto que siento ahora en los labios". La luz del sol no tiene ningún valor aquí, el canto del cuerpo es mejor que el de las aves, de las aguas, del bosque, es decir el de la entera naturaleza.

Algunas veces el cuerpo de la mujer amada no es materia, es sombra, es aire. Otras veces es agua, mar, río. El amor es la destrucción del amante en la sangre de la amada, es la vía hacia la integración con la tierra.

En esta situación las formas del ser querido se aproximan a las de la naturaleza: "Amarte así como el suelo casi verde/ que dulcemente curva un viento cálido/ viento con forma de este pecho/ que sobre tí respira cuando llora".

El sentimiento de la embriaguez del amor es el llamamiento de este disipar con el todo: "Quiero morir al límite de los bosques tendidos,/ de los brazos que alzan los brazos./ Cuando canta la selva en alto y el sol quema/ las melenas, las pieles o un amor que destruye" (*Sólo morir de día*).

El amor como destrucción del yo tiene la luz propia "mientras los ojos se cierran/ mientras la luz dorada está dentro de los párpados".

Los elementos propicios para este amor son: la noche, la luz interior de la materia, la luna, las estrellas, el aire, los pájaros, el canto, el desnudo, la piedra, la arena, la sangre, la tierra, el mar, el río, los peces.

El beso y los labios como espadas, siempre reiteradas, constituyen la esencia de los demás elementos, con respecto a su integración en el universo poético.

La repetición obsesiva de estas palabras símbolo, el verso libre, dinámico y variado, el uso frecuente de verbos principales, con pocas subordinadas constituyen la fuerza estilística de estos dos volúmenes claves de la poesía de Vicente Aleixandre. El discurso varía entre lo personal y el de la dimensión referencial con valor aforístico. El abandono del orden lógico está compensada por la acumulación de elementos emotivos, modales, retóricos. La segmentación oracional, la variación de los ritmos, las yuxtaposiciones constituyen los requisitos conquistados por el modernismo. Pero el fondo de la poesía de Aleixandre es otro. El amor como destrucción del ser humano y la naturaleza tiene el gran peso de la vida, del sufrimiento, de la añoranza, es decir es el contenido de la poesía romántica, nunca abandonado por el poeta español, como también por los demás compañeros de su generación: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso etc.

REZUMATUL

Espadas como labios și La destrucción o el amor reprezintă pentru poezia lui Vicente Aleixandre revelația care va ocupa conținuturile întregii sale poezii de mai târziu: dragostea ca dorință cosmică, ca voință de cufundare în Marele Tot. Lipsa dragostei constituie un mod de a fi îndepărtat de perspectiva unificatoare și armonizatoare a Cosmosului. Cu aceste volume, se dezvoltă simbolurile caracteristice poeziei sale, pe baza unei tehnici originale: cultivă versul liber, dinamic și variat, cu infinite juxtapuneri de propoziții principale, evitând, pe cât este posibil, subordonatele. Abandonarea ordinii logice e compensată de acumularea de elemente emotive, modale, retorice.. Segmentarea secvențială și propozițională, variațiile ritmurilor, juxtapunerea sunt tehnici moderniste, conținutul, iubirea, ca împlinire cosmică, rămânând în continuare romantic, tipic poeziei secolului XIX.

Desvíos nominales del español hablado en España y América Latina

*Prep. Univ. Lupu Ioana-Tinela
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Para hablar de un desvío se tiene que tomar en cuenta la diferencia entre la Gramática Comunicativa y la Gramática Normativa. La Gramática Comunicativa de Matte Bon es representativa porque está concebida para poder ser consultada sobre cualquier aspecto en particular, con la redundancia necesaria para que el lector que acuda a ella en busca de información sobre un determinado problema no tenga que leersela para encontrar la información que precisa. “[al irse familiarizando con ella, el lector irá reconociendo en cada apartado una misma filosofía de la lengua, un mismo tipo de lenguaje y captará mejor muchas matices].

En cambio, la Gramática Normativa, es decir La Real Academia Española que saca luz al Esbozo como mero anticipo provisional de la que será una nueva edición de su Gramática de la Lengua Española. Por su carácter, pues, de simple proyecto, el presente Esbozo carece de toda validez normativa.

En breve, la Gramática Normativa es la lengua culta, hablada por la prensa, en los encuentros sociales, en las conferencias telefónicas etc. y la Gramática Comunicativa es el lenguaje coloquial usado por la mayoría de las personas.

Otro tipo de gramática es la Gramática esencial del español, de Manuel Seco. Ésta inicia al hablante de la lengua española en el conocimiento reflexivo de ésta. Supone un interés sincero en el lector hacia la función respiratoria de su mente que es el idioma, un interés que le empuja a buscar un guía que le acompaña en su intento de pensar sobre la lengua.

Como ya se sabe, el español no se habla solo en España, sino en numerosos territorios de otros continentes. En todos ellos se habla esta lengua desde una época relativamente reciente, la de su respectiva colonización por los españoles, lo cual ocurrió a lo largo de los siglos XVI y XVII., después de la independencia de la gran mayoría de las colonias (1810- 1830).

Las causas de los desvíos son muchas:

- 1.- aparecen por la necesidad de integrarse al sistema
- 2.- aparecen por la necesidad de los hablantes, del español culto y coloquial, de simplificar la lengua; el reflejo de este desarrollo en la lengua es la unidad y la riqueza del *nivel culto* de ésta. Es sabido que, hablando todos español, no hablan de igual manera un argentino, un español y un mexicano; ni dentro de España un sevillano y un madrileño; ni dentro de Madrid, un albañil y un arquitecto.
- 3.- aparecen debido al contacto con otra lengua (el español de América Latina):

3.1.- debido al elemento popular (en este sentido, la situación del español en los distintos países es muy variada- en las naciones hispanoamericanas existen formas de hablar locales que han nacido en los niveles incultos).

3.2.- debido a los factores históricos (en los países de América empezó a hablarse el español a finales de siglo XV).

3.3.- por la causa del contacto con lenguas indígenas (aquí hay un caso- el de Paraguay, en que al lado del español es usada como lengua familiar y corriente una de esas lenguas indígenas: el guaraní.).

3.4.- por la inmigración (en algunos países el crecido número de inmigrantes procedentes de diversos países europeos y de Africa, sobre todo, la relación cultural muy intensa, en un plano de subordinación, con lo Estados Unidos).

3.5.- el español de Filipinas, Puerto Rico y Estados Unidos (en Filipinas tras haber sido lengua oficial al lado del inglés y el tágalo, hoy es hablado sólo por grupos reducidos de personas. Puerto Rico, <<estado libre asociado>> a los Estados Unidos de América, tiene el español como lengua general).

Cada uno de los desvíos está analizado en pruebas y experimentos:

1.- el laísmo- es considerado un caso específico de desvío nominal. Es un hecho que, por algun motivo, se ha prestado mucha atención al *leísmo* que al *laísmo*, pese a que ambos cambios no son sino dos facetas de un mismo <<proceso en marcha>>, o sea, la recategorización de los reflejos clíticos de ILLE en terminos de genero mas bien que de caso [Ramirez Fernández 11964, Lapesa 1968, García 1986]. Queda claro que se trata de un proceso de desplazamiento de prioridades comunicativas si consideramos que exactamente se transmite en el uso normativo y el el laísta. En *le pago(conco pesos la hora)* no cabe duda en cuanto al caso del referente, que no puede ser sino dativo; en *la pago* sabemos que se trata de un referente femenino, pero nada más. **El laísmo**, evidente representa, una elección a favor de explicitar el género del referente, a cuesta de información sobre el caso.

2.-el leísmo- se puede comparar con **el laísmo**, pero no es identico con él.

3.- el voseo- en España del 1500 *tú* era el tratamiento que se daba a los inferiores, o entre iguales cuando había máxima intimidad; entre otros casos, aún dentro de la mayor confianza, se hacía uso de *vos*. Al generalizarse *vuestra merced*> *usted* con tratamiento de respeto, *tú* recobró terreno a cuesta de *vos* en el coloquio familiar, hasta eliminarlo durante el siglo XVII y quizás parte del XVIII. La comparación entre *le/ lo/ la* que tradicionalmente se analizan como pronombres clíticos de tercera persona, como Dativo/ Acusativo. El Dativo *le* difiere del Acusativo *lo/la* en que establece, entre el sujeto y el objeto, una oposición distinta de lo que marca el Acusativo.

De todas formas, resulta claro que el contacto entre lenguas puede manifestarse no sólo en el terreno de las estructuras, sino en la frecuencia relativa con que se recurre a una u otra alternativa en contextos de variación, también.

Bibliografía:

1. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, 1974, Madrid, Espasa Calpe
2. Fernández, S., “Un proceso lingüístico en marcha” *Presente y futuro de la lengua española*, 1964, Madrid.
3. **Matte Bon, Francisco.** *Gramática comunicativa del español*, **Barcelona, Edelsa, 2001**
4. Seco Manuel, *Gramática esencial del español (introducción al estudio de la lengua)*, 1989, Espasa Calpe, Madrid.

De la religie la integrism, de la pace la război?"

*Lector univ. Mioara Roman
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Posibilitatea dialogului. Ireconciliabila atitudine (de refuz) atât dinspre lumea araba cât și dinspre Occident: fiecare îl transformă pe celalalt în termenul maxim al alterității.

Aceasta se datorează mai ales necunoașterii, confuziilor.

Occidentul folosește clișeul negativ al "pericolului islamic" care arată clar o predispoziție agresivă la adresa islamului. Nu se fac distincțiile necesare între islam (cultura tradițională, auxiliară Marele Cod) și islamism, ca propagandă pentru un islam politic, fenomen politico-religios, cu caracter conjunctural. Ne se cunoaște îndeajuns faptul că islamismul se transformă în fundamentalism, folosind aceeași baza doctrinală, dar obiectivele și finalitatea sunt noi, ca adepții devin în acest sens militanți.

La rândul său termenul de integrism, conotat negativ, trebuie înțeles ca exacerbare a fundamentalismului, ca lectură rigidă și intransigentă a textului sacru.

Fundamentalismul s-a năcut ca și o mișcare de eliminare a influențelor străine. Ea are la baza acest transfer al puterii din spațiul religiei în spațiul politicului. Consecința acestui transfer a avut ca urmare transformarea în fundamentalism care include partea religioasă, mișcarea pentru unitate națională și reacția xenofobă.

Nașterea acestei mișcări: eșecul motivat ca "venit dinspre Occident", experiența eșecurilor țărilor arabe (foste țări colonizate), eșecuri politice și economice, înglobate în formula "vestului" și denunțate ca regimuri falimentare. Reacția care a urmat a fost aceea de repliere spre modelul propriu, exacerbant.

Toate valorile occidentale au fost negativizate și denunțate ca decadente. Toate ideile democratice, liberalismul au fost proclamate fals.

Lupta pentru independență s-a transformat într-o luptă a unor culturi frustrate. Ea simplifică răfuială și plată, o compensație morală, o recuperare de prestigiu rezultată din "dubla chemare"- cea datorată modernității și a pierderii identității culturale.

Pierderea neîncrederii în modelul străin se petrece în contextul în care Occidentul însuși își pierde iluziile

- într-un viitor comun, ori ei refac un proiect al unității pe care îl militează, constienți ca lumea de azi este marcată de diferența-nationalism, regionalism, rasism.

Apare această tendință a respingerii culturilor de “ciocnire a civilizațiilor”(Samuel Huntington)

- în siguranță și stabilitate. Izolarea lor este consecința nesiguranței. Ea atrage după sine raportarea ostilă la CELALALT, de modernizarea lui și mitologizarea propriei culturi. Rezultă un discurs identitar-autoritar, orgolios :EU!
- În progresul omului, distinct de progresul tehnico-economic, credința ca ordinea naturală e tulburată de civilizație, e firească în acest context de alinare și pericol de boală, moarte. Devine acută ideea pericolului iminent în care e omul și ei fac o oferta: soluția conservării sale prin solidaritate de grup etico-religios, garanție a continuității morale care conduce la ameliorarea societății.

Aceasta este posibilă prin sacrificii, reținere, valori stratificate în norme altruiste exacerbate, cu puterea supremă a judecății colective.

Elaborarea DOGMEI –răspunderea acestei necesități de model creditat ca infailibil.

DOGMA este structurată ca un corp doctrinar cu validitate unică. Validarea acestui cod se afla în Absolut, baza religioasă, problemele etice și metafizice ale omului sunt rezolvabile în dogma: autodisciplinare, limitare, reținere.

Dinspre Occident toate acestea sunt etichetate sub termenul de intoleranță.

Dar aceste tipuri de religii ale deșertului sunt ontologic lipsite de toleranță pentru ca sunt monoteiste. Ele au credința în adevărul unic și elimina îndoiala. Exacerbarea lor, conduce într-adevar la orbire și condamnarea îndoielii e apostabil.

Teama de a nu atinge cu nimic-nici în litera lui-sistemul de referință sacralizat naște și ura, stigmatizarea a tot ceea ce este altceva, opțiunea pretentioasă, sufoca judecata, exclude alternativele.

Vechiul fundament-matricea islamului se denaturează prin exacerbare: unitatea, pacea se transforma în război.

Astfel se explica reacția vehementă a fundamentalismului: vor să transforme controlul religios în control politic- vor controlul întregii lumi- hegemonie.

Recuperarea prestigiului se transformă în acoperire totală- PROIECTUL ISLAMIC.

Ideea de pace devine în asemenea condiții compromisă. E compromisă în plus de lipsa de dialog și dinspre Occident. Pentru ei pacea este interpretabilă doar în sensul propunerii ca reparație a frustrării în condițiile fanatismului dogmatic este imposibilă. Doar cei care se pot ridica deasupra patimei dogmatice în zona universalului, depășind individualismul intolerant o pot face, pot avansa soluții.

Primul pas este crearea climatului dialogului, acordarea: cunoașterea reciprocă corectă, reîncrederea în viitorul comun, admiterea unor soluții dinspre ambele parti, crearea climatului de siguranță.

Occidentul trebuie să renunțe la poziția de superioritate, să admită eseu propriului model în progresul moral al omului în soluțiile egocentrice. Să studieze atent oferta modelului lor, să le înțeleagă motivațiile frustrării.

Sarcina cercetătorului arabist este aceea de a media dialogul printr-o buna cunoaștere aplicația direcționară să facă o cercetare integrată în complexe relație de societate, cultura, dogma, să disloce clișee ca “resurgența islamului” creșterea urcușului integrismului, fabricate de mediocritatea europeană. Fenomenul islamismul trebuie judecat în corectă situare un complex proces de politizare a islamului.

Gubran Khalil Gubran,
reprezentant al literaturii de “avangardă” în secolul XX

*Prep. Univ. Roxana MARES
Facultatea de Limbi si literaturi straine
Universitatea crestina “Dimitrie Cantemir”*

Unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai “renașterii culturale arabe”(an-nahda al-‘arabiyya), marele “romantic întârziat” al literaturii arabe și cel mai de seamă exponent al literaturii emigrației arabe din Statele Unite ale Americii (*adab al-mahjar*), Jubran Khalil Jubran (n.1883, Bishari, Liban-m.1931, New York), este un scriitor complex, care a intrat în patrimoniul universal datorită valorii mesajului său artistic și situării artei sale la confluența valorilor Orientului și Occidentului.

Opera sa, născută la confluența dintre valorile celor două culturi, Orient și Occident, exprimă nostalgia exilului, o suferință și o tristețe pe care alți scriitori arabi nu le-au cunoscut reflectând, în același timp, puternicul contrast dintre tradiție și inovație. Nostalgic, dar cu un spirit critic acut la adresa societății libaneze tradiționale, Jubran, asemenea celorlalți reprezentanți ai emigrației arabe de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a lansat un suflet nou, reformator în literatură, reușind, în același timp, să perfecționeze noi forme de expresie și un nou stil pentru proză și poezie.

Creația artistică a lui Jubran a fost împărțită de specialiști în două mari etape, criteriul fiind acela al limbii: până în 1920 el a scris și publicat volume în limba arabă *Al-Musiqa* (“Muzica”), *Al-Arwah al-Mutamarrida* (“Spiritele rebele”), *‘Ara’is al-Muruj* (“Nimfele văilor”), *Dam’a wa ibtisama* (“Lacrimă și zâmbet”), micro romanul *Al-Ajniha al-Mutakassira* (“Aripile frânte”), *Al-‘Awasif* (“Furtunile”), pentru ca, după aceea, să scrie aproape numai în limba engleză “*The Madman*”, “*The Forunner*”, “*The Prophet*”, “*Jesus, the Son of Man*”, “*The Earth Gods*”, “*The Wonderer*”. Indiferent dacă a fost vorba de poezii, nuvele, povestiri sau proză poetică- “voită imitație a versetelor biblice”(Wiet, 1966, p.268)- Jubran a abordat, în stilul său unic și inimitabil, într-o limbă pe cât de vie pe atât de încărcată de simboluri, o gamă largă de teme și motive literare, izvorâte din gândirea și personalitatea unui om ce a cunoscut îndeaproape realitatea țării și poporului său, o realitate dominantă, adeseori, de asuprire și tristețe. De fapt, am putea spune că acest caracter unic al opere lui Jubran, este rezultatul firii controversate a scriitorului: deschis și drept, “nebul” și “rebel”, filosof mistic, aprig revoltat împotriva obscurantismului religios și

nedreptăților sociale, un învins cu “aripile frânte”, dar și un permanent visător la o lume ideală a fericirii și frumuseții.

Fire sentimentală și clarvăzătoare, Jubran Khalil Jubran a rămas în literatura arabă ca *simbol al revoltatului* prin excelență. Dominantă la el este revolta personală împotriva a tot ce înseamnă închistare și asuprire a omului, o ridicare împotriva legii incorect aplicate sau a preceptelor religioase înțelese greșit.

Acesta este motivul pentru care el a fost, până în ultimele clipe ale vieții, un consecvent și neobosit militant pentru o societate în care lumea să fie descătușată de proceduri și formule învechite ce încorsetau omul, pentru a-l elibera de orânduirea socială nedreaptă și pentru a-l ajuta să trăiască într-un univers al fericirii și iubirii eterne. Ca fin cunoscător al unei tragedii umane perpetue, întreaga lui creație vine ca o puternică expresie a “impulsului de a alina suferințele, de a îmbunătății caracterului umanității” (Wolf, 1974, p.X), sentimente ce i-au călăuzit sufletul și spiritul încă din copilărie.

*

Cele două coordonate principale ale creației lui Jubran, relevante în parte și pentru lucrarea noastră, sunt tematica socială și cea religioasă, ambele completându-se într-o manieră deosebit de sugestivă.

*

*

*

Tematica biblică la Jubran este un exemplu elocvent pentru aspectul simbolist al operei sale în cadrul căreia Iisus, “*Fiul Omului*”, devine personajul central. Scriitorul a rămas credincios, mesajului venit de la Iisus, iar înțelesul acestui mesaj avea să dezvolte noi orizonturi ale gândirii sale filosofice.

Jubran l-a privit pe Nazarinean ca simbol al perfecțiunii umane. Practic, Jubran nu a vrut să scrie despre soarta lui Iisus folosind metodele istoricului imparțial, nici să-i studieze preceptele asemeni teologului. Intenția sa a fost aceea de a-și exprima în mod artistic, propria sa concepție. El a creat personaje precum *Khalil Ereticul* și *Ioan Nebunul* care vorbesc despre Iisus cu deosebită admirație.

Petrecându-și prima parte a copilăriei într-un mediu conservator riguros, urmând studiile la College de la Sagesse condus de preoții maroniți de rit catolic și în calitate de membru al congregației acestui colegiu, scriitorul a fost esențialmente influențat de principiile catolice. S-a constatat adesea profunda influență pe care proza biblică, în versiunea ei arabă, a avut-o asupra

formației literare și chiar stilistice a lui Jubran. Se pot observa cu ușurință expresii, parabole, aluzii, principii de gândire care sunt reproduse sau direct inspirate din Noul Testament.

Revolta contra clerului este însoțită de cea împotriva dogmelor instituite, deoarece “fără a înțelege realitatea principiilor divine, omul a recurs la inventarea unor dogme corupte și viciate”(Karam, 1981, p.218). Din aceasta revolta se va naște permanenta balansare între uman și divin, profan și sacru, realitate și dorință, între ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie. Privind din această perspectivă, se poate observa că una dintre cele mai frecvente teme ale operei lui Jubran este cea a figurii lui *Iisus Hristos*. Persoana acestuia l-a preocupat pe scriitor încă din prima tinerețe. Barbara Young mărturisea că Jubran visa întotdeauna să scrie despre cel care îl numea ”prietenul nostru și fratele nostru”. Ea spune că în noaptea de 12 noiembrie 1926, *Jubran a fost “lovit “ de o viziune spirituală: “vocea i s-a schimbat, chipul i s-a întunecat, gesturile îi erau stranii”. În noaptea aceea –spune scriitorul- i-am văzut din nou chipul, mai clar ca niciodată. Era tânăr, angelic, nemuritor. Nu era Dumnezeu, ci Fiul Omului, slăvind tot ceea ce omul trebuie să slăvească, cunoscând tot ceea ce omul nu a cunoscut niciodată. Avea chipul unui invincibil.”*

Ideile esențiale care se desprind din astfel de scrieri cu o *puternică tentă religioasă* sunt următoarele: a) aspirația omului de a ajunge la divinitate prin Iisus; b) încercarea de a arăta că Iisus este asemenea nouă, ca miracolul existenței sale se realizează pe pământ; c) prezentarea lui Iisus ca un revoltat, un supraom, un fiu al lui Dumnezeu.

Jubran a renunțat la dogmele stabilite de catolicism și s-a orientat spre o concepție mistică. În acest context vom găsi ideile lui despre iubire, ca esența a oricărei religii adevărate, despre dreptate și libertate care vin să completeze aspectul religios al operei sale.

“La începutul secolului al XX-lea “poetul” Jubran se va ridica împotriva închistării impuse de tradițiile patriarhale și de o morală paseistă”(Makarius, 1964, p.46)

Ca pentru majoritatea contemporanilor săi reformatori, civilizația occidentală a trezit în Jubran “*spiritul de reformă, dorința de a atinge un ideal* “(Karam, 1981,p.197). În acest sens, el va aduce în discuție dogmele și tradițiile adânc înrădăcinate care, în opinia sa, efectuau structura societății și se opuneau principiilor dreptății, pentru a trezi dorința de abolire a regimului feudal și de revendicare a dreptului omului. Jubran va ataca permanent, pe tonul razboinic al unui revoltat, opoziția dintre viața mizeră a celor sarmani și falsitatea clerului, precum și luxul claselor conducătoare ce judecă, exploatează și condamnă.

În “Nimfele văilor” și “Spiritele rebele”, Jubran prezintă acele reguli pe care le-a urât toată viața și față de ai căror exponenți și-a etalat disprețul. În povestirile *Warda al-Hani* și *Madj'a al-Arus* el își expune revolta față de percepțiile căsătoriei în Orientul arab unde femeia este o “*marfă*” ce se oferă și se cumpără. O tânără în floarea vârstei și frumuseții este sortită unui bătrân, o alta

unui străin pe care nu l-a văzut niciodată, față de care nu are nici un sentiment. El își confesează considerațiile filosofice asupra unei civilizații care “multiplică suferințele femeii prin încurajarea ambițiilor bărbătești” (Tomiche, 1993, p.27).

Jubran a fost considerat pionierul care a deschis calea spre înnoirea problematicii literare și trezirea conștiințelor specifică epocii de renaștere arabă care pune accent pe sentimentele de libertate, dragoste, frăție.

Temele lui preferate vor fi preluate și de scriitorii din generațiile următoare, în special grație crezului său că literatura este “mesajul divin transmis de vocea artistului a cărui misiune este aceea de a deschide ochii oamenilor către frumusețe, de a-i conduce spre izvoarele iubirii și libertății”(Karam, 1981, p.70).

Deși s-a vorbit adesea despre caracterul romantic al creației lui Jubran, el nu a fost un exponent al romantismului arab propriu-zis, ci mai degrabă un “romantic întârziat”. Spunem aceasta datorită faptului că scriitorul a fost considerat un romantic, nu prin raportare la curentul literar propriu-zis, ci pornind de la structura sa interioară.

Se știe că tirania politicii otomane și criza economică ce va degenera în sărăcie au favorizat existența unui disconfort social care îi va apăsa pe cei aserviți. Acest veritabil “malaise” va deveni un “rău” al secolului, analog celui al Romantismului european în general, francez în particular. Marea răspândire a Romantismului francez își va găsi un mediu favorabil în Orient: “disconfortul secolului în țările înclinate spre meditare și visare”(Karam, 1981, p.228). La aceasta se adaugă fenomenul emigrației în căutarea libertății, sentimentul exilului și nostalgiei infinite.

În opera lui Jubran întâlnim din abundență principalele teme romantice: natura, iubirea, universul sufletului, revolta și mizeria.

Jubran a cultivat o “*filosofie a iubirii*” opusă răului, corupției și ignoranței. Iubirea de om, în general, este suprema pildă explicită sau implicită ce răzbate din opera sa, expresia celui mai cald și mai generos umanism.

Latura romantică a personalității lui Jubran s-a reflectat deopotrivă în revolta scriitorului împotriva tradițiilor și legilor învechite, dar și în dorința de reformare a scrierii arabe moderne prin descătușarea ei de clișeele învechite. Acest stil nu reprezintă doar “cuvânt” și “expresie”, ci este “o modalitate de gândire și simțire, de imaginație și interpretare, un mijloc de a pune în valoare personalitatea scriitorului și pictorului”(An-Naouri, p.63).

Revolta personajelor este o adevărată “furtună”, o revoluție pentru dobândirea dreptății. În acest spirit, motivul nebuniei ni se pare semnificativ ca modalitate de relevare a unei noi realități, a experienței omului revoltat însuflețit de o puternică încredere în posibilitatea de reformare a

valorilor lumii pervertite. Pentru eroul lui Jubran, *nebunia este simbolul căutării lumii noi* ca semn al refuzului unor legi ce închistează personalitatea individului.

Toată această luptă s-a dat în numele iubirii. Iată de aceea se poate spune ca scriitorul a fost un înfocat *rapsod al iubirii*. Dacă s-a revoltat împotriva omului rău și asupritor, el n-a făcut aceasta decât cu scopul de a-l elibera de slăbiciunile sale pentru a-l face capabil să revină la viața armonioasă. În același timp el și-a dorit să fie un apărător al celor slabi și marginalizați, pe care, prin îndemnul la luptă, i-a transformat în simboluri ale denunțării urâtului și pervertirii sufletelor.

Revolta lui Jubran nu s-a redus la comunitatea în care el a trăit sau în care acționează eroii povestirilor sale: ea depășește granițele spațiului și timpului, învăluind întreaga omenire, toate popoarele lumii. Este o revoltă care se adresează trecutului și prezentului istoric- durate profane ale existenței umane- pentru a schimba viitorul prin recuperarea sacrului primordial ce a suferit o vizibilă regresie în societățile moderne.

BIBLIOGRAFIE:

1. JABR, Jamil 1957, Jubran, siratu-he, adabu-hu, falsafatu-hu wa rasmu-hu, *Dar ar-Rihani li-t-tiba'a wa-n-nashr*, Beirut
2. MAKARIUS, Raoul et Laura 1964, *Anthologie de la litterature arabe contemporaine, vol. I: "Le roman et la nouvelle"*, ed. Du Seuil, Paris.
3. NOUAYMA, Mikhail 1967, *Khalil Gibran- His life and work*, ed. Khayts, Beirut, ed. III.
- 4.(ar-) RIAHANI, Amin 1922, ar-Rihaniyyat, Beirut.
5. (ash-) Sha'raoui, Huda 1942, *An-Nahda an-Nisa'iyya in revista al-Hilal*.
- 6.TOMICHE, Nada 1981, *Histoire de la litterature romanesque en Egypte*, Maisonneuve et Larose, Paris.1993, *La litterature arabe contemporaine*, Maisonneuve et Larose, Paris.
7. WIET, Gaston 1966, *Introduction a la litterature arabe*, ed. Maisonneuve et Larose, Paris.
8. Wolf, Martin 1974, *A Treasury of Kahlil Gibran*, ed. Heinemann, Londra.
- 9.YOUNG, Barbara 1954, *This Man from Lebanon, a Study of Khalil Gibran*, ed. Knopf, New York, Ed. a-VI-a.
10. Barut, Muhammad Gamal – *Al-Jubraniyya aw ar-ruhiyya al-`isyaniyya(1989)*

Imagini ale călătoriei în poezia japoneză clasică

Lector dr. I. Waniek
Facultatea de Limbi și Literaturi Straine
Universitatea Creștina "Dimitrie Cantemir"

Literatura japoneză clasică este denumirea care se aplică producției literare japoneze din perioada în care aceasta începe să fie înregistrată în scris (sec. 8 e.n.) până la sfârșitul epocii Muromachi, adică sfârșitul sec. al 16-lea. Este o perioadă foarte lungă, termenul de clasic fiind folosit aici cu sensul de tradițional, sau mai degrabă de perioadă de aur, de înflorire maximă a curții imperiale japoneze. Literatura aceasta este una aristocratică, destinată unui cerc închis în care producătorii de literatură sunt în același timp și receptorii ei. Este o literatură care circulă în manuscris, pictată cu pensula pe suluri de mătase sau pe hartie specială decorată cu folie de aur, în care nu există încă un concept bine definit de carte, sau de operă literară și în care poezia este cel mai important gen literar, cu o puternică funcție socială.

Această poezie autohtonă, numită waka (lit. cântec nipon) spre a o deosebi de poezia chineză, sau de poezia compusă de nobilii și cărturarii japonezi în chineză, are niște trăsături speciale: este foarte scurtă, de doar 5 versuri, cu lungime fixă, de 5, 7,5,7, 7 silabe; este lirică, exprimând sentimentele autorului (de regulă în mod simbolic, metaforic), folosită de nobili pentru a curta, sau a refuza o doamnă. În acest context, o poezie bună exprimând dorul de casă putea fi mai eficientă pentru rechemarea din exil decât o petiție oficială.

Figurile de stil caracteristice acestei poezii sunt și ele speciale. Neavând rimă, poezia se bazează pe eufonia și ritmul dat de alternarea versurilor de 5 și 7 silabe, cât și pe niște figuri de stil specifice, cum ar fi:

- (1) epitetul fix, sau *makura kotoba* (literal „cuvantul pernă”),
- (2) jocul de cuvinte sau *kakekotoba* (cuvant cu două înțelesuri),
- (3) asociația poetică sau *engo* („cuvinte legate”, în sensul că o anumită imagine poetică, spre exemplu roua ce udă maneca kimonoului ajunge să atragă după sine o alta, cum ar fi lacrimile, acestea ajung și ele să fie asociate cu valurile, și așa mai departe)
- (4) aluzia poetică sau *honkadori*, adică împrumutarea unor imagini din poezii anterioare și folosirea lor cu sensuri noi.

Se ajunge astfel la utilizarea simbolică a unor imagini naturale– florile de cireș sunt o imagine tipică de primăvară, dar și simbolul efemerității vieții. Manecile ude de rouă sunt ude și de

lacrimile iubirii neîmpărtășite, barca este simbolul călătoriei , dar uneori și al vieții percepute ca o călătorie.

Forma de prezentare tipică a poeziei clasice către publicul său este antologia. Antologiile de poezie cuprindeau operele reprezentative ale poeților dintr-o anumită perioadă, aranjate nu după autori sau cronologic ci după criterii speciale. Progresia anotimpurilor, urmată de felicitări, despărțire, călătorie, jocuri de cuvinte, iubire, tristețe și diverse este ordinea temelor în care se divid sau mai bine zis prin care se asociază poeziile din antologia Kokinshū. Una din temele importante ale poeziei japoneze clasice este deci călătoria.

În prima antologie de poezie japoneză, Manyōshū (terminată în 754), există multe poezii de călătorie (deși aici, spre deosebire de Kokinshū și alte antologii ulterioare, nu sunt grupate într-o singură carte). Ele pot fi o subcategorie a poeziilor “pe teme diverse” (*zōka*), sau, ca în cazul unor *chōka* (poeme lungi) de Kakinomoto no Hitomaro, sunt înregistrări poetice ale călătoriilor suveranului. Nu ne propunem aici să discutăm despre *chōka*, ci să urmărim câteva imagini din poemele scurte dedicate călătoriei și mai ales modul în care aceste imagini capătă niște valențe simbolice speciale, și se transformă într-o meditație asupra vieții și soartei omenești.

Dintr-o serie de opt poeme de călătorie de Hitomaro, din Cartea III a antologiei, spicuim doar unul, nr. 255, ale cărui frumoase imagini (epitetul fix *tomoshibino*, "luminat de torțe" și subtila sugerare a bărcii prin verbul compus “a vasli în larg”) ne pot introduce în lumea specială a *waka*.

Tomoshihi no	Soarele apune
Akashi ōto ni	În largă strălucitoare Akashi, cea
Iramu hi ya	Luminată de torțe
Kogiwakarenamu	Oare va tot vasli spre larg și nu va mai zări
Ie no atari mizu	Nici locul unde-i este casa?

Deși nu este un poem de călătorie propriu-zis, următoarea *tanka* foarte cunoscută a lui Hitomaro folosește un epitet fix (*makurakotoba*) aplicat deseori cuvântului călătorie, anume *kusamakura*, “pernă de iarbă”. Poezia deplange moartea unui om pe drum, departe de familie (MYS III : 429)

Kusamakura	Cu iarba drept pernă,
Tabi no zadori ni	În adăpost de călător,
Ta ga tsuma ka	Al cui soț ai fost,
Kuni wasuretaru	Uitându-ți de țară
Ie matamaku ni	Deși ești așteptat acasă ?

Cartea a VII-a a antologiei Manyōshū, ce cuprinde poeme “Despre lucruri”, adică despre fenomene și trăsături naturale (acestea erau categoriile de bază ale unei enciclopedii chineze) începe cu o poezie de Hitomaro “Despre cer”. Poemul este o metaforă extinsă. Cerul, norii, luna și sterlele sunt transformate în mare, valuri, barcă și pădure. Rezultă de aici o imagine aproape suprarealistă a unei bărci traversand pădurea. Metafora se bazează pe substantive, lucru mai rar întâlnit în poezia japoneză clasică, unde structurile analogice se realizează de obicei prin verb sau adjectiv. De remarcat este verbul compus din finalul poeziei - compus din a vasli, a se ascunde și a se vedea, ce dă fluiditate și suplețe. Acesta este un procedeu care apare deseori în waka atunci când este nevoie de surprinderea unor lucruri în mișcare. (MYS VII :1072)

Ame no umi ni	În marea cerului
Kumo no nami tachi	Valuri de nori se ridică
Tsuki no fune	Barca lunii
Hoshi no hazashi ni	Se vede cum dispare vaslind
Kogikakuru mizu	În pădurea stelelor.

Un alt poet care, asemeni lui Hitomaro, l-a însoțit pe suveran în excursiile imperiale și pare să fi călătorit mult și pe cont propriu este Takechi no Kurohito (activ între 686 și 707, pe vremea domniilor împărătesei Jitō și a împăratului Mommu). De la el au rămas poezii inspirate de călătorie admirate pentru descrierile de natură. Poemele lui nu povestesc evenimentele călătoriilor imperiale ci redau imagini-amintiri ale unor scene observate pe drum, care l-au impresionat probabil.

Din poeziile lui Kurohito se remarcă imaginea bărcii care se îndepărtează încet. Este o imagine frecventă și plină de semnificații pentru poeții japonezi. Barca mică, fără punte, din poeziile lui Kurohito trebuie să fi fost un simbol puternic pentru fragilitatea vieții umane. Cea mai frumoasă waka bazată pe această imagine îi aparține însă lui Kasa no Maro, înalt funcționar provincial, care în 721 se călugărește devenind *shami* (novice) pentru a se ruga întru sănătatea fostei împărătese Gemmei, aflată atunci pe moarte. În 723 este trimis să supravegheze construcția unui templu budist lângă Dazaifu, în Kyūshū, unde pătrunde în cercul poetic al lui Ōtomo no Tabito. A rămas cunoscut sub numele său budist de Manzei.

Sentimentul că viața este o călătorie în necunoscut se potrivește poate foarte bine cu peisajul japonez, presărat cu nenumărați munți și insule în spatele cărora călătorul dispare treptat, după cum observăm citind poeziile lui Kurohito pe care le redăm mai jos : (MYS I :58)

Izuku ni ka	Unde oare va găsi
Funahate suramu	Loc de ancorat
Are no saki	Mica barcă fără punte

Kogitamiyukishi	Ce trece-acum în zare ocolind
Tananashi obune	Pe langă promontoriul Are ?
(MYS III :270)	
Tabi ni shite	În călătorie
Monokoishiki ni	Parcă totu-i trist -
Yamamoto no	Sub munte,
Ake no sohobune	O barcă vopsită-n roșu cu cinabru
Oki ni kogu miyu	Vaslește spre larg, în văzul nostru.

Cel mai frumos poem al călugărului Manzei exprimă vanitatea celor lumești. El urmează în antologia Manyōshū după poeziile despre vin și petrecere ale lui Tabito, în care bețivanul se agață preț de încă cateva pahare, de această insubstanțială *yo no naka* (lumea). În poezia lui Manzei barca ce dispare în zare capătă o valoare simbolică declarată. Poezia începe cu interogația adresată direct auditoriului și se încheie cu răspunsul care este imaginea bărcii dispărând misterioasă în zori (MYS III: 354)

Yo no naka o	Cu ce să compar
Nani ni tatoemu	Această lume ?
Asabiraki	Este ca dîra ce dispare
Kogiinishi fune no	In urma bărcii ce pleacă-n larg
Ato naki gotoshi	În zori.

Caracterul profund budist al poeziei este destul de greu de echivalat în romană. *Yo no naka* (lumea) este ca *ato naki*, fără urma -non urma- bărcii ce pleacă în zori, pe cand în romană simțim nevoia să introducem dîra, materială, ce trebuie să dispară în zori, deși verbul a dispărea nu se găsește în original.

Sentimentul de mister și de zădărnicie a inimii ce tânjește mereu după ceva ce nu (mai) există se regăsește și în altă celebră poezie, ce apare ca anonimă în Kokinshū, în cartea IX, De Călătorie, dar este deseori atribuită lui Hitomaro, și considerată ca avînd stilul Manyōshū.

(KKS IX:409)

Honobono to	Încet, încet,
Akashi no ura no	Prin ceața dimineții,
Asagiri ni	O barcă-și urmează drumul
Shimagakureyuku	Gîndul meu o petrece,
Fune o shi zo omou.	Cînd dispare după o insulă.

O altă imagine specifică pentru călătorie ce redă bine dorul de casă al călătorului este cea a păsărilor călătoare sau nu. Două poezii din cartea dedicată calatoriei din antologia Kokinshū ce folosesc cu măiestrie imaginea păsării sunt nr. 411 și 412.

(KKS IX:411)

“Narihira a ajuns la malul râului Sumida ce curge între provinciile Musashi și Shimōsa, a descălecat cu ai săi și tuturor li s-a făcut dor de capitală. Ce drum nesfârșit am făcut pînă aici, se gîndeau cu toții, privind peste rîu. Cîrmaciul bacului le-a spus să se grăbească să traverseze rîul, căci noaptea se apropie...dar tuturor le era dor de cineva de acasă, din capitală. Atunci o pasăre albă cu cioc și labe roșii, cum nu mai văzuseră încă, s-a lăsat în zbor pe rîu. L-au întrebat pe cîrmaci cum se numește și acesta le-a răspuns: „Este o pasăre de capitală !” (*miyakodori*). Narihira a recitat acest poem :

Na ni shi owaba	De ești precum ți-e numele,
Iza koto towan	O pasăre de capitală
Miyakodori	Ar trebui să știi
Waga omou hito wa	Aceea ce mi-e dragă
Ari ya nashi ya	Mai e sau nu în astă lume ?”

(KKS IX:412)

Kita e yuku	Gîștele ce merg spre nord
Kari zo nakunaru	Țipă jalnic!
Tsuretekoshi	Nu toate cele ce-au
Kazu wa tarade zo	Venit aici la noi
Kaeruberanaru	Se-ntorc acum spre casă.

“Unii spun că acest poem a fost compus de o femeie care s-a dus cu soțul ei în altă provincie, unde el a murit nu după mult timp. Cînd s-a întors singură în capitală femeia a auzit gîștele sălbatice țipînd și a compus acest poem.”

Barca și marea au avut puternice valențe simbolice și în poezia occidentală, unele din acestea apropiindu-se de sensul poeziei japoneze. Barca fără cîrmă ce înfruntă valurile oceanului din poezia lui Baudelaire sau Rimbaud este un tot atît de bun răspuns la întrebarea “Cu ce să compar viața?” ca și imaginea poetică a călugărului Manzei.

Aș propune spre meditație auditorilor, în încheierea acestui eseu, o scurtă poezie a lui Emily Dickinson. Pentru poeta americană bărcile și marea aveau semnificații multiple, legate de moarte, sexualitate, religie. Ea însăși nu se considera un „port sigur”, un suflet creștin, salvat.

'Twas such a little - little boat!

'Twas such a little – little boat
That tottled down the bay!
'Twas such a gallant – gallant sea
That beckoned it away!

'Twas such a greedy – greedy wave
That licked it from the coast –
Nor ever guessed the stately sails
My little craft was lost!

Bibliografie:

1. Nakanishi,
Susumu, „*Manyoshu*”, ed. Kodansha, 1999, Tokyo.
2. Rasplica Rodd, Laurel (tr.), „*Kokinshu*”, Princeton University Press, 1984, Princeton
3. Cranston, Edwin A. (ed.&tr.), „*A Waka Anthology*”, vol.1, Stanford Univ. Press, 1994,
Stanford

Stereotipii și prejudecăți reciproce în Japonia și lumea occidentală în sec. al XIX-lea și începutul sec. XX

*Lector Alexandra Marina Gheorghe
Facultatea de Limbi și Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Imaginea unei nații, conturată întâi de un singur observator și apoi de mai mulți, prinde forme ce o singularizează, făcând-o să fie acceptată, precum animalele fantastice ale Evului Mediu. *Imaginea* este nutrită de mituri și legende. Treptat, oamenii ajung să se întrebe dacă aceste locuri fabuloase există cu adevărat. În acel moment este suficient ca un singur glas al unui călător mai îndrăzneț să confirme contururile deja date, fie ele mai mult sau mai puțin fantastice, pentru ca irealul să devină real, pentru ca fantezia să se materializeze. *Mecanismele de construire a imaginii* dovedesc existența unui *echilibru*. Așa se face că după atât de multe locuri descoperite de lumea occidentală a secolului al nouăsprezecelea, aflată în plină expansiune, sosește rândul Japoniei, căreia, în mod mai curând neașteptat, i se rezervă un loc mai curând privilegiat. Cauzele țin de o logică greu de înțeles, care nutrește *dinamica* imaginarului. Sunt oare imaginile care preced această redescoperire atât de pozitive, sau sunt alți factori care contribuie la această situație? Una dintre cele care pot fi lesne intuite, este legată de *saturația* imaginarului occidental, populat cu o bogată paletă de lumi inferioare și nu neapărat bune. Teoriile darwiniste își câștigă un loc privilegiat în imaginarul occidental, instituind noi grile de valorizare post-romantice și scientiste ale „celuilalt”, fiind primite cu mult entuziasm.

În consecință, continentul african își pierde aura magico-mistică, fiind percepută ca o zonă sterilă din punct de vedere intelectual și fizic. Asia nu este considerată cu mult mai bună decât Africa, dovedindu-se, prin imensitatea sa, un ținut greu de controlat și greu de înțeles. Și cum în *echilibrul* pe care – conștient sau nu – îl realizează *mecanismele de evaluare imaginară* a unei nații, așa cum era necesar un Iad, la fel de imperios se impune existența unui Eden în lumea imaginarului. China, „tranzată” încă din prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea de către Marile Puteri ale Occidentului, era deja un „loc comun”, uzat și nu prea bun în imaginarul european, locul privilegiat fiindu-i rezervat ultimului venit în lumea descoperirilor occidentale : Japonia.

În cazul percepției Japoniei, imaginarul occidental a evoluat în etape, în felul următor. La început a existat convingerea că undeva, foarte departe de Europa, există un tărâm fabulos, unde oamenii își acopereau casele cu aur [1] Acelui ținut îi sunt atribuite însușiri pe care nu le poate

confirma sau infirma nimeni. Devine treptat țara unei exagerate libertăți religioase și a fanteziilor sexuale nelimitate, locul unde oamenii se poartă așa cum le dictează instinctele – rezultatul fiind un amestec de sălbăticie, primitivism, despotism, urătenie, lipsă de sinceritate și critică. Mitul continuă și se amplifică mai cu seamă după întreruperea relațiilor cu occidentalii în 1639.

După jumătatea secolului al nouăsprezecelea, lumea occidentală este deja indiferentă la citirea veștilor de zi cu zi – fie că evenimentele se petreceau la Paris sau la New York. Iar Japonia era prilejul cel mai nimerit de resuscitare a interesului publicului vestic prin prospețimea și diferențele culturale prezentate. În funcție de privitor, acestea sunt încântătoare sau revoltătoare, niciodată însușiri comune. Și pentru a menaja conservatorismul cititorului european ori american educat, toate aceste „descoperiri” jucau în mod rezonabil rolul oglinzii pictate, confirmând o serie de clișee vechi. Anii '80 ai secolului al XIX-lea aduc în Japonia o serie de rezidenți străini, dintre care câțiva și-au dedicat întreaga activitate descoperirii coordonatelor cultural-civilizaționale în conformitate cu care evoluase Japonia până atunci, devenind observatorii profesioniști. Nu au lipsit însă călătorii ocazionale, dintre care multe nume importante au acordat Japoniei o serie de calificative, nu lipsite de prejudecăți. Din prima categorie fac parte personalități ca W.G. Aston, traducător al unor romănuri din literatura veche și primul autor al unei istorii a literaturii japoneze într-o limbă occidentală [2], Basil Hall Chamberlain, inițiatorul unui număr mare de proiecte culturale și scriitorul unui număr însemnat de cărți cu subiect nipon, pictorul american John LaFarge, Charles Wirgman sau criticul de artă Antonio Fontanesi. Din categoria „onorabililor vizitatori” fac parte nume ca Pierre Loti, Rudyard Kipling, Isabella Lucy Bird, fostul Președinte american Ulysses S. Grant și în vremurile mai apropiate nouă – Aldous Huxley, William Plomer, Charlie Chaplin, Jean Cocteau, William Faulkner, Truman Capote sau Marguerite Yourcenar. Rudyard Kipling avea să facă un tur scurt al Japoniei în 1889. Romancierul francez Pierre Loti, avea să întreprindă la rândul său o serie de călătorii în Extremul Orient, Japonia constituind pentru el o revelație. Dintre occidentalii naturalizați în Japonia și care, fără a freuși să se transforme în observatori profesioniști, însă s-au apropiat destul de mult de analiza profundă, rămâne exemplul lui Lafcadio Hearn, născut din mamă era grecoaică și tată irlandez. Venit pe lume în țara mamei, Grecia, pe insula Leucadia (de unde a și primit numele de Lafcadio), a fost adus în Marea Britanie, unde a primit o educație extrem de severă. Ajuns la majorat, Hearn a emigrat în Statele Unite și în cele din urmă a fost naturalizat în Japonia, unde a și încetat din viață, rămânând cunoscut publicului nipon sub numele de Yakumo Koizumi.

Generatorii clișeeilor, a imaginilor stereotip referitoare la „celălalt” se întâlnesc atât de o parte – Occidentul -, cât și de cealaltă parte – Japonia. Vârstele „inventării” „celuilalt” sunt date de epocile relațiilor dintre lumea occidentală și Japonia. O primă etapă este cuprinsă între 1542,

anul debarcării întâmplătoare a unei corăbii portugheze în largul insulei Tanegashima și 1639, anul expulzării oficiale a ultimilor europeni de pe teritoriul japonez, precum și instituirea politicii *sakoku* (regimului de izolare) din cauza căreia nu mai erau acceptate relațiile cu străinii. Ruperea contactelor comerciale și diplomatice cu Puterile Europei a cunoscut însă o mică breșă. Excepția acceptată de *shogunat* a reprezentat-o comunitatea restrânsă a negustorilor olandezi obligați să locuiască pe Insula artificială Deshima, aflată în largul Portului Nagasaki. Vreme de mai bine de două sute de ani, așadar, olandezul este prototipul occidentalului, iar obiceiurile și limba sa sunt percepute ca definiții pentru spațiul mai sus menționat. Ca orice *Alter* care arată diferit și împărtășește un set de valori distinct de cel cunoscut, olandezul este depreciațat din multe puncte de vedere de către observatorul nipon. I se spune în primul rând, generic, „barbar” (în limba japoneză „*i*” sau „*banjin*”). Nici părul blond sau ochii de culoare deschisă ai unora dintre acești străini nu sunt apreciați: cu „ochi de pisică, nasuri lungi, păr roșu și limbi ascuțite” [3] și cu „chipurile lor întunecate, cu ochii verzi și cu părul blond... par să vină de nicăieri și să arate întocmai ca spiridușii și demonii”[4]. Consecvenți acestor opinii în general defavorabile, japonezii își extind părerile și asupra țării de origine a barbarilor – Olanda. Deoarece în limba japoneză nu există consoana „l” numele niponizat al țării este „Oranda”. Cuvântul conține fragmentul „-*ran*-”, care poate fi scris folosindu-se semnul 蘭. Acesta are printre altele și citirea de mai sus, având sensul de „haotic”, „dezordonat”, „greșit”. Cel mai la îndemână exemplar al europeanului, *olandezul*, este diferit de japonez, de chinez ori filipinez, trăsăturile sale fizice constituind un motiv suficient de puternic pentru a-i acorda atenție și a-l analiza.

„După cum știe toată lumea, olandezii sunt mai înalți decât alte neamuri, au pielea deschisă la culoare, nasuri mari și stele albe în ochi. Prin natura lor, sunt deschiși și râd adeseori.

Rareori se înfurie, lucru care nu se potrivește cu felul lor de a fi și pare mai degrabă o slăbiciune. Își rad bărbile, își scurtează unghiile și nu sunt murdari cum sunt chinezii. Hainele lor sunt extrem de frumoase și împodobite cu aur și argint. La ochi seamănă bine cu câinii. Sunt subțiri și lungi de la talie în jos și subțirimea picioarelor îi fac să semene cu animalele. Când urinează, ridică un picior, la fel cum fac și câinii. Mai mult, pentru că se pare că nu ating pământul cu călcâiele picioarelor, își leagă tocuri de lemn de încălțări, ceea ce îi face să aducă și mai mult cu câinii”.[5]

O ființă cu un aspect fizic ce prin trăsăturile specifice aduce parțial cu regnul animal nu poate avea, așadar obiceiurile unei ființe evolute, în ciuda îndemânării și a talentului dovedite în domenii cu caracter tehnic:

„În ciuda acestor lucruri, olandezii sunt un neam dedicat studiului (...). De aceea sunt ei cei mai talentați oameni din lume în rafinamentele de toate felurile, excelând atât în medicină, cât și în astronomie și geografie”.[6]

Poate fi definit *Alter* ca o entitate complet *negativă* sau ca una eminentemente *pozitivă*? După cum am văzut mai înainte, în discursurile japoneze oficiale premoderne târzii (anii 1820 -1860) și moderne de început (1868) găsim un amestec de caracteristici bune și rele, care nu îl pot plasa pe european în nici una dintre cele două categorii. Dilema clasificării *Alter*-ului nipon într-una sau alta dintre cele două zone (ale binelui și răului) nu lipsește nici din discursul european despre japonezi, contemporan cu cele menționate anterior.

Sir Rutherford Alcock, unul dintre cei mai prolifici memorialiști, călători în Orientul secolului al nouăsprezecelea și totodată primul Ambasador occidental acreditat de Puterea Britanică în Japonia, avea să își exprime nedumerirea legată de aprecierea situației generale a japonezilor în felul următor:

„Japonia este în esență o țară a paradoxurilor și anomaliilor, unde totul, chiar și lucrurile cele mai familiare, capătă chipuri noi sau sunt inversate în mod curios. Cu excepția faptului că oamenii nu umblă cu capetele în loc de picioare, puține sunt lucrurile pe care, printr-o lege misterioasă a firii, nu le-au urmat într-o direcție complet opusă și într-o ordine total inversată. Scriu de sus în jos, de la dreapta la stânga, în șiruri perpendiculare în loc de orizontale, iar cărțile lor încep acolo unde ale noastre se sfârșesc, oferind în acest fel exemple foarte bune despre perfecțiunea pe care a atins-o această lege a contrariilor. Lacătele lor, deși sunt făcute după modele europene, sunt toate gândite în așa fel încât să se închidă de la stânga la dreapta. Tot ce se petrece aici pare întors pe dos. Ziua lor durează cât ține cea mai mare parte a nopții noastre și acest principiu al antagonismului se reflectă în modul cel mai bizar și mai neașteptat în întreaga lor ființă morală, în obiceiurile și îndeletnicirile lor... și în cele din urmă în amestecul total al femeilor și bărbaților din băile publice, transformând în normalitate un lucru pe care noi, în Occident, îl condamnăm ca imoral și nepotrivit; las această chestiune așa cum am descoperit-o, și anume o problemă de rezolvat...”[7]

Senzația că a pătruns într-o *lume inversată* nu îl părăsește nici pe **Lafcadio Hearn**. După 14 ani de ședere în Japonia, Hearn scria:

„Cunoașterea ulterioară a acestui tărâm fantastic nu va atenua sub nici o formă senzația de straniețe pe care ți-o trezește prima întâlnire cu el. Veți observa în curând faptul că până și activitățile fizice ale oamenilor sunt neobișnuite – cu alte cuvinte acestea sunt desfășurate într-un sens diferit celor similare, în Occident. Uneltele au forme surprinzătoare și sunt mânuite într-o manieră neobișnuită; fierarul se chircește lângă nicovală...; tâmplarul trage în loc să împingă extraordinarele sale unelte – rindeaua și ferăstrăul. Întotdeauna *stânga* este partea bună, iar *dreapta* – cea greșită. Cheile trebuie întoarse ca să deschidă ori să închidă un lacăt în direcția pe care noi o considerăm îndeobște greșită.” [8]

Stereotipul este rezultatul direct al simplificării unor aspecte alese și interpretate subiectiv de fiecare „*imaginant*” în parte, proces urmat de repetarea frecventă a acelor aspecte, în spatele cărora se află granițe clar trasate, care împart lumea în „noi” (zona „*imaginantului*”) și „ei” (zona *imaginatului*). Particularizând acest aspect la cazul Japoniei, cităm una din remarcile unui cunoscut niponolog american contemporan, Endymion Wilkinson:

„... în imaginarul colectiv european s-a format un set limitat de imagini atât pozitive, cât și negative asupra Japoniei și japonezilor, din care, în funcție de dispoziție..., poate fi extrasă și repetată de câte ori e nevoie imaginea relevantă...” [9]

O sursă generatoare de clișee o constituie **diferențele fizice**. Trăsăturile lui *Alter* sunt distincte de cele ale lui *Ego* și, de foarte multe ori în evoluția relațiilor dintre cei doi, acestea sunt speculate cu o lipsă de toleranță uimitoare. Iată un tip de discurs occidental care, deși elaborat după mult timp de la redeschiderea relațiilor dintre niponi și lumea occidentală, poartă marca unei astfel de atitudini intrasigente, chiar absurde, în contextul „ridicării” Japoniei în defavoarea unei Mari Puteri europene – Rusia, perdantă în conflictul cu japonezii din 1904-1905.

„Un păgân pipernicit, limfatic, cu fața galbenă, cu o gură plină de dinți de trei ori mai mari decât îi trebuie, cu niște despicături bulbucate acolo unde ar trebui să fie ochii, cu păr cănit în negru, cu un chicotit prostesc, cu inimă crudă și aroganță diavolească – acesta, o, dragă cititorule uimit, este adevăratul mult iubit « japonez mititel » din comerț, aruncătorul de flăcări din Orientul extrem (...). Încă de la începutul războiului – cum, nu ați auzit despre el? Despre « curajul » lui, despre « eroismul » lui, despre « uimitoarea sa capacitate de adaptare », despre « zelul lui de neîntrecut » și « energie », despre « patriotismul său fără margini », ca să nu mai amintim disponibilitatea sa amabilă – toate acestea au menținut vie admirația noastră fără rezerve, exprimată în fiecare ziar din regat. Fițuicile de jumătate de penny s-au întrecut care mai de care în inventarea epitetelor pentru acesta – « micul japonez Atkins », « micuțul japonez Tar »... Și aceia care își spun caricaturiști i-au făcut portretul în cele mai favorabile posturi, întotdeauna cu piciorul său păgân pe gâtul Rusiei.” [10] Poate fi considerată o replică-oglină la discursul japonez premodern care îi asocia pe olandezi, singurii occidentali cunoscuți atunci, cu câinii.

Frumusețea, respectiv **urâtenia** sunt atribute ale neamului nipon, o caracteristică fără legătură cu genul. Atât pentru femeia japoneză, cât și pentru unii dintre reprezentanții bărbaților niponi, aprecierile estetice sunt mai curând pozitive. O ușoară diferență se pare, că face, scriitorul francez vorbind despre trăsăturile aristocraților, diferite de acelea ale oamenilor de rând. În cazul celor din urmă, odată cu maturitatea, apar trăsături fizice pe care locotenentul francez **Louis Marie Julien Viaud** (1850-1923), cunoscut sub pseudonimul literar **Pierre Loti**, le remarcă și le subliniază ca mărci ale urâteniei: nasul aplatizat și scurt, precum și buzele groase. În cazul

aristocrațiilor, observă același scriitor francez, nasul se „efilează”, iar gura se micșorează [11]. Același lucru se întâmplă și cu nuanța pielii, care în cazul claselor inferioare este de un gălbui accentuat, nuanță care devine din ce în ce mai palidă odată cu ascensiunea socială [12].

Nu au întârziat să apară comentarii autohtone prea puțin măgulitoare referitoare la calitățile fizice ale japonezilor, asocierile cu „maimuțele”, mai în glumă mai în serios, creând o povară psihică greu de suportat de către aceștia.

Iată ce scrie Natsume Sōseki, unul dintre cei mai apreciați romancierii niponi ai epocii moderne, referitor la propriul chip:

„Cei doi ani petrecuți la Londra au fost cei mai dezagreabili din viața mea. Printre gentlemanii englezi am trăit tot atât de jalnic ca un câine pierdut într-o haită de lupi”[13]. „Toți cei pe care îi întâlnesc pe stradă sunt înalți și arătoși. Acest lucru, înainte de toate, mă intimidează și mă stânjenește. Uneori întâlnesc câte un om neobișnuit de scund, dar și acesta este cu cinci centimetri mai înalt ca mine, căci îi compar înălțimea cu a mea când trecem unul pe lângă altul. Pe urmă văd venind un pitic, un om cu o înfățișare dezagreabilă, iar el se întâmplă să fie propria mea reflectare în vitrină. Nici nu știu de câte ori am râs de propria mea înfățișare respingătoare aflată chiar în fața mea. Uneori îmi priveam chiar reflectarea care râdea odată cu mine. Și de fiecare dată când se întâmpla acest lucru mi se părea că înțeleg justetea termenului « rasă galbenă »” [14].

Un caz de intoxicare cu idei occidentale defavorabile fizicului nipon îl reprezintă **Takahashi Yoshio**, care publică în 1884 o carte intitulată „Îmbunătățirea rasei nipone”, în care – spune el – japonezii sunt fizic și mental inferiori popoarelor occidentale, cu care nu ar putea concura niciodată. Anticipând recomandările aceluia englez, prieten al lui Sōseki, autorul japonez recomandă bărbaților japonezi să fie atenți la legile selecției naturale și la supraviețuirea celui mai bine pregătit pentru viață. În acest sens, el le recomandă niponilor să divorțeze de soțiile lor și să se căsătorească cu femei occidentale, cu un fizic și un intelect superior indigenelor. Nu sugerează însă același lucru și femeilor japoneze. [15]

În ciuda acestor deprecieri interne și externe, dominantă discursului european din cea de-a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea referitoare la imaginea japonezului, este mai curând una favorabilă. Una dintre cauze ar putea-o constitui imaginea „copilărească” a niponilor, un clișeu pe care îl întâlnim la o serie de călători, scriitori, poeți, chiar politicieni.

Loti poposește de mai multe ori la bordul vasului *Triomphante* în portul Yokohama, bucurându-se mereu de aceleași favoruri ca orice alt trimis diplomatic al unei țări străine în Japonia, grație celebrității sale literare. El pare să fie inițiatorul clișeului *japonezului-copil* și chiar

dacă nu ar fi din punct de vedere cronologic primul care îl creează, cu siguranță abuzează de această trăsătură în toate scrierile sale dedicate Japoniei.

„Abuzez într-adevăr de adjectivul mic (*petit*)... dar cum să fac altfel? Când descrii lucrurile din această țară, ești tentat să îl folosești de zece ori pe rând. Mic, drăgălaș, gingaș... întreaga Japonie încapе moralmente și fizic în aceste trei cuvinte.” [16]

Lafcadio Hearn împărtășește cu scriitorul francez clișeul asocierii imaginii copilului cu aceea a japonezului, fiind încă și mai tranșant în această direcție.

„Concluzia mea este că farmecul vieții japoneze este în mare farmecul copilăriei”. [17] Niponii „trăiesc în țara elfilor” [18], acolo unde nu există nici tristețe și nici griji, unde oamenii sunt fericiți mereu. „Este aproape un lucru sigur să spui că japonezii nu sunt foarte serioși, nici la suprafață și nici în profunzime, chiar dacă sunt comparați cu rase mult mai puțin serioase decât a noastră. În aceleași proporții, însă, sunt mai fericiți; probabil că încă rămân cei mai fericiți oameni din lumea civilizată...” [19]

Rudyard Kipling la rândul său pare a fi cel puțin la fel de impresionat de această trăsătură liliputană a tuturor oamenilor și lucrurilor pe care le descoperă în Japonia. Întrebat ce imagine va duce cu sine după plecarea din Japonia, autorul răspunde:

„O fată care servește într-o ceainărie, în pânză de crep brun roșcată, sub un cireș înflorit complet. În spatele ei pini verzi, doi bebeluși și un pod cu spinarea arcuită întinzându-se peste un râu verzui ca sticla, curgând peste stânci albastre. În fundal – un polițist îmbrăcat în haine europene care îi cad foarte rău, bând ceai dintr-o farfurioară de porțelan alb cu albastru aflată pe un suport din lac negru. Deasupra – nori pufoși și pe străzi – un vânt rece. (...)” Interlocutorul imaginar oferă însă o altă imagine Japoniei: „Un băiat japonez cu o șapcă plată nemțească și un veston prea larg, după moda din Eton; un rege cumpărat dintr-o prăvălie cu jucării, sute de copaci de pe vremea lui Noe și câmpii alcătuite din lemn vopsit în verde. Și apoi, totul – împachetat cu grijă într-o cutie din lemn de camfor.” [20]

Percepția chipului *femeii*, a statutului și destinului ei în Japonia a influențat aprecierile occidentalilor legate de societatea niponă ca întreg. Eticheta de „barbar” sau de „nație civilizată” aplicată Japoniei de către Occident este evident influențat de această prezență feminină, sursă de visuri și ficțiune.

„Femeia japoneză este coroana farmecului Japoniei” [21] afirma într-una din cărțile sale **Henry Norman**, în 1908.

Misionarul și profesorul **William Griffis** comenta la rândul său:

„Cel care studiază viața asiaticilor, atunci când vine în Japonia este bucurat și încântat să constate diferențele radicale dintre poziția femeii în societatea japoneză și aceea a altor societăți.

Le vede tratate cu un respect și o considerație care le depășesc cu mult pe acelea din alte zone ale Orientului. Li se acordă mai multă libertate și tocmai de aceea au mai multă demnitate și încredere în sine... Femeile din Japonia au o libertate socială pe care cu greu o găsești într-o țară asiatică idolatră și despotică.”

Poziția femeii în Japonia pierde într-o eventuală comparație cu Europa sau Statele Unite ale Americii – după cum remarcă misionarul **Sidney Gulick**:

„Populația feminină este considerabil inferioară (ca statut – n.m.) în Japonia în comparație cu Statele Unite ale Americii și Anglia.” [22]

Paradigma budistă și cea confuciană sunt identificate de cei mai mulți observatori drept principalii responsabili ai statutului net inferior al femeii în Japonia secolului al nouăsprezecelea.

„Noțiunile și idealurile prezentate de budism în ceea ce le privește pe femei sunt limpezi, și clar disprețuitoare. Ea este sursa tentației și a păcatului; este inferioară bărbatului din orice punct de vedere. Înainte de a putea spera să intre în Nirvana [23], ar trebui să se renască [24] bărbat.” [25]

Femeile sunt atracția țării; „fragile, precum statuetele de porțelan” [26], „mai curând gingașe..., cu mâini delicate, cu picioare în miniatură... ridicol de mici, cu un aer de bibelou de etajeră,... cu un ceva nedefinit” [27]; femeia japoneză este „bizară și fermecătoare” [28], însă, în mod curios și neașteptat, autorul o preferă mai curând adormită decât în stare de veghe [29]. Femeia japoneză este un „greiere mititel fără viitor, o creatură mititică, egala fluturului care tocmai s-a transformat pentru a ne bucura ochii” [30] Femeile Japoniei „au sentimentul poeziei lucrurilor, mărețul suflet al naturii, farmecul florilor, al pădurilor, al tăcerilor, al razelor de lună... au grația frunzelor sau a rozelor...” [31]

Descendenți direcți ai zeilor, *Împărații Japoniei* au creat o adevărată fascinație în Occident, mai cu seamă după lămurirea ierarhiilor reale – înainte de 1853 nu era foarte clară existența unui Suveran, conducătorul suprem fiind denumit „taikun” și coincizând, în fapt cu Shōgunul – și poate cel mai mult după lansarea operetei *The Mikado*, scrisă de dramaturgul **Gilbert** și compozitorul **Sullivan**. Unul dintre primele recorduri ale audienței unui spectacol de operetă – 672 de reprezentații succesive la Teatrul Savoy, în Londra, începând cu 14 martie 1885 – îl prezenta pe suveranul nipon într-o postură cvasi romantică. Pentru majoritatea membrilor corpului diplomatic nipon, ca și pentru comercianții japonezi aflați în Londra, care au avut ocazia să vadă spectacolul a contat prea puțin entuziasmul sau interesul copleșitor al britanicilor pentru cultura niponă, fiind extrem de deranjați de superficialitatea și lipsa de consistență a personajului central pe care l-au privit mai curând ca o satiră la adresa instituției sacre a Împăratului. Singurul corespondent de presă japonez care, obișnuit cu modul ușor simplist și extrem de europeanizat al

tuturor reprezentațiilor de acest fel, **Fukuda Gen'ichirō** (1841 -1906), a apreciat spectacolul britanic de operetă ca pe un exercițiu întru înțelegerea vechii societăți a samurailor și nu ca pe o pură fantezie [32]. Idealizarea stilului de viață a japonezului este o caracteristică a imaginii stereotipe pe care fie circumnavigatorii, fie chiar călătorii de talent și-o formează și o perpetuează în legătură cu cel puțin un aspect al spațiului nou descoperit.

„Stilul de viață al unui japonez, indiferent de rangul acestuia, era foarte simplu; Daimio (sic) în castelul lui, era obișnuit în primul rând cu porția spartană de orez și pește” [33]

Samuraiul este popular în Europa – atât pentru codul său de viață, dar mai ales pentru tăria și libertatea de a dispune de aceasta, când onoarea îi cerea să îi pună capăt. Revista *Cornhill* aducea publicului britanic în 1869 trei articole semnate de **Algernon Bertram Mitford** (1837 – 1916) și, odată cu acestea, interesul crescând pentru țara acelor bărbați bravi care își puneau capăt existenței fără teamă, respectând un ceremonial impresionant. Articolul intitulat „Execuția prin *hara-kiri* [34]” istorisește atât împrejurările în care unui samurai, Taki Zenzaburō, i se ordonă sinuciderea rituală, cât și evenimentul propriu-zis. Învinuit că pe 4 februarie 1868 ordonase trupelor sale să tragă în străini, provocând un conflict armat între japonezi – pe de o parte – și trupele britanice, franceze și americane – de cealaltă – acesta este obligat să își aplice pedeapsa maximă. Era privilegiul clasei sale, dar și îndatorirea de căpătâi.

„*Hara-kiri* este unul din obiceiurile japoneze care au exercitat cea mai mare curiozitate asupra Europei, (la care) până acum nu a fost (martor) nici un ochi european”, ajungând să fie considerat „puțin mai mult decât o fabulă”. [35] Când Taki pășește în camera unde urma să aibă loc ceremonia, pe Mitford îl impresionează „aerul nobil” [36] al samuraiului. După ce acesta își recunoaște public vinovăția ordinului de a se trage asupra străinilor și își scoate haina pe care o așază sub corp – pentru a nu „cădea în spate” după cum ne asigură britanicul pătruns de forța vieții și a determinării aproape mitice a războinicului – acesta „se înjunghie cu mult sub talie în partea stângă, continuă mișcarea încet către dreapta, după care răsucind pumnalul în rană, face o ușoară tăietură în sus” [37]. Augmentând mitul forței aproape supraumane, Mitford face un comentariu întâlnit apoi la mai mulți martori ai acestui ritual: „În timpul acestei operații îngrozitor de dureroase nu a clintit nici un mușchi al feței” [38].

Această relatare, însoțită de comentariile lui Mitford, avea să constituie actul de naștere al mitului războinicului japonez, samuraiul care avea să întreacă în imaginarul euro-atlantic cu mult tăria și forța soldaților acestor spații. Chiar și după dispariția clasei războinice, clișeul bărbatului japonez avea să fie mai puțin afectat de judecățile estetice mai puțin măgulitoare ale unor călători, el trecând drept membru al unei comunități de marcă, greu de întâlnit în zonele nou descoperite de către europeni.

Eviscerarea – temută și totodată respectată de străini – libertatea supremă a războinicului japonez, pare unica modalitate de dobândire a unui pas înaintea mult apreciatului „cavaler european”.

Cel care, sub amenințarea extincției, este obligat să învețe anumite lucruri extrem de rapid, poate întâmpina piedici psihice, sau, cel puțin este posibil să intre în panică. În cazul Japoniei, însă, există o tradiție a asimilării elementelor specifice culturilor străine, sintetizată plastic prin cele două slogane care au apărut succesiv în epoca premodernă: *wakon kansai* – care însemna „spirit japonez, cunoștințe chineze” și *wakon yōsai*, care însemna „spirit japonez, cunoștințe occidentale”. În fapt, ca și alte dualisme simpliste, sloganele nu descriu atât de mult realitatea procesului asimilării, cât oferă mai degrabă un confort psihic japonezilor. Cu alte cuvinte, oricât de multe elemente sunt asimilate succesiv din culturile chineză (în perioada veche), europeană (în secolele al XVI-lea și al XVII-lea) ori americană (în perioada contemporană), există întotdeauna un sâmbure al integrității care ar putea fi definit ca „pur japonez”, o constantă a caracterului național care *nu se modifică*, ci mai curând se *îmbogățește* cu „accesoriile” străine.

NOTE ȘI REFERIRI BIBLIOGRAFICE:

1. Primele relatări ale europenilor referitoare la Japonia datează din vremea lui Marco Polo (1254-1324), primul european care ajunge în Cathay (China) pe Drumul Mătăsii și care află despre Insula japonezilor de la Curtea Hanului Kublai, imaginea bogățiilor pământurilor nipone alimentând imaginația chinezilor încă din vremea compilării primelor Cronici *Wei-Zhi* (*Gishi* în limba japoneză), în secolul al IV-lea și continuând cu mitul taoist al Insulei Zburătorilor. Și în lucrarea lui Nicolae Milescu Spătarul – „Descrierea Chinei”, mitul este reluat în capitolul al 58-lea, intitulat „Descrierea vestitei și marii insule a japonezilor și ce se află acolo” (pp. 233-239 în Nicolae Spătaru Milescu, 1975, *Descrierea Chinei*, traducere, prefață și note de Corneliu Bărbulescu, colecția *Biblioteca pentru toți*, Editura Minerva, București)
2. W.G. Aston, 1893, *A History of Japanese Literature*, William Heinemann, London
3. Kikuchi Kan, editor, *Tokugawa Kinrei-ko*, Tokyo, 1932, vol VI, p.572
4. Kyokuzan Hirazawa, *Keiho Guhitsu*, în *Kaihyo Sosho*, volumul 6, Kyoto, 1928, pp.2,3
5. Iwao Muromatsu, *Hirata Atsutane Zenshū*, (Scrierile complete ale lui Hirata Atsutane) Tōkyō, vol I, 1911, *Ibuki Oroshi*, p.25
6. Ibidem, p.26

7. Sir Rutherford Alcock, The Capital of the Tycoon, A Narrative of Three Years Residence in Japan, New York, vol I, pp. 357-358
8. Lafcadio Hearn, Japan, an Attempt at Interpretation, Boston, 1894, pp. 7-8
9. Wilkinson, Endymion: Japan versus the West. Image and Reality, Penguin Books, Clays Ltd., London, 1981, p.19
10. T. Crosland, The Truth About Japan, London, 1904, pp. 1-2
11. Pierre Loti, L'Exilee, Calman-Levy, Paris, 1893 (în „*Femmes Japonaises*”), p. 231
12. Pierre Loti, Madame Chrysantheme, Calman-Levy, Paris, 1893, p.228: La fel ca peste tot, femeile „...din clasa aristocrată au o nuanță naturală diferită”, ele fiind, clar, mai albe decât celelalte.
13. Natsume Sōseki, Bungakuron (O teorie a literaturii) Kadogawa shoten, Tokyo, 1982, p. 17
14. Natsume Sōseki, Rondon shōsoku (Scrisori din Londra) Kadogawa shoten, Tokyo, 1982, p. 23
15. Cf. G. B. Sansom, The Western World and Japan, Vintage Books, New York, 1973, p.371
16. Pierre Loti, Madame Chrysantheme, Calman-Levy, Paris, 1893, p.220
17. Elizabeth Bisland, editor, Life and Letters of Lafcadio Hearn, 2 volume, Boston and New York, Houghton Mifflin Co., 1906, vol II, p.207
18. Lafcadio Hearn, Glimpses of Unfamiliar Japan, Houghton Mifflin Co., Boston and New York, 2 volume, 1894, volumul I, p. 7
19. Ibidem, vol. I, p. 656
20. Rudyard Kipling, From Sea to Sea, London, 1900, vol. I, p. 455
21. H. Norman, The Real Japan, London, 1908, p.177
22. Sidney L. Gulick, Evolution of the Japanese, London, 1905, p. ix
23. Atingerea *Nirvanei* coincide cu experimentarea stării de plenitudine cosmică care îl ferește pe credincios de șirul reîncarnărilor succesive; dintr-o perspectivă comparatistă, atingerea acestei stări coincide cu ajungerea în Paradisul creștin.
24. În funcție de faptele dintr-o existență anterioară era condiționată renașterea într-o existență ulterioară sub o formă avansată (uman) sau devansată (regnul animal). Pentru a putea ieși din *samsara* – șirul reîncarnărilor succesive – trebuia ca în ultima existență să nu existe nici o faptă rea sau chiar bună, care să necesite „răsplată” într-o viață viitoare.
25. Gulick, Op.cit., p. 259
26. Pierre Loti, La Troisieme Jeunesse de Madame Prune, Calman-Levy, Paris, 1920, pp. 137-138
27. Pierre Loti, Madame Chrysantheme, Calman-Levy, Paris, 1893, p.25
28. Ibidem, p. 32

29. Pierre Loti, Op.cit., p. 103: „Ce păcat că această micuță Crizantemă nu poate dormi tot timpul; ea este foarte decorativă când doarme. În plus, așa de-abia nu se enervează.”
30. Pierre Loti, La Troisieme Jeunesse de Madame Prune, Calman-Levy, Paris, 1920, p.76
31. Pierre Loti, L'Exilee, Calman-Levy, Paris, 1893 (în „*Femmes Japonaises*”), p. 259
32. În conformitate cu un articol publicat pe 11 septembrie 1886 în *Tokyo Nichinichi Shinbun* (*Ziarul Ziua de Tokyo*)
33. Sir Rutherford Alcock, Old and New Japan: A Decade of Japanese Progress, Contemporary Review, vol xxxviii, 1880, p.828
34. Termen considerat lipsit de respect și eleganță, „hara kiri” înseamnă literal „tăierea burții”; termenul pe care niponii l-ar fi dorit popularizat în locul acestuia este „seppuku” care poate fi tradus „spintecarea pântecului”. Și una și cealaltă sintagmă denumesc obiceiul sinuciderii rituale cu ajutorul unui pumnal special, în urma unui ceremonial simplu, în decursul căruia războinicul meditează pentru a dobândi pacea sufletească și, în cazurile unor samurai educați, rostesc o poezie care este fie deja scrisă, fie este redactată pe moment – un fel de epitaf al celui ce părăsește această lume
35. A.B. Mitford, The Execution by Hara-kiri, Cornhill Magazine, vol. xx, noiembrie 1869, p.549
36. Op. cit., p. 550
37. Op. cit., p.551
38. Op. cit., p.551

Simboluri zoomorfe în romanele lui Haruki Murakami

*Asist.univ. Adelina Vasile
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Ca arhetip, animalul reprezintă straturile profunde ale subconștientului și ale instinctului. Animalele sunt considerate ca având legături cu toate cele trei niveluri ale universului: infern, pământ, cer.

După cum sugerează literatura psihanalitică, oamenii folosesc animalele, reale sau imaginare, pentru a exprima o gamă largă de procese subconștiente. Symbolismul animal abundă în subconștient - în viața psihică se găsește o adevărată grădină zoologică.

Cultura japoneză tradițională e marcată de un simț deosebit al relației fluide dintre uman și natural; după cum afirmă S. Napier, cultura japoneză “manifestă o fascinație puternică față de transformare, mai ales față de transcenderea limitelor dintre uman și animal”(p.109).

Imaginile și simbolurile sunt o prezență majoră în romanele lui Haruki Murakami. Jay Rubin susține că “animalele îl fascinează pe Murakami pentru ceea ce au în comun cu viața subconștientă a minții umane: sunt însuflețite, dar lipsite de gândire rațională, sunt în legătură cu forțe misterioase, dar sunt incapabile să comunice”(p.51). Animalele lui Murakami comunică însă – și încă extreme de expresiv – ceea ce autorul are de transmis.

În romanele sale, lumea umană și cea animală se întrepătrund, se suprapun; există adesea între ele o relație de dublă incluziune, de incluziune reciprocă.

Din multitudinea de simboluri animale ce însuflețesc lumea ficțională a lui Murakami, această lucrare își propune să analizeze doar câteva dintre ele: pisica, oaia, delfinul și unicornul.

Cel mai transparent simbol zoomorf este cel al pisicii – o prezență importantă atât în viața lui Haruki Murakami, cât și în viața personajelor sale. Pisica apare în relație cu ideea de cuplu. Cuplurile căsătorite din romanele sale nu au copii dar au, în schimb, un motan.

Deși în Japonia pisica poate fi considerată și un animal de rău augur, în stare să ucidă femeile și să le ia înfățișarea, la Murakami ea are doar aspect “diurn”. Dacă Murakami a folosit, pentru a-și decora casa și barul, imaginea pisicii pe post de amuletă norocoasă, așa cum e ea folosită în Japonia – e vorba de o mică statueta înfățișând o pisică ce are lăbuța stângă ridicată și care e plasată în vitrine pentru a atrage clienți – acesta e doar un aspect secundar; pentru el, pisica are o valoare sentimentală profundă.

Imaginile cu pisici și figurinele reprezentând pisici constituie o parte însemnată a decorului domestic al soților Murakami.

În 1974, când Murakami și soția sa și-au deschis un bar la periferia Tokyo-ului, l-au numit “Peter Cat” – după un bătrân animal de casă al lui Murakami. În acea perioadă, “originalul” fusese trimis la casa de la țară a unui prieten, pentru a-și reveni după stresul vieții la oraș. Este posibil ca, în descrierea comico-realistă a motanului din “În căutarea oii fantastice”(1982), Murakami să fi avut ca model de inspirație aspectul propriului său motan:

“Motănelul nu era drăguț deloc. Era un motan urât de-a dreptul. Avea blana jumulită ca un preș uzat, coada îi stătea îndoită la șaizeci de grade, avea dinții îngălbeniți, cu ochiul drept abia mai vedea pentru că se rănise cu vreo trei ani în urmă, iar de atunci îi supura încontinuu și mă îndoiesc că putea deosebi un adidas de un cartof, pernițele ajunseseră ca niște boabe de fasole uscate, iar în urechi i se instalaseră căpușe și se simțeau ca la ele acasă[...]”(p. 182)

În 1977, soții Murakami și-au mutat barul mai în centru și, decorându-l, s-au jucat iar cu tema pisicii – în afară, fața mare și zâmbitoare a pisicii de Cheshire; în interior, figurine-pisici pe toate mesele și pe pian, fotografiile și tablouri cu pisici pe pereți, etc.

Pisica e la fel de omniprezentă în viața personajelor lui Murakami, ajungând să devină o parte a identității umane. Prezentându-ni-l pe prietenul său J., protagonistul romanului “În căutarea oii fantastice” ne spune că acesta “are o pisică, fumează un pachet de țigări pe zi și nu pune gura pe băutură. Asta e tot ce știu eu despre J.”(p.107).

În romanul “Kafka pe malul mării”(2002), bătrânul Nakata îl ucide pe ucigașul de pisici Johnnie Walker pentru a stopa uciderea pisicilor.

Romanul “Cronica păsării-arc”(1994) începe cu o dramă domestică – dispariția motanului cuplului Toru-Kumiko, dispariție care o precede pe cea a lui Kumiko. În “La capătul lumii și în țara aspră a minunilor”(1985) dispariția soției o precede pe cea a pisicii.

Motanul e un simbol al legăturii dintre parteneri, este ceea ce-i unește. După cum subliniază Kumiko, “motanul este foarte important pentru mine...ba nu, chiar pentru amândoi. L-am găsit în săptămâna de după cununia noastră. L-am găsit amândoi, îți amintești?”(p.51) Conștientă de valoarea lui ca simbol al uniunii dintre ea și Toru, ca element ce le-a cimentat relația, Kumiko e cea care ne dezvăluie relația simbolizant-simbolizat: “Părerea mea e că a fost întotdeauna simbolul binelui și frumosului ce se conturase între noi. N-ar fi trebuit să-l pierdem”(p.678). Ceea ce ea nu conștientizează e că motanul e pentru ea și un substitut al copilului pe care l-a avortat. Astfel, triada compusă din el-ea-copil apare la Murakami sub forma el-ea-motan.

Dispariția motanului e de rău augur, ea semnifică deteriorarea sau moartea unei relații. Toru crede că “pisicile au un mod de trai aparte. Și nu sunt proaste deloc, iar dacă o pisică decide să

plece de-acasă, înseamnă că știe ea bine de ce face așa ceva”(p.11). Îngrijorată, Kumiko presimte ca “*motanul a murit și trupul îi putrezește pe undeva, prin buruieni*”(p.27). Ea insistă ca Toru să-l găsească și, când căutările se dovedesc zadarnice, îl acuză că nici n-a vrut cu adevărat să-l găsească. Neacceptând pierderea motanului, cei doi apelează și la o clarvăzătoare. La scurt timp după plecarea motanului, Kumiko își părăsește soțul pentru un alt bărbat.

Motanul reapare după mult timp. Apariția sa are legătură cu speranța lui Toru într-o posibilă împăcare cu soția sa.

În romanul “În căutarea oii fantastice”, căsnicia protagonistului e deja destrămată, iar motanul e și el șubrezit de boală și bătrânețe. Motanul fusese găsit de soția lui și e tot ceea ce-i mai rămâne de la ea. Înainte de-a pleca, aceasta își luase toate lucrurile și tăiase fotografiile în care erau împreună, lăsându-i doar partea în care apărea el, “*ca și cum m-aș fi născut singur, aș fi trăit singur și asta m-ar aștepta și de acum încolo*”. “*Un slip, ar fi putut să-mi lase măcar un slip!*”, se lamentează protagonistul(p.27).

Gândul consolator că “*nu e nici o tragedie*” maschează o dorință subconștientă ca relația lor să nu se fi terminat. Această dorință se reflectă în grija deosebită față de motan. Iată ce indicații îi dă protagonistul prin telefon unui yakuza căruia trebuie să-i încredințeze motanul înainte de-a pleca în căutarea oii:

“- *Să nu-i dați carne grasă, pentru c-o s-o vomite pe toată. Să nu-i dați nici lucruri tari, pentru că nu mai are dinți. Dimineața îi dați lapte și conservă, seara pește uscat, carne sau brânză. Și vă rog să-i schimbați nisipul în fiecare zi. Nu-i place să fie murdar. Are frecvent diaree și, dacă nu i-a trecut în două zile, trebuie să-l duceți la doctor.[...]Are de ceva vreme niște căpușe în urechi și trebuie să-l curățați o dată pe zi, cu bețișoare de urechi muiate în ulei de măsline. N-o să-i placă și o să se zbată, așa că fiți atenți să nu-i atingeți timpanul. Dacă vă temeți c-o să zgârie mobila puteți să-i tăiați unghiile o dată pe săptămână. Merge și cu o forfecuță obișnuită. Nu cred că are purici, dar puteți din când în când să-i faceți baie cu un șampon dezinsectant. Se găsește la orice magazin pentru animale. După ce-i faceți baie, să-l ștergeți bine cu un prosop și să-l periați, iar la sfârșit de tot îi dați un pic cu uscătorul. Altfel răcește.*”(p.175)

Pentru un personaj înclinat către pasivitate cum e protagonistul, menținerea motanului în viață e singurul lui mod de a controla situația la exterior, de a păstra ideea legăturii lor în viață.

În ceea ce privește simbolistica oii, Murakami a declarat cu modestie că, „dacă romanul <<În căutarea oii fantastice>> este o reușită, aceasta e deoarece eu însumi nu știu ce semnifică oaia”. (Murakami citat de Jay Rubin, p.90)

Simbolul oii are la Murakami aspect dublu - nocturn și diurn. Departe de a fi un simbol al păcii, oaia este de-a dreptul malefică, în timp ce bizara oaie antropomorfă - Omul Oaie - este un autoproclamat miel al păcii.

Sursa imaginii oii a fost dezvăluită de Murakami într-un discurs ținut la Universitatea din Washington în 1992. Totul a pornit de la o discuție despre romanul lui Murakami „Pinball” (1973) cu romancierul Takako Takashi, care i-a atras atenția că descrierea unor tufişuri ca arătând ca niște oi care pasc e o figură de stil nepotrivită, deoarece nu există oi în Japonia. Murakami era sigur că există și a început să facă cercetari. Hotărându-se să scrie un roman care să aibă „oaia” ca termen-cheie, Murakami s-a dus în Hokkaido, unde sunt concentrate aproape toate marile ferme de oi și a stat de vorbă cu crescătorii de oi. El a mai aflat că oile n-au existat dintotdeauna în Japonia, ci au fost importate ca animale exotice la începutul perioadei Meiji.

În romanul “În căutarea oii fantastice”, a cărei acțiune se petrece în 1978, secretarul personal al “Şefului”- un activist de dreapta care, strângând avere ilicit “*tronează peste o structură formată din politicieni, serviciile de informație și Bursa*”(p.74) – ia legătura cu protagonistul și-l obligă să plece în căutarea unei oi-fantomă cu puteri bizare, ce apare într-o fotografie inserată într-o reclamă produsă de agenția acestuia din urmă.

Din cauza acestei oi, se pare, Şeful – care are un imens chist hematic în creier – e pe moarte. De fapt, secretarul nu urmărește decât să intre el însuși în posesia oii, pentru a-i exploata puterile supranaturale.

Oaia din fotografie aparține unei rase care nu există în Japonia – e pur și simplu o oaie care „*nu există nicăieri*”. După cum o descrie „Maestrul Oilor”, are blana „*albă ca neaua*”, iar pe spate are “*o pată maronie în formă de stea*”.(p.225)

Protagonistul află de la secretar că Şeful, deși fusese diagnosticat încă din 1936 cu un chist uriaș în creier, „*[trăise] fără probleme, deși ar fi trebuit să fie mort de mult*”. (p.139) Tot în același an Şeful se vindecă și suferă o transformare a personalității – devine un tip carismatic, cu clarviziune politică și care „*[ştie] să influenteze societatea folosindu-se de punctele slabe ale maselor*”, ajungând “*să controleze guvernul, economia și mass-media*”.(p.142, p.227)

Ipoteza secretarului este că această oaie, pe care Şeful o are ca emblemă personală, „*[...] a intrat în Şef. Asta s-a întâmplat probabil în 1936. Apoi, în următorii patruzeci de ani, oaia a rămas să trăiască înăuntrul lui. A găsit acolo pășuni și păduri de mesteceni, exact ca în fotografie.*”(p.147-148) Tot el consideră că „*oaia este modelul de la care a pornit Voința Şefului*”, o voință care i-a permis acestuia să construiască o organizație extrem de sofisticată, cu ajutorul căreia să controleze societatea din umbră.(p.147)

Această oaie „*aparte*”, „*specială*”, este simbolul unei voințe malefice; e o prezență monstruoasă interioară, psihologică.

Protagonistul pleacă la Sapporo, unde îl descoperă pe „Maestrul Oilor”, fost membru al elitei agriculturii Asiei de Est, un om care pretinde că a fost posedat de oaie pentru scurt timp în 1935. El a avut cu oaia o „*relație la nivelul mental*”, o “*comunicare spirituală*.”(p.218)

El povestește că în vara anului 1935, petrecându-și noaptea într-o peșteră aflată lângă granița dintre Manciuria și Mongolia, „*în vis [i]-a apărut o oaie care [l]-a întrebat dacă poate să intre în [el]*.”(p.224-225) Tot „Maestrul Oilor” face o incursiune în folclorul chinez și mongol legat de oi și astfel aflăm că oaia conferă nemurire celui care o posedă – sau, mai bine zis, celui pe care îl posedă; dar acesta „*își pierde nemurirea când oaia îl părăsește*.”(p.225) Pe el oaia l-a folosit ca simplu vehicul, pentru a ajunge în Japonia. Punând stăpânire pe oameni, oaia „*caută o formă care să-i îmbrace gândirea*”, întrucât are „*un plan de proporții*” care țintește „*să schimbe oamenii și lumea*”(p.228, p.226)

Ideea de oaie ca spirit ce pune stăpânire pe om nu e departe de simbolismul oii în creștinism, unde ea poate fi simbolul unui suflet din lumea de dincolo.

Peste simbolistica oii se suprapune puternic cea a stelei – alt simbol al spiritului, dar mai ales al conflictului între forțele spirituale, sau luminoase, și cele ale materiei sau tenebroase. Steaua e legată, de asemenea, de simbolistica mesianică, fiind privită ca imaginea unui așteptat Mesia. Pe Șef, fost „*criminal de război de clasa A*”, oaia îl transformă într-o figură politică marcantă, un adevărat Mesia politic malefic.(p.227)

Citind istoria orașului (imaginar) Junitaki, orașul unde se află fosta fermă a „Maestrului”, protagonistul află că guvernul Meiji promovase creșterea oilor, deoarece intra în planurile Armatei pentru o invazie continentală. Localnicii nu au înțeles de ce guvernul i-a sprijinit dându-le prima turmă de oi, până când o parte din fiii lor, îmbrăcați cu haine confecționate din lână, au fost omorâți în Războiul Ruso-Japonez (1904-5).

Într-o carte ce lauda ideea de expansiune continentală a Japoniei, protagonistul găsește o listă cu activiști pro-expansiune, care îl include și pe Șef.

Deși o oaie albă ar trebui să fie simbol pozitiv, la Murakami ea este simbolul violenței, al Voinței diabolice care a adus suferință pe scară largă în Asia.

Mesajul central al romanului e transmis prin critica făcută de „Maestrul Oilor”: „*Prostia fundamentală a Japoniei moderne constă în faptul că n-am învățat nimic din interacțiunea cu alte popoare din Asia.*”(p.226)

Murakami păstrează totuși tema de bază asociată cu oaia, cea a sacrificiului. Raportul normal om-oaie, cel de sacrificator-sacrificat, este însă inversat – nu oaia este cea care se sacrifică, ci ea este entitatea care sacrifică (oameni).

Protagonistul descoperă spre final că sinistra oaie misterioasă a pus stăpânire pe psihicul prietenului său Șobolanul, retras la reședința sa din Hokkaido. Prietenul său este însă mort. Protagonistul primește vizita Omului Oaie, o creatură ciudată, de basm, în care simte prezența Șobolanului.

Discutând despre Omul Oaie, Murakami pretinde că “nu [plănuia] să [aducă] un asemenea personaj pe scenă: pur și simplu a ieșit în timp ce [scria]. Acesta era ceva din lumea întunericului, o creatură care locuiește în lumea cealaltă.”(Murakami citat de Rubin, p. 284)

Omul Oaie este o făptură la limita dintre uman și animal. E un omuleț scund, cocoșat, cu picioarele strâmbe, “*îmbrăcat din cap până-n picioare în blănuri de oaie cusute laolaltă. I se potriveau perfect cu corpul îndesat. Pe cap avea o glugă din petice de piele, prin care îi ieșeau coarnele, cât se poate de adevărate. În părți i se vedeau pe sub glugă urechile orizontale, probabil întărite cu sârmă. Mască sub care își ascundea fața, mănușile și ciorapii erau din piele neagră. De la gât și până la brâu avea un fermoar, ca să-și poată îmbrăca costumul mai ușor.*”(p.300)

Omul Oaie pare a fi un fost dezertor sau, în orice caz, un om care a vrut să evite cu orice preț să aibă de-a face cu domeniul militar. El locuiește în pădure pentru că “[n-a] vrut să [meargă] la război”; acesta e și motivul pentru care “[s-a] făcut oaie.” Orașul de la poalele muntelui nu-i place deoarece “e plin de soldați.”(p.316)

Șobolanul e prezent ca spirit în Omul Oaie, dar face efortul de a-și lua forma sa umană – ca stafie – pentru a vorbi cu protagonistul. Șobolanul îi dezvăluie că s-a spânzurat în timp ce oaia dormea dormea înăuntrul său – s-a sinucis tocmai pentru ca, odată cu el, să moară și oaia. Astfel, oaia care a sacrificat oameni pentru a-și realiza propriile interese, pentru a-și impune propria voință, este, în cele din urmă, sacrificată. Deși odată cu propriul său sacrificiu Șobolanul sacrifică și oaia, adevăratul pharmakos rămâne el – gestul sinuciderii sale poate fi interpretat ca fiind modul său de a-și aduce contribuția la binele societății.

Personajul Omul Oaie reapare în romanul “Dans, dans, dans”(1988), a cărui acțiune se desfășoară la patru ani după cea din “În căutarea oii fantastice”. Acum el arată mai murdar, mai ponosit, mai obosit și mai bătrân. Nu mai locuiește în pădure, ci “*într-o lume nevăzută de oameni*”, în Lumea Cealaltă.(p.114) Misiunea sa este de “*a lega*”.(p.115) El vrea să-l ajute pe protagonist să meargă mai departe, să-și revină psihic după pierderile multiple suferite – divorțul, moartea unei foste prietene, moartea Șobolanului, dispariția fără urmă a prietenei sale.

Omul Oaie este de părere că protagonistul are “*tendința*” de a investi mereu în mod exagerat sentimente în oameni:

“Ai pierdut multe până acum. Multe lucruri importante. Problema nu este a cui e vina. Problema stă în faptul că ai mai lipit ceva la ele. De fiecare dată când ai pierdut ceva, ai adăugat și parte din tine N-ar fi trebuit să faci asta. Ai adăugat acolo și lucruri pe care ar fi trebuit să le păstrezi pentru tine. Așa ai ajuns să te împruținezi și tu, treptat-treptat.”(p.116)

Rolul Omului Oaie este de a-l ajuta pe protagonist să se conecteze la lumea “reală”, de care acesta din urmă nu se mai simte legat și, mai ales, să se conecteze la sine însuși.

Simbol al păcii, Omul Oaie își exprimă clar sentimentele sale anti-violență, anti-război. Deși războaiele sunt lipsite de sens, ele nu pot fi evitate deoarece, consideră el, tendința către violență, către conflict, sunt trăsături inerente naturii umane:

“Să ai grijă. Să ai grijă dacă nu vrei să fii omorât. Un război tot o să înceapă, fii sigur de asta. Așa e întotdeauna. Chiar dacă nu pare să fie vreunul, să știi că sigur e. În adâncul sufletelor, oamenilor le place să se omoare unii pe alții. Se omoară între ei până obolesc. Când obolesc, se odihnesc puțin. Apoi o iau de la capăt. Asta-i firea lucrurilor. Nu poți avea încredere în nimeni. Nimic nu se schimbă. N-ai ce-i face. Dacă nu-ți convine, nu-ți rămâne decât să fugi în altă lume. (p.110)”

Comparând simbolul oii cu cel al Omului Oaie, descoperim că autorul a vehiculat, probabil inconștient, o idee budistă – în timp ce oaia e un simbol al bestialității din om, latura umană a Omului Oaie semnifică umanitatea potențială a animalului.

Delfinul apare în două din romanele lui Murakami ca denumire a unui hotel din Sapporo. În descrierea modului în care evoluează hotelul de la un roman la celălalt autorul păstrează tema de bază asociată cu simbolistica delfinului – tema transfigurării, a regenerării.

În romanul “În căutarea oii fantastice” hotelul arată mai mult decât modest – “*era un hotel mic și șters, cu o lipsă de personalitate de-a dreptul metafizică. N-avea nici lumini, nici firmă mare, nici măcar o intrare obișnuită. Lângă ușa de sticlă, foarte asemănătoare cu intrarea de serviciu de la restaurante, era doar o plăcuță de alamă pe care scria Dolphin Hotel. N-avea nici măcar o emblemă cu delfin.*

Clădirea avea cinci etaje, dar era atât de lipsită de eleganță, încât părea că fusese construită din cinci cutii de chibrituri puse una peste alta. Nu era o clădire veche, însă avea un aer dărăpănat, și-mi făcea impresia că a arătat așa încă de când fusese construită ”(p.196-7) Plantele din hol sunt ofilite, obiectele din hotel par donații, culorile au o nuanță „bolnăvicioasă”. Recepționerul, “*un bărbat între două vârste, cu un început de chelie*”, lipsit de falange la două degete de la mâna stângă, doarme “*ca un pește pus la uscat*” și protagonistul are senzația că e mort

(p.198). Liftul e și el, bineînțeles, în ton cu atmosfera generală dezolantă a hotelului - se clatină “*ca un câine bolnav de plămâni*”. (p.200) Și asta încă nu-i tot. Camerele depășesc, în sens negativ, orice standarde de acceptare, ajungând la limita de zgustului:

“...primul lucru pe care am fost nevoit să-l fac de cum am intrat în camera hotelului micuț și îngrijit, a fost să-mi scot repede un papuc și să strivesc un gândac care se plimba agale pe rama ferestrei. Era prima oară când vedeam un gândac în Hokkaido. Pe urmă am cules două fire de păr pubian de la picioarele patului și le-am aruncat la gunoi. Între timp, prietene mea dăduse drumul la apă și pregătea baia. Robinetul făcea un zgomot asurzitor.” (p.200) Cât despre așternut, el e “*tare ca asfaltul*.” (p.201) Nu e de mirare că, la condițiile pe care le oferă, hotelul e aproape gol.

Întrucât Hotelul Delfin e punctul de plecare în căutarea oii, protagonistul și prietena sa sunt nevoiți să stea acolo.

Recepționarul și totodată proprietarul hotelului a numit clădirea *Hotelul Delfin* “*având în minte scena cu delfini din Melville*”. (p.211) Stând la un pahar de vin cu proprietarul, protagonistul îl complimentează spunându-i că hotelul său are “*personalitate*”; hotelul se dovedește a fi exact locul de care avea nevoie în căutarea sa, deoarece clădirea servise ca Club al Crescătorilor de Oi din Hokkaido.

În “*Dans, dans, dans*” hotelul nu mai are nimic în comun cu hotelul din “*În căutarea oii fantastice*”, decât denumirea; aspectul și dotările îl situează la polul opus. Amărâțul Hotel Delfin s-a transformat uluitor în prosperul Dolphin Hotel, ce are la intrare un delfin sculptat în marmură. E o minune a tehnicii moderne, un hotel de lux ultramodern, cu tot felul de facilități, “*care seamăna cu baza secretă din Războiul Stelelor*” și în care “...*găseai orice îți trecea prin cap. Avea până și heliport pe acoperiș.*” (p.51, p.47)

Cu toate acestea, protagonistului îi displace noua înfățișare a hotelului; pentru el, este un hotel mult prea sofisticat și scump – în hol, de exemplu, “*într-un colț era amenajată o cafenea superbă, genul de loc în care comanzi sandvișuri și primești pe o farfurie argintată patru sandvișuri cu șuncă delicate, de mărimea unei cărți de vizită, decorate artistic cu cartofi prăjiți și cu murături. Dacă mai bei și o cafea, totul se ridică la modesta sumă pe care o familie de patru persoane ar plăti-o pentru un prânz.*” (p.41)

Profund dezamăgit, protagonistul conchide că nu are ce căuta acolo, însă peste câteva zile descoperă că în noul hotel mai sălășluiește spiritul vechiului hotel. Dolphin Hotel conține “*ceva ciudat*”, “*nu e normal*”, e “*cumva deformat*.” (p.63) În el trăiește o lume liberă de contingentele timpului și ale dimensiunii. Dolphin Hotel e mai degrabă un hotel metafizic în care, cu ajutorul liftului – simbol în curs de substituire al ascensiunii spirituale – se poate ajunge la fantomaticul etaj 16, de fapt în Lumea Cealaltă, care nu e sinonimă cu lumea de dincolo.

Moartea e o prezență majoră în Lumea Cealaltă, așa cum apare ea la Murakami, dar Lumea Cealaltă nu este pur și simplu doar “*tărâmul morții*”, este o realitate “*diferită de cea de dincolo*”, este un loc “*real*” întrucât, după cum află protagonistul de la Omul Oaie, “*nu există o singură realitate, ci mai multe.*”(p.117-8) În anumite momente, cine umblă cu liftul prin Dolphin Hotel se poate trezi, odată ieșit din lift, într-un “*întuneric adânc, făcut parcă din straturi successive de vopsea neagră, fără nici o crăpătură.*” În acest întuneric “*vâscos*”, care-i “[*invadează*] *toți porii*”, protagonistul are senzația dedublării:

“*Corpul mi se dizolvase în întuneric și eu pluteam în aer, fără formă, ca o ectoplasmă. Îmi părăsisem corpul, dar nu aveam încotro să mă îndrept. Pluteam în neant, la limita dintre coșmar și realitate.*”(p. 102)

În această beznă se află cămăruța luminată de flacăra unei lumânări a pașnicului Om Oaie, creatura care și-a găsit aici un adăpost ferit de violență și războaie.

Dolphin Hotel, întocmai ca delfinul din mitologia greacă, nu numai că e un simbol al regenerării, dar are și funcție de psihopomp. Prin intermediul hotelului, protagonistul e condus, dintr-o lume zbuciumată și violentă, într-o lume în care domnesc întunericul și pacea. În Irlanda, Lumea Cealaltă e numită *sid* sau *sidh* în ortografie modernă (de la un cuvânt care, etimologic, înseamnă „pace”).

Un alt animal fantastic, unicornul, apare în romanul “La capătul lumii și în țara aspră a minunilor”.

În ceea ce privește unicornul, există două specii, “*foarte diferite nu numai ca aspect, ci și ca fire*” – cea occidentală și cea orientală.(p.109)

Probabil că japonezii au importat simbolul unicornului din China. În China antică era un animal de bun augur, simbol al virtuților regale și al purității. Unicornul oriental, spre deosebire de cel occidental, este un animal blând, docil. Răsărit din pământ, face parte din grupul celor patru animale superioare de bun augur, alături de dragon, pasărea fenix și broasca țestoasă.

Unicornii descriși de Murakami au ca model varianta orientală, fiind adevărate simboluri ale liniștii și păcii:

“*... toate aceste animale hoinăreau pașnic pe pajiștea de un verde crud de parcă se lăsau purtate de vânt. Păreau atât de liniștite, încât dădeau impresia că vor să mediteze. Respirația lor era silențioasă ca ceața dimineții, iar când pășteau, nu scoteau nici un sunet. Când se săturau de iarbă proaspătă, își strângeau picioarele sub ele în cea mai deplină tăcere și apoi trăgeau un pui de somn.*”(p.19) Coarnele lor albe împung doar cerul de toamnă.

Imaginea unicornului apare prima dată la Murakami în povestirea “Povestea mătușii sărace”(1980). La începutul povestirii, protagonistul și prietena sa stau pe malul unui iaz de lângă o

galerie de tablouri. Pe malul celălalt se văd unicorni de bronz - și astfel “deodată lumea atemporală a legendelor intervine în lumea <<reală>>.” (Rubin, p.57) Această imagine i-a fost inspirată lui Murakami de niște sculpturi înfățișând unicorni, aflate în grădina sanctuarului Meiji din Tokyo.

În “La capătul lumii și în țara aspră a minunilor” apar doi protagoniști - de fapt două părți ale aceleiași persoane – care trăiesc în două lumi diferite, în fiecare din ele găsim ecouri din cealaltă.

Ambele lumi sunt distopice. “Țara aspră a minunilor” este lumea conștientului, o lume “reală” viitoare, cu o tehnologie avansată dar sinistă, oprimentă, în subteranele căreia bântuie Întunegrii – îngrozitoare creaturi antropofage. “Capătul lumii” este o lume mentală fantastică creată de protagonist, o lume a subconștientului. Este o lume “perfectă”, atemporală, unde “*nimeni nu se naște și nimeni nu moare*” și unde unicornii “*au supremație asupra oamenilor.*”(p.313) În schimbul vieții eterne locuitorii orașului trebuie să renunțe la suflet – “*acesta este prețul perfecțiunii.*”(p.414) Oamenii din oraș “*își văd de ale lor și nu supără pe nimeni, nu invidiază și nu râvnesc la nimic. Trăiesc liniștiți*” – tocmai “*pentru că nu mai au suflete.*”(p.385)

Această lume are aspectul unui oraș medieval în formă de creier, împrejmuit de un zid înalt, pe care locuitorii nu-l pot părăsi; numai unicornii au dreptul să iasă și să intre. Unicornii par a fi un fel de elemente ale subconștientului. În timpul zilei stau în oraș, în interiorul zidurilor, iar în timpul nopții li se dă drumul afară. Simbolistica unicornilor e greu de descifrat. Ce au unicornii în comun cu id-ul? Probabil ideea de inaccesibilitate. Cornul unicornului e considerat un simbol al virginității psihice. Virginitatea psihică este inaccesibilă cunoașterii, sau la fel de greu accesibilă cunoașterii ca subconștientul.

Iarna, unicornii din “Capătul lumii”, mor în număr mare – aparent din cauza frigului și a lipsei de hrană. De fapt, ele mor din cauza greutatea sufletelor pe care sunt obligați să le care. La fel ca delfinii, unicornii sunt psihopompi:

“*Sufletele oamenilor sunt transportate dincolo de Zid de către animale [...] Animalele nu fac decât să hoinărescă de colo-colo și să absoarbă sufletele, pentru ca apoi să le ducă în lumea de afară.*”(p.386)

În craniile unicornilor care-au murit sunt stocate “*wise vechi*” – fragmente de amintiri și sentimente ale oamenilor - pe care protagonistul le citește, având funcția de “*Cititor-de-wise vechi*”.

În lumea “reală”, personajul central are meseria de computator – e un procesor de date uman specializat. Deoarece e victima unui experiment științific nereușit și care nu mai poate fi corectat, realizat de un excentric om de știință pentru care “*știința există de dragul științei și-atât*”, lumea sa conștientă e pe punctul de-a muri.(p.37)

Decizia finală a protagonistului este de a se retrage în subconștient, de a rămâne la “Capătul lumii”, în lumea mentală animată de unicorni pe care singur și-a creat-o.

În romanele lui Murakami, întrepătrunderea celor două lumi – umană și animală – s-ar putea explica și prin prisma teoriei care subliniază că eul japonez tradițional e mai difuz și mai orientat către celălalt decât eul occidental, care este mai individualist. După cum susține A. Berque, “punând accentul pe o logică a identității, tradiția europeană a produs, în ultimă instanță, societăți în care sinele se distinge clar de celălalt. Tradiția japoneză nu numai că n-a urmat acel drum, dar a pus persistent accentul pe necesitatea de a identifica eul cu ceea ce nu este (sau, mai precis, cu ceea ce nu este în paradigma occidentală modernă), de exemplu cu natura și celălalt.”(p.102)

Contopirea umanului cu animalul maschează o dorință acută a regăsirii naturii – mai degrabă ca mediu interior.

Lumea “reală” din universul ficțional al lui Murakami conține elemente distopice sau e distopică pe de-a-ntregul - așa cum e “țara aspră a minunilor”.

După cum afirmă computerul, *“lumea asta e din ce în ce mai complicată: arme nucleare, dezintegrarea socialismului, progresul informaticii și al calculatoarelor, fertilizarea artificială, sateliții spion, organe artificiale, roboți... O mulțime de necunoscute. Tot ce-ți pot spune este că m-am trezit în plin război al informațiilor. Calculatoarele ajung să pună stăpânire pe eul oamenilor.”*(p.416-7)

Viața în mediul urban a personajelor lui Murakami, unde natura e aproape total absentă, e marcată de pierderi, plictiseală, singurătate și înstrăinare față de natură, față de propriul eu.

Personajele sunt, fără excepție, oameni care au suferit pierderi grave, cum ar fi moartea unor persoane apropiate, odată cu care și-au pierdut părți din suflet, din identitate. Peisajul lor interior e devastat, răvășit.

Protagonistul romanului “În căutarea oii fantastice” are senzația că viața e lipsită de sens, întrucât *“nu obținusem nici un lucru de valoare, nu făcusem nimic semnificativ. Nu mă alesesem decât cu plictiseala”* și *“mă simțeam de parcă de multă vreme aș fi trăit viața altcuiva.”*(p.105, p.53) El concluzionează că *„în final [...] ne pierdem pe noi înșine”*(p.330)

Ce este plecarea în căutarea oii magice – chiar dacă „obiectul” căutării e absurd – dacă nu un remediu contra plictiselii, contra alienării și a stresului cauzate de viața în mediul deprimant urban?

Folosirea simbolurilor animale e legată de ideea încercării de a recupera, de a reface un raport deteriorat cu lumea exterioară, dar mai ales interioară.

Simbolurile oii, delfinului și unicornului fac parte din lumea imaginarului, a fantasticului; au o anumită legătură cu Lumea Cealaltă și / sau chiar cu lumea de dincolo – ceea ce ar putea sugera că în lumea „reală” căutarea liniștii și-a păcii, căutarea naturii (=căutarea eului) e absurdă.

În “La capătul lumii și în țara aspră a minunilor” personajul central abandonează lumea “reală” și se refugiază în lumea sigură a propriei sale minți – lumea unicornilor, o lume mai puțin distopică decât cea “reală”.

Decizia sa e o formă de critică socială, arătând cât de puțin atrăgătoare i se pare lumea „reală”. În acest roman, Murakami sugerează că, intrând pe tărâmul “Capătul lumii”, protagonistul s-ar putea regăsi în final pe sine însuși.

Simbolurile zoomorfe ale lui Murakami invită la o meditație mai profundă asupra a ceea ce înseamnă lumea umană interioară.

Bibliografie:

- Berque, Augustin – “Identification of the self in relation to the environment” în *Japanese sense of self* ed. Nancy Rosenberger, NY: Cambridge University Press, 1999
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicționar de simboluri*, București: Editura Artemis, 1993
- Murakami, Haruki – *In cautarea oii fantastice*, Iași: Polirom, 2003
- Murakami, Haruki – *Dans, dans, dans*, Iași: Polirom, 2004
- Murakami, Haruki – *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor*, Iași: Polirom, 2005
- Murakami, Haruki – *Cronica păsării-arc*, Iași: Polirom, 2004
- Napier, Susan – *The fantastic in modern Japanese literature*, London: Routledge, 1996
- Rubin, Jay – *Haruki Murakami and the music of his words*, London: Vintage, 2005
- Volkan, Vamik; Ast, Gabriele – *Siblings in the unconscious and psychopathology*, Madison: International Universities Press, 1997

Of a Gap between Cultures. About Amae

*Prep.univ.Alexandra Mustatea
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

'certain aspects of Japanese thought and of the Japanese character are so different from Western thought and mores that even a person highly familiar with both cultures must make a conscious effort to bridge the gap.' (R. Christopher, *The Japanese Mind*)

One of the most common mistakes we, as Westerners, might make in dealing with a culture completely different from ours is to apply the cultural instruments we possess in handling cultural concepts utterly different. In most cases, we tend to see the other's values and mentality as being completely wrong, when, in fact, they merely are completely – or, at least essentially – different from ours. It is no doubt easier for us to say, for example, that the Japanese don't have individualities, than it is to try and find out what that view of things consists of and how it does differ from and resemble our own. The discussion about the lack of individualism of the Japanese is already notorious, but in this essay I will try to bring forth the concept of *amae*, because it is, on a very 'intimate' level, related to this very sensitive issue.

What is Amae?

In the first place, I will try and define the concept of *amae* (甘え). Although it is an emotion experienced by the Japanese in their everyday life, the concept as such is quite difficult to define, because of its very complex nature (and because its conceptualization is still at an early stage).

The first step in beginning to understand the concept of *amae* is the analysis of the vocabulary concerning it. In the *Daigenkai* dictionary, the verb *amayuu* is defined as 'to depend on another's affection'; in the *Kojien* dictionary, *amayuu* has three possible meanings: 1. to possess sweetness; 2. to presume on familiarity in order to 'make up' to the other, or to presume on familiarity in order to behave in a self-indulgent manner; 3. to feel awkward from a sense of shame, to be embarrassed. Next, the other important verb in dealing with *amae* is *amaeru*: 'the self-indulgent behaviour by an infant of either sex presuming on the love of its parents'. Further, *amai* is defined as 'sweet (about a cake or about a person), soft, indulgent, fond, not well tempered';

The first thorough analysis of the concept of *amae* was conducted in the 1970s by a Japanese psychiatrist, Takeo Doi. In his 1971 analysis, *Amae no kozo* (translated in English as *The Anatomy of Dependence* and in French as *Le jeu de l'indulgence*), he views *amae* as a psychological phenomenon basically common to all mankind, but he also claims that the 'emotion' of *amae* is more accessible to Japanese culture due to the social structure, which 'is formed so as to permit expression of that psychology', expression to be found in words such as *amae* and *amaeru*. On the other hand, although Western cultures experience such emotions, too, they don't even possess a word to describe it; the closest translation of *amae* in English, for example, is 'dependence' or 'indulgence'; but this word does not even begin to encompass the Japanese concept. In the conclusion of his book, *Amae no kozo*, Takeo Doi says that, 'in its most characteristic form, *amae* is an attempt to draw close the other person' and observes that it is the manifestation of the newborn's craving for close contact with his mother (thus, denying the fact of separation).

The prototype of *amae* that Doi proposes is that of the *mother-child* relationship. Of course, this relationship is quite similar to that in the West. The difference between the Japanese *amae* and the Western 'primary love' is that, in the West, this love is deeply repressed, whereas the Japanese dependency on one's mother is typical and even desirable. I will dwell on this subject in the next section of this essay.

Another interesting opinion about the *amae* feelings and their presence in the West is that of Morsbach and Taylor (cited by Miitake, 2003), who assess that, although there is no special word to convey it in Western culture, *amae*-type feelings do exist, 'since the ideal of individualism and independence is far from realized in practice'. An individual cannot be unique or free without having a group to which one belongs (in one way or another). The difference is obvious when it comes to manifesting *amae* or not: in this situation, the individual is 'culturally conditioned' – in the West, identification with the group means the loss of identity, whereas in the Japanese society, identification with the group provides an identity.

There is one obvious conclusion to be drawn from the numerous opinions and discussions about *amae*: it is part of the essential 'baggage' of the Japanese and it is present in any kind of interrelation. The complexity of this concept as it is found in Japanese society does not allow me to analyze it properly in a few pages, but I will try and refer to several occurrences of *amae* in the most important types of interrelations in traditional Japan.

Amae and the mother-child relationship

In this section I will refer mostly to the relationship between mother and son, because it is the most relevant to what I am trying to analyze in this essay: the importance of *amae* in the relationships among the Japanese.

It should be noted that, when it comes to the first years of the baby's life, the differences between East and West are not so important: a mother, no matter the culture she belongs to, does her best to make her child happy: she feeds him, she plays with him, she takes care of him. The first differences appear when the child begins to speak and to understand what is going on around him. From that point on (more or less), differences appear; and this is when we can begin to observe how each mentality works. In the West (in different degrees), the child (and especially the son) must learn to be on his own, to gain his independence, so that, in later years (during adolescence) he can emancipate from his mother. If this does not happen, it means that the child suffers from a 'maternal complex' (Jung). On the other hand, in Japan such emancipation is not at all desirable, because the child must learn to fit in the group he will belong to, and this kind of independence would be, to a certain extent, the end of his social and professional life. Thus, in most cases, this dependence bread in the Japanese boy will subsequently manifest itself in his professional life.

Amae between mother and child basically refers to the interdependence of the two: the child is dependent on his mother's affection and caretaking, but, on the other hand, the mother, in her old age, will also depend on the child. This is a relationship that the child will not give up even after he matures.

Amae and the wife-husband relationship

In male-female relationships there is a resemblance between the West and the East: in agreement with Freud, we might say that the man is unconsciously looking for his mother in all the women he meets; he will try to find someone who will love him as unconditionally as his mother used to.

For a better illustration of *amae* occurrence in Japanese marriages, I will refer to Takie Sugiyama Lebra's article, *Male Chauvinism as a Manifestation of Love in Marriage*. In this article, she analyses a particular behaviour of Japanese men in marriage: the so-called *teishu kanpaku*⁷⁰ conduct, 'male behaviour which demands services, attention and indulgence by women in an authoritarian manner, with the expectation of being obeyed' (that is, exactly what their mothers

⁷⁰ *Teishu kanpaku* can be translated as 'petty tyrant'

used to provide for them). Although this may seem appalling to a woman in the West, in Japan, this kind of behaviour is typical, and it is viewed as relating to maleness and as the acting out a particular form of *amae*. To prove this point, I will give a brief quotation from one of Japan's most outstanding traditional writer, Kawabata Yasunari (1973):

“N-o să putem merge azi la dans din pricina acestei înmormântări... Iată un bărbat pe care nevastă-sa l-a maltratat pur și simplu la bătrânețe. Dimineața, doar, își lua micul dejun acasă, apoi pleca. Ea nu-i pregătea nimic, avea grijă numai de copii; el se servea repede, pe ascuns.”

Women have learned not to take it personally, for it is all about conventions: in a society where status is very important, when married, a man sees himself depending on someone of an inferior status, and this may shake his confidence, unless he is a *teishu kanpaku*. On the other hand, the woman copes with her husband's behaviour in order to maintain harmony (和, *wa*, another key concept I understand Japanese thought). The fact that, at some point in a marriage, a transition takes place – the man turns from lover into a quasi-son, while still maintaining his authority – helps us see *teishu kanpaku* conduct as an expression of *amae*. Another reason for which the husband behaves in such a way is related to the constraints that society imposes on its members: for a Japanese man, the family is the only arena in which *amae* can take place: the family will accept him no matter what he says or does – this is the only place where he doesn't have to worry about the social constraints, the only place where he can bluntly say 'no', with no fear of the consequences (that is, no fear of conflict). Maynard (cited by Yoshitaka Miike, 2003) observes that 'in this warm and forgiving relationship, self-assertion and selfishness are perhaps unconditionally accepted. In such an environment saying 'no' with no accommodation to the other's feelings, which sometimes is taken as a sign of immaturity and selfishness, is allowed'.

But in the West, *teishu kanpaku* behaviour is totally unacceptable, at least for the middle or upper class woman, who would see this behaviour as humiliating for her as a woman. For her, there would be no comfort in the fact that the home and the man would be totally in her hands. A woman in the West feels the same need for independence and respect as the man's. There would be no consolation in the fact that she is treated as an inferior of the man outside the house, but being in control of him (by his dependence on her) at home. A very interesting point is made by Kyoko Mori, in *Polite Lies. On Being a Woman Caught between Cultures*. Kyoko Mori is a Japanese

woman currently living in America and this is the parallel she makes between a Japanese marriage and an American one (1999: 128-129):

If marriage can be compared to a car trip, a traditional Japanese marriage is a journey in which all the destinations, as well as the routes, are decided by society. The couple is handed a detailed itinerary they must follow. The man provides the car, the food, all the necessary supplies. Having done that, he can seat in the passenger's seat and sleep, never saying a word. It is the woman who navigates and drives all the way in any kind of weather. No matter how tired she is, she can never ask the man to take over and let her rest; she just keeps driving scarcely stopping to sleep or eat. [...] I can't imagine why any woman would want to get into the car, except that standing on the side of the road, without a car, gives her a deep sense of shame and fear. She would rather be inside a car where she can believe that she is secure.

In an ideal American marriage, the man and the woman jointly decide where they want to go, how to get there, and what to do along the way. They share the expenses and the driving and have fun together. [...] This is a trip I can understand as being worthwhile and good.

Amae and the Group Mentality

The dependence that the child feels towards his mother, as we have discussed in a previous section of this essay, is what 'trains' him for the relationships with the group he belongs to when he matures. Before speaking of this, however, we have to point out to some vital concepts in understanding how the 'notorious' group-mentality functions. First, we should discuss the concept of *wa* – harmony – a concept that makes the Japanese act as they do in society: for the sake of harmony, they avoid conflicts, they even avoid saying 'no' directly; this is the reason why they have so many ways of expressing respect or politeness; there can never be enough, because a conflict or even a simple misreading of a message can break the *wa* (this is one of the reasons why foreigners are avoided to some extent, because they are 'doomed' to make mistakes in communicating with the Japanese).

Second, we should mention the concept of *ie* (literally meaning *home*). This involves, first of all, the immediate family (wife and children), but also the company where the man works. Once you are part of a company, it becomes part of you; you need to be loyal to it, for it will take care of you – again, this type of relationship is, to a certain extent, similar to that between mother and child.

This view of the company as part of one's family (or, more specifically, the individual is part of the company's family) is, again, very distinct from the Western view on the same issue. The *kaisha* (company) is the man's family and thus takes priority (for example, when a Japanese presents himself, the first thing he says is the company where he works and second his occupation) over anything else. Therefore, feeling that he is loved/accepted by the company (by having a secure place within the group), the employee can operate with a maximum of efficiency.

This is a situation in which a Westerner cannot feel comfortable, as the Japanese do: a Westerner needs his merits to be recognized, he needs to be the only effective one: a Westerner would much rather work on his own (in order to be acknowledged) than work within a group, being efficient, but not being praised or rewarded on his own.

This is one of the most important differences between Western culture and Japanese culture. When identifying with the group, the Westerner feels (and even regarded as such) as if robbed of his very identity, whereas the Japanese, when identifying with the group, is given an identity. And this view has a very simple explanation (and it applies to the Westerners, too, although they are very reluctant in accepting it): a person cannot achieve an identity without a group to support it (or, in the case of the Westerner, to be measured up against).

These very different assertions about the role of the group in the individual's life find their explanation in the way freedom/independence is viewed.

Freedom and jiyū

Jiyu is a Japanese word usually translated in English as freedom, but it actually is a very different concept.

In Japan, *jiyu* means freedom, but freedom to act as one pleases, *freedom to amaeru*. The concept of *jiyu* does not exclude the 'dependence' on others, on the group. This is a concept that, again, cannot be used to assert one's superiority over the other members of the group, because it also implies *amaeru*, and *amaeru* requires the presence of others, because it cannot manifest itself otherwise.

In the West, freedom has a completely different genealogy. It implies being free from the constraints imposed on the individual by his relationship with the others. The individual's freedom, rights and dignity take precedence over the group, and are desirable. This is a completely different situation from that of Japan, where this kind of freedom is not in the least desired because it can spoil the harmony of the group.

In Japan, the group forms a ‘larger self’, whereas the individual is ‘the small self’. This is one of the reasons why, when talking about themselves, the Japanese most often refer to the group, and not to him/herself (usually, Japanese don’t use the first person personal pronoun, ‘I’) and, when they hear Westerners talk, always referring to themselves (‘I do’ ‘I think’ etc.) they find it very inappropriate and even rude. This is, again, one manifestation of the individualism of the Westerner, which seems as incomprehensible for the Japanese as it for the Westerner to understand the Japanese way of relating to the group.

Amae reconsidered after World War II

The instances I’ve given so far of the *amae* occurrences have referred to the traditional Japanese society; however, I was not able to take into consideration all the implications this concept has on Japanese thought, because, in one form or another, it has been, as Doi puts it, ‘the basic emotional urge that has fashioned the Japanese for 2000 years.’

One of the conclusions I have drawn from reading what I have read so far about *amae* and its occurrences in the lives of the Japanese is that, in one way or another, the central theme of the discussion was the woman. She is the one who must suffer the most to preserve the *wa*, the harmony of her family, and implicitly that of society. At least, this has been the case until World War II. After 1945, things have started to change, the concepts that have moulded the Japanese child’s personality and system of values until the War have started to lose ground. The Japan youth and their parents is nowadays experiencing, under Western influence, an enormous gap, because the young people assimilate more and more values coming from the West, most of the times without filtering it in any way, and some of them have come to completely reject the traditional values that have shaped their parents’ lives.

One such important change is to be observed in the status of the woman in today’s Japan. More and more women refuse to get married at an early age just to be secure from the vicissitudes of life (if a woman turns 30 and still is unmarried, she is already considered to old, and, either way, undesirable). Women have started studying and taking jobs, supporting their families, and situations like those we have discussed in the previous sections will soon begin to be atypical. A relevant article in this sense is Ruth Linhart-Fisher’s *Rethinking Western Notions of Japanese Women: Some Aspects of Female Reality versus Stereotypes about Japanese Women* (citing here Agnes Niekawa).

Anyway, these younger people seem to be more aware of their rights to pursue happiness than their mothers and grandmothers, who never thought in terms of rights, but only in terms of obligations. These young people seem to be hedonistic, and have a stronger sense of the 'self'.

As I have already mentioned, this concept of *amae* is one of the essential traits of the Japanese – and by no means the only one – to mould their so-called 'lack of individualism', their group orientation. What I find to be the most relevant connection that we can make in discussing the essential difference between the Westerner's assertive individualism and the Japanese's need to constantly and openly manifest his belonging to a group (and especially the family) consists in this very sensitive concept that is *amae*. Although the manner in which *amae* manifests itself in some cases – like the husband-wife relationship – is what a Westerner would consider to be utterly cruel, the fact of the matter is that it is not an uncommon occurrence in Western societies, either. But here, if it exists, it is silenced, it is tabooed – because it is viewed as a weakness to manifest one's dependence on the group he/she belongs to, whereas in Japan it is openly embraced, as a natural part of every individual's life. So, the essential difference in the way *amae* is experienced in Western societies and in Japan is its actual occurrence, but the way it is (de)valorised – in the West, it has a very negative connotation (see Freud), whereas in Japan it is such an essential part of an individual, that, until the 21st century (Takeo Doi), nobody even noticed it as existing in a very particular manner.

Bibliography:

- Doi Takeo. 1981. *The Anatomy of Dependence*. Tokyo, New York & London: Kodansha Int'l
- Lebra, Takie Sugiyama. 1985. *Japanese Women. Constraint and Fulfilment*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lebra, Takie Sugiyama & Lebra, William P. 1986. *Japan. Culture and Behaviour*. Honolulu: University of Hawaii Press
- Linhart-Fischer, Ruth. 1990. *Rethinking Western Notions of Japanese Women: Some Aspects of Female Japanese Reality vs. Stereotypes About Japanese Women*, in Boscaro, Adriana (ed.). *Rethinking Japan*, vol. 2, *Social Sciences, Ideology and Thought*. Sandgate, Folkestone & Kent: Japan Library Limited
- Mori Kyoko. 1997. *Polite Lies. On Being a Woman Caught between Cultures*. New York: Ballantine Publishing Group
- Christopher, Robert C.. 1983. *The Japanese Mind*. New York: Fawcett Columbine
- Jung, Carl Gustav. 2003. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu. București: Trei

- Tsurumi Shunsuke. 1994. *A Cultural History of Post-war Japan (1945 - 1980)*. London & New York: Kegan Paul Int'l
- Leupp, Gary. 1995. *Male Colors. The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press
- Natsume Soseki. 1983. *Șovăiala*, trad. de Mirela Șaim. București: Univers
- Natsume Soseki. 1975. *Motanul are cuvântul*, trad. de Mihai Matei. București: Univers
- Natsume Soseki. 1985. *Zbuciumul inimii*, trad. de Elena Suzuki și Doina Ciurea. București: Univers
- Kawabata Yasunari. 1973. *Vuietul muntelui*, trad. de Pericle Martinescu. București: Minerva
- Miike Yoshitaka. 2003. *Japanese Enryo-sasshi Communication and the Psychology of Amae: Reconsideration and Reconceptualization*, in *Keio Communication Review*, no. 25
- Hall, E. T. & Hall, Mildred R. 1998. *Japonezii*, in *Secolul 20*. București.
- King, Margaret L. 2000. *Femeia Renașterii*, in Garin, Eugenio (coord.). *Omul Renașterii*, trad. de Dragoș Cojocaru. Iași: Polirom
- Klapisch-Zuber Christiane. 2000. *Femeile și familia*, in Le Goff, Jacques (coord.). *Omul medieval*, trad. de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru. Iași: Polirom
- Smith, Herman & Nomi Takako. 2000. *Is Amae the Key to Understanding Japanese Culture?*, in *Electronic Journal of Sociology*
- Bower, Bruce. 2004. *Beg Your Indulgence: The Japanese Social Concept of Amae Goes Global*, in *Science News*, June 26 (www.findarticles.com, January 20)
- Deer, Brian. 1994. *The Culture Essay: Japan Feels the Squeeze*, in *The Sunday Times*, August 7. London
- Matsumoto, David. 1996. *Unmasking Japan: Myths and Realities about the Emotions of the Japanese*. Stanford: Stanford University Press
- Rosenberger, Nancy R. 1992. *Japanese Sense of Self*. Cambridge: Cambridge University Press
- Pinguet, Maurice. 1997. *Moartea voluntară în Japonia. De la harakiri la kamikaze*, trad. de Andreea Mihail și Angela Martin. București: Ararat
- Walter, Alain. 1994. *Erotique du Japon classique*. Paris: Gallimard
- Seigle Segawa, Cecilia. 1993. *Yoshiwara. The Glittering World of the Japanese Courtesan*. Honolulu: University of Hawaii Press

Tamakazura, feminitatea refractară

*Prep.univ.Otilia Clara Milutin
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Tradiția literară și critică a impus, în paralel cu opera „Genji monogatari”, existența unui mit Genji, transformând unele variante de interpretare ale lucrării în adevărate axiome literare. Astfel, se preferă varianta conform căreia prințul strălucitor este un seducător absolut, iar aventurile sale sunt în exclusivitate o serie de succese erotice. Din acest motiv poate, personajele feminine cele mai intens dezbătute nu sunt figurile marginale a căror evoluție ar putea contrazice premisa anterior enunțată, ci personajele a căror prezență argumentează poziția elitistă a eroului în cadrul romanului. Din fericire, suportul literar concret constituit de opera doamnei Murasaki contrazice în repetate rânduri abordarea canonică a eroului, iar o serie de lucrări critice au știut să profite de acest fapt pentru a demara câteva variante interpretative divergente față de cele tradiționale. Prin urmare, alături de imaginea lui Genji în ipostaza de seducător necontestat, există și studii care nu se sfiiesc să sublinieze dimensiunea pur umană a eroului evidențiind concomitent cu succesele sale amoroase și eșecurile, frustrările, neîmplinirile care îi marchează traseul erotic.

În consecință, urmând demersul alternativ de analiză a personajului masculin central, articolul de față își propune să surprindă un episod din viața erotică a prințului Hikaru Genji caracterizat de prezența eșecului precum și a consecințelor acestui fenomen. Așadar, vom ignora în mod deliberat prima parte a operei, care pare să legitimizeze renumele eroului ca seducător perfect și ne vom concentra asupra unei etape delicate din viața prințului, care pare să marcheze începutul unei curbe descendente în plan erotic. Acestei etape i se asociază un personaj feminin atipic în comparație cu cele anterioare, al cărui studiu va constitui un argument în favoarea ideii de declin erotic al eroului. Personajul în cauză se numește Tamakazura, iar raportul dintre această eroină și prinț va fi dezbătut pe larg pe parcursul acestui studiu.

Momentul cu adevărat hotărâtor pentru începutul declinului prințului Genji din ipostaza sa de seducător îl constituie seria celor zece capitole numite de critică „secvența Tamakazura”. Deși aparent au o importanță secundară față de firul narativ central, fiind desemnate drept *narabi no maki* sau capitole adiacente, episoadele în discuție nu numai că aduc în scenă un personaj feminin nou, ci influențează și decid structura protagonistului Hikaru Genji în evoluția sa ulterioară.

Personajul Tamakazura este introdus în capitolul douăzeci și trei care îi poartă numele, deși apariția sa în operă fusese anunțată încă din capitolul trei, „*Hahakigi*”. În acel moment, Tō no Chūjō menționase legătura sa cu Yūgao și copilul care se născuse din dragostea lor. Cea care atunci fusese desemnată ca *nadeshiko* și *tokonatsu*⁷¹ – garoafa sălbatică – debutează în acest moment ca eroină matură a romanului.

Prezența sa în operă poate fi interpretată ca substituție a mamei sale, Yūgao. Într-adevăr, aceasta pare a fi și aluzia autoarei, însă, după cum vom observa, nu e decât o altă pistă falsă. Atât personajul masculin, cât și cititorul la rândul său, se lasă prinși în capcana substituțiilor și tind să o privească pe Tamakazura ca pe o simplă reflectare a mamei sale, ignorând într-o primă etapă specificitatea acestui personaj. Această greșeală inițială este o mișcare strategică bine pusă la punct de Murasaki Shikibu pentru a-și surprinde nu numai audiența, ci în primul rând eroul, cu evoluția ulterioară a acestui personaj feminin. Astfel, Tamakazura nu este introdusă în operă pentru a resuscita trecutul erotic al lui Genji ori pentru a compensa sfârșitul tragic al mamei sale, ci din contră, în scopul de a oferi o imagine premonitoare a declinului și prăbușirii marelui seducător. Anii zbuciumați ai adolescenței, succesele fulminante ale tinereții au trecut, iar prințul strălucitor aflat în jurul vârstei de treizeci și cinci de ani este prins și el în mecanismul ineludabil al timpului. Schimbarea de situație va fi cu atât mai dramatică cu cât nimic nu pare să indice prăbușirea vertiginoasă care va urma, nimic cu excepția Tamakazurei.

După cum spuneam, debutul în operă al acestui personaj feminin se face în strânsă legătură cu trecutul amoros al prințului Genji și sub amprenta lăsată de Yūgao. Amintirile dulci-amare ale eroului își găsesc ecoul în realitatea narativă a operei: suntem informați de existența departe de capitală, în Tsukushi, a fiicei lui Yūgao și Tō no Chūjō. Crescută în provincie de către doica mamei sale, Tamakazura revine în capitală în încercarea ei de a scăpa de un curtezan insistent. Despărțită de mamă la o vârstă fragedă și necunoscând destinul acesteia, eroina, în urma unei întâlniri fortuite cu Ukon, o fostă servitoare a lui Yūgao în prezent în serviciul lui Genji, ajunge să-și facă debutul în lumea prințului strălucitor. Acesta, aflând de existența ei, decide să o adăpostească în pavilionul Rokujōin, ascunzându-i adevărata identitate și prezentând-o lumii ca pe propria fiică.

Astfel, prima impresie este aceea a unei încercări de reiterare a relației pseudo-incestuoză dintre prinț și Murasaki, dar, cu toate că secvența Tamakazura gravitează în jurul motivelor paternității și incestului, în acest caz schema anterioară nu se mai poate aplica. Un prim argument care susține acest aspect este vârsta eroinei. Spre deosebire de Murasaki, Tamakazura nu mai este un copil, ci are douăzeci și doi de ani, ceea ce presupune un caracter deja format căruia îi lipsește

⁷¹ N. Field remarcă omofonia existentă în *toko*, semnificând atât „garoafă”, cât și „pat”, și care anunță evoluția ulterioară a eroinei.

maleabilitatea tipică predecesoarei sale. Într-adevăr, una din primele descrieri ale eroinei îi surprind această particularitate.

Mama ei fusese atât de copilăroasă și blândă, flexibilă și fragilă. Această fată era mai mândră, iar mișcărilor ei denotau un ceva nedefinit, un rafinament care te impresiona.

Paradoxal, imaginea fiicei dovedește mai multă forță și maturitate decât figura maternă, fapt ce distruge complet tentativa unei analogii și a unei interpretări din perspectiva substituției. Pe de altă parte, sesizăm o potențială avertizare cu privire la această eroină, avertizare pe care Genji nu pare să o ia în seamă. El decide mutarea Tamakazurei la Rokujōin, în pavilionul doamnei Hanachirusato, într-o încăpere ce servea pe post de bibliotecă.⁷²

Motivațiile acestui gest al prințului sunt variate. Pe de-o parte, el dorea să posede ceva care să-i amintească de imaginea iubitei sale Yūgao. Rokujōin însuși fusese construit ca un imens „clasor” al iubirilor trecute și prezente ale prințului, iar Tamakazura era un exponat care îi lipsea. Apoi, intervine problema progeniturilor: Hikaru Genji era nemulțumit că în comparație cu Tō no Chūjō, el nu avea decât trei copii, pe Yūgiri și împărăteasa Akashi, și pe Akikonomu care îi era fiică adoptivă⁷³. Astfel, adoptând-o pe Tamakazura, nu numai că își sporea numărul urmașilor, dar îl priva simultan pe Tō no Chūjō de o fiică.⁷⁴ Ultimul și cel mai important motiv pare să le înglobeze pe cele anterioare: Genji urmărea simultan îmbogățirea propriei colecții și incitarea pe care prezența fetei urma să o stârnească în rândul curtenilor, ea servind-i ca instrument de amuzament.

Femeile plăcute de aici nu reprezentau distracții pentru curteni, dar această ființă minunată îi va tulbura în vizitele lor. Înainte nu aveam o astfel de comoară care să-i cucerească. Vreau să-i adun aici și să-i observ pe acești bărbați înainte atât de sobri.” spuse prințul.

„Ce părinte ciudat ești! Te gândești întotdeauna să-i întărâți pe oameni. Nu e un lucru bun!” răspunse Murasaki.

De la bun început, intențiile sale cu privire la eroină sunt destul de confuze. Astfel, deși încearcă să o privească pe Tamakazura cu afecțiune paternă, treptat acest lucru va deveni un subterfugiu pentru adevăratele sale sentimente. În primă instanță, prințul reușește să păstreze aparențele, cel puțin în fața doamnelor din suita sa. Totuși, Tamakazura, Murasaki și Genji însuși

⁷² Vom reveni ulterior asupra acestui aspect și a interpretării la care se pretează.

⁷³ Al patrulea copil al prințului, împăratul Reizei, născut din relația sa transgresivă cu Fujitsubo, va rămâne marele său secret.

⁷⁴ Să nu omitem situația istorică reală a perioadei Heian, când familia Fujiwara dobândește o foarte mare putere prin intermediul căsătoriilor dintre fiicele Fujiwara și împărați. În acest context, o fiică poate echivala cu un puternic atu politic.

presimt instabilitatea situației și complicațiile pe care le va provoca. Falsa paternitate a prințului este cu atât mai evidentă cu cât, în paralel, Murasaki Shikibu dezvoltă relația dintre Tō no Chūjō și doamna din Omi. Aceasta din urmă, deși o replică umoristică a Tamakazurei, este și ea o fiică pierdută a lui Tō no Chūjō. Astfel, simultan cu relația Genji-Tamakazura se desfășoară relația Tō no Chūjō-doamna din Omi și, deși aceasta din urmă este o veritabilă relație de paternitate, ea apare în operă ca o caricatură a celei dintâi.

Raportul pseudo-parental pe care Genji îl stabilește cu eroina comportă o serie de valențe distincte. În prim-plan, Hikaru Genji prezintă aparențele unei figuri paterne: el îi oferă adăpost Tamakazurei și se preocupă cu privire la educația ei, debutul în societate și eventuala sa căsătorie. Totuși, ca și în cazurile precedente, rolul jucat de erou este unul quasi-androgin, patern și matern în același timp. În consecință, Genji nu numai că alege curtezanii cei mai potriviți pentru „fiica” sa, dar se implică efectiv în întregul ritual al curtării. El citește scrisorile primite, răspunde uneori în locul fetei, îi oferă sfaturi, ba chiar pregătește în detaliu întâlnirile sale. Privit din exterior, el dă impresia unei zâne bune care o ajută pe eroină, însă implicarea sa din ce în ce mai pronunțată în viața Tamakazurei traduce de fapt interesul său crescând pentru aceasta în plan sexual.

O altă complicație potențială a relației dintre cei doi este faptul că, în spiritul tradiției monogatari-urilor anterioare lui „*Genji*”, eroina în pericol este salvată de un personaj masculin care va juca rolul de iubit sau soț al acesteia. Prin urmare, în mod normal Genji ar fi trebuit să se identifice cu acest rol, însă inovația doamnei Murasaki Shikibu a fost tocmai evitarea schemei tradiționale. Hikaru Genji își asumă așadar rolul patern, fără însă a se putea sustrage pe deplin implicațiilor inițiale.

În aceeași direcție, o nouă interpretare a poziției prințului față de Tamakazura se face tot din perspectiva literaturii anterioare. După cum am menționat, multe monogatari-uri prezentau situația dificilă a unei tinere eroine oprimată în general de mama vitregă și salvată în ultimă instanță de intervenția unui aristocrat care o lua de soție⁷⁵. Spuneam totodată că Genji ar putea să se identifice cu figura eroului salvator, dar, concomitent, el poate îndeplini și rolul opus, acela al mamei vitrege care chinuiește eroina. Într-adevăr, pe măsură ce relația sa cu Tamakazura devine tot mai tensionată, această ipostază a prințului se concretizează într-o serie de gesturi.

Un prim argument ar fi faptul că personajul feminin se găsește claustrat în incinta Rokujōin. Aparenta sa salvare îi devine o temniță în care ea este în permanență la discreția prințului. În plus, implicarea acestuia în viața ei amoroasă întrece limitele unei relații parentale. Ea se vede obligată să accepte deciziile lui Genji chiar și în domeniul erotic, iar episodul care ilustrează cel mai bine presiunea la care Tamakazura este supusă este capitolul douăzeci și cinci, „*Hotaru*”.

⁷⁵ Avem de-a face în acest caz cu o structură universală, recurentă și în basmele occidentale.

Această secvență surprinde întâlnirea regizată de Genji între „fiica” sa și fratele său, prințul Hotaru. În acest context, eroul pune în scenă o adevărată farsă: în cursul întrevederii dintre cei doi, el eliberează un mănunchi de licurici – *hotaru*– care în penumbra încăperii îi dezvăluie fratelui său profilul încântător al Tamakazurei, făcându-l să se îndrăgostească și mai mult de aceasta. Gestul prințului este unul extrem de brutal, un atentat la pudoare, mai mult, o violare vizuală a intimității eroinei, ceea ce argumentează încă o dată asocierea dintre el și figura malefică a mamei vitrege.

În completarea motivului paternității, secvența Tamakazura reia totodată și tema incestului. Asocierea dintre cele două aspecte a creat un precedent în episodul Murasaki, însă în situația actuală finalitatea va fi diferită. Menționăm că vârsta celor două personaje constituie un indiciu important: eroul însuși nu mai posedă atributele seducției juvenile, iar personajul feminin este și el la maturitate. De fapt, Tamakazura încheie seria eroinelor care s-au confruntat cu pseudo-paternitatea și pornirile incestuoase ale prințului. Prima a fost Murasaki și în cazul ei succesul a fost total. Odată cu Akikonomu însă, strategia lui Genji începe să întâmpine rezistență, pentru că în momentul Tamakazura eșecul să fie definitiv: “In *Tamakazura* the outrage and sense of betrayal evinced earlier by Murasaki are given fuller expression through a more mature and forceful daughter.” (Shirane, 1987: 95) Astfel, în mod ironic, eroina nu numai că nu reușește să vadă în Genji un potențial amant și salvator, dar va ajunge să-l asocieze cu personajul ciudat din Higo care o terorizase în provincie cu avansurile lui. Tamakazura acționează în consecință în două direcții: pe de-o parte respinge cu consecvență tentativele de seducție ale prințului, iar pe de altă parte se implică în diversele posibilități amoroase ce i se oferă cu gândul de a găsi prin intermediul lor o cale de evadare.

Prin urmare, eroina adoptă una dintre cele mai refractare poziții ale personajelor feminine în raport cu eroul central al operei: ea întruchipează extrema rezistență în fața prințului, în opoziție netă cu figura mamei sale, care fusese unul dintre cele mai fragile personaje. Conflictul dintre Genji și Tamakazura permează cel mai evident în discuția în contradictoriu pe care o poartă cu privire la statutul literar al monogatari-urilor, episod unanim desemnat ca *monogatari-ron*. Precizam anterior că eroinei îi fusese atribuită o încăpere ce servea pe post de bibliotecă, fapt care sugerează din start poziția ei în raport cu tărâmul ficțiunii. Totodată, întreaga ei poveste este un ecou al monogatari-urilor anterioare, deci este evident de ce Tamakazura alege să facă o apologie a acestor creații literare. Elementul interesant este faptul că argumentele Tamakazurei sunt argumentele scriitoarei însăși, iar discuția în cauză deservește două scopuri: în primul rând, polemica dintre personaje revelă tensiunea raporturilor dintre acestea, iar în al doilea rând, finalitatea metatextuală a acestui episod este de a servi ca ars poetica a doamnei Murasaki Shikibu. În plus, faptul că în această

situație autoarea și personajul se confundă va influența ulterior destinul oarecum privilegiat al Tamakazurei.

Am subliniat până în acest punct raporturile concrete care se stabilesc între cele două personaje, dar nu trebuie să ometem faptul că aceste raporturi sunt rezultatul fie a unor anumite aspecte exterioare fie a unora inerente personajelor în sine. Am afirmat că Genji intenționa să se bucure de avantajele erotice ale relației de paternitate, însă tentativele sale eșuează. Pentru a fi reușit, el ar fi trebuit să o inițieze pe eroină în domeniul sexualității și al vieții. Însă rolul acesta îi fusese refuzat o dată pentru că vârsta eroinei nu se mai preta unui ritual inițiativ și apoi pentru că Tamakazura trecuse deja pe cont propriu de probele necesare maturizării.

Acest ultim aspect, pe lângă faptul că motivează întreaga desfășurare a situației, realizează un lucru fără precedent în operă: plasează eroina pe poziții de similitudine și de egalitate cu personajul masculin principal.

Astfel, perioada petrecută de Tamakazura în provincie, la Tsukushi, evocă exilul lui Genji la Suma și deci motivul literar tradițional „young noble in exile”(Field, 1987: 33). Din această perspectivă cele două personaje sunt extrem de asemănătoare, după cum se desprinde și din asocierea ambilor cu motivul mitologic al copilului-lipitoare⁷⁶: “Both Genji and Tamakazura belong to the company of odd children, who, because of parental neglect or death, are forced to occupy temporarily the margins of life, but who are fated for a prominence unimaginable for their more fortunate peers” (Field, 1987: 94). Prin urmare, situația celor doi evocă aceleași etape, însă fiecare la rândul său suferă un proces de maturizare diferit în aparență: transgresiunea erotico-politică de care se face vinovat Genji se traduce în cazul Tamakazurei în transgresiunea motivată de atingerea maturității sexuale. Totuși, indiferent de amploarea acestor aspecte, cei doi sunt legați printr-o relație quasi-fraternă, iar Tamakazura devine astfel un fel de alter-ego feminin al lui Genji: „Tamakazura’s *exile* parodies Genji’s exile and partially domesticates it, thereby challenging the Genji’s status as a hero” (Field, 1987: 97).

Nu putem specula în ce măsură prințul conștientizează similitudinea creată între el și eroină, însă sesizăm că atitudinea lui față de Tamakazura diferă în comparație cu situațiile precedente: el nu-și mai propune să o formeze ca fiică și amantă, ci, din contră, ca fiică și seducătoare. Din momentul în care eroinei i se oferă acest statut, asemănarea sa cu prințul și prezența sa în ipostază de variantă feminină a acestuia sunt oficializate: „As he once tutored Murasaki on how to be the

⁷⁶ “The leech-child motive” (Field, 1987: 94). În mitologia japoneză, din împreunarea zeilor creatori, Izanami și Izanagi, se naște în prima fază acest copil – rebut, datorită faptului că cei doi nu îndeplineseră în mod corect ritualul de acuplare. Acest copil este abandonat, iar simbolistica abandonului este împrumutată de către tradiția literară.

ideal wife, so he will attempt to teach Tamakazura how to be the ideal seductress” (Okada, 1991: 219). De aici și ambivalența atitudinii lui Genji față de acest personaj, pentru că este prima dată când prințul, deși atras de o femeie, nu profită până la capăt de avantajele situației. Iar acest lucru nu se explică nici prin poziția sa parentală, nici prin rezistența opusă, ci datorită faptului că Hikaru Genji are ca scop imediat nu posesiunea carnală asupra Tamakazurei, ci dominația psihologică. În mod pervers, el dorește să se recreeze pe sine însuși, însă acest alter-ego format nu trebuie să se bucure de atributul independenței. El își dorește un mic Genji de genul feminin prin care să prelungească propriile sale dorințe. Dar din momentul în care conștientizăm acest aspect, întrezărim și iminența unei altfel de realități: personajul masculin se demitizează și, în modul cel mai uman cu putință, înfruntă ceea ce unanim este desemnată ca „middle age crisis”.

Prin urmare, nu întâmplător am ales să asociem imaginea Tamakazurei cu începutul declinului prințului, iar primele sale avansuri transpun de fapt dorința sa de a-și reconfirma statutul de seducător: „Not only does Tamakazura offer the promise of vicarious rejuvenation by her ability to play the actress in the dramas he will produce; but as her mother surrogate, she is the plausible object of new transgression. If Genji should violate the prohibition against sexual relations with both mother and daughter, he could recapture some of his youthful heroism” (Field, 1987: 102). Însă, cum primele eșecuri îi semnalizează propriul declin, prințul decide alte abordări. Dacă în trecut cucerea prin înfruntare directă, chiar brutală, în momentul Tamakazura singura lui alternativă rămâne juisarea intelectuală, cu alte cuvinte, perversiunea.

Situația în sine, pseudo-parentalo-incestuosă, îi oferă un punct de pornire în această direcție. Însă Genji nu mai este la vârsta la care perversiunea să fie doar un pretext pentru posesiunea carnală, ci acum perversiunea devine scopul ultim, se substituie total consumării relației în plan fizic. Prin urmare, simpla situație ambiguă nu mai conferă un stimulent suficient de puternic, iar scena intimă ce avea doar doi protagoniști se lărgește brusc, înglobând o serie de personaje secundare. Aceasta explică atenția pe care prințul o acordă curtezanilor Tamakazurei, care în primă instanță trebuiau să îi servească pe post de martori și oglinzi ale propriei sale străluciri. Impotența totală a lui Genji se revelă în momentul în care el nu mai poate juca nici un rol în proprie piesă și trebuie să se mulțumească în postura regizorală, e drept, atotputernică, însă pasivă. El încearcă să se substituie prin figura fratelui său, prințul Hotaru, urmărind totodată ca prin comparație cu acesta să își accentueze propria valoare, însă atitudinea Tamakazurei îl surprinde și acum:

Să nu ne imaginăm că era atrasă în mod deosebit de acesta, dar își zicea „Nu mai e cale să îndur comportamentul dificil al prințului” și într-adevăr, Hotaru avea un anumit rafinament.

Așadar, eroina se încapățânează să gândească independent de previziunile lui Genji, reducându-i acestuia în mod drastic posibilitățile de acțiune. Neputând să o cucerească direct, prin simpla sa prezență, sau indirect, prin comparație cu ceilalți pretendenți, prințului nu-i mai rămâne decât să profite de aparenta postură pasivă la care este redus și să accepte jocul seducției, de fapt regizarea jocului seducției, ca pe o ultimă experiență orgasmică la care mai are acces. Din acest punct, Genji renunță definitiv la ipostaza sa de erou, în schimbul poziției fals-demiurgice care îi permite să controleze evenimentele. Nemaiputând savura direct actul erotic, se resemnează să se amuze pe seama acestuia.

O astfel de distracție i-o oferă situația lui Kashiwagi, fiul lui Tō no Chūjō, pe care îl încurajează să-și curteze propria soră, sau Higeкуро, față de care urmărește și scopuri de natură politică. Dar cel mai intens apreciază actul voyeuristic pe care i-l oferă fratelui său în episodul „Hotaru”.

Am menționat anterior una din interpretările gestului lui Genji în acest episod. Acum vom insista puțin asupra aceluiași gest privit ca perversiune. Fenomenul voyeuristic – *kaimami* – este un preludiv necesar actului erotic, dar în contextul de față scena licuricilor nu mai joacă rol de *kaimami* decât din perspectiva prințului Hotaru. Pentru Genji însă, care o văzuse pe Tamakazura, actul în sine comportă o altă interpretare: „The Genji scene complicates the voyeurism, for the object is no longer a woman, but a woman as she is seen by another man” (Field, 1987: 127).

În ultimă instanță, până și perversiunea își dovedește limitele, iar Genji se vede nevoit să recurgă la o ultimă strategie. În aparență, el renunță la Tamakazura în momentul în care îi dezvăluie lui Tō no Chūjō identitatea acesteia, dar ultimul său artificiu și singura victorie posibilă rămâne de a o face pe eroină să se îndrăgostească de fiul său, împăratul Reizei. Inițial acest lucru se întâmplă, iar Genji resimte o plăcere perversă, compensatorie, întrucât fiul îi semăna leit, dar și acest plan final eșuează deoarece Tamakazura se lasă surprinsă și violată de generalul Higeкуро, cel mai puțin interesant personaj dintre pretendenții săi. Acesta este momentul care marchează ieșirea Tamakazurei din viața prințului strălucitor, iar finalitatea personajului generează o serie de semnificații.

Putem afirma pe de-o parte că Tamakazura se banalizează ca eroină în momentul în care i se blochează complet accesul prințului. Relația lor, ieșind din domeniul erotic și trecând în cel casnic, nu mai prezintă nici un interes, iar Murasaki Shikibu recurge la un scenariu menit să îndepărteze personajul feminin din prim-plan. În această direcție, putem să îl considerăm pe Genji învingător și să presupunem că este vorba de propria sa decizie de a renunța la o relație erotică ajunsă într-un punct mort în favoarea unor avantaje politice. Într-adevăr, generalul Higeкуро era unchiul prințului moștenitor și ocupa o poziție politică importantă, iar Genji ar fi fost avantajat de o

astfel de alianță. Această interpretare, din perspectiva politicizării erotismului, îl repune pe erou în postura sa de figură activă a operei și reduce personajul feminin la dimensiunea preferată anterior, aceea de marionetă.

O altă variantă ar fi abordarea psihanalitică axată pe ideea complexului Electrei. Admițând că Tamakazura își rezolvă în mod fericit acest complex, adică prin căsătoria cu Higeuro transcende atracția față de Genji ca substitut patern, putem concluziona că ea, ca eroină, depășește statutul prințului. Acesta, după cum este evident de-a lungul operei, nu reușește să se smulgă din schema erotică oedipiană, rămânând constant sub influența figurii materne. Din acest punct de vedere, eșecul său este total, iar Tamakazura își îndeplinește rolul de alter-ego feminin al eroului cu mult mai mult succes.

O ultimă posibilitate, mult mai echilibrată, ar fi să acceptăm prezența Tamakazurei ca element menit să evidențieze noua situație a prințului și să anticipeze decăderea acestuia. Secvența în discuție nu trebuie interpretată în termenii unei victorii a eroinei sau ai unui eșec al lui Genji, ci ca moment în care eroul se pasivizează și prin această pasivizare se expune evenimentelor ulterioare. Așadar, nu putem vorbi încă de o dezintegrare a eroului, ci doar de o transformare naturală a sa, care vine să contrazică aparenta sa invincibilitate anterioară: „Surrounded in the Rokujōin by his beautiful women and daughters, the hero appears to fulfill two romantic ideals, that of a great lover and a powerful father, and yet his frustrating relationship with Tamakazura ironically reveals otherwise.” (Shirane, 1987: 99)

Bibliografie:

1. Murasaki Shikibu. 1979. *The Tale of Genji*. Translated by Edward G. Seidensticker. Tokyo: Charles E. Tuttle Company
2. Murasaki Shikibu. 1970. 源氏物語(Genji Monogatari). Tokyo: Shogakukan. Colecția Nihon Koten Bungaku Zenshu
3. ****Journal de Murasaki Shikibu*. 2000. Traduit par René Sieffert. Paris: Publications Orientalistes de France
4. De Rougemont, Denis. 1987. *Iubirea și Occidentul*. București: Ed. Univers. (Traducere de Ioana Căndea Marinescu).
5. Freud, Sigmund. 1999. *Opere 6: Studii despre sexualitate*. București: Ed. Trei. (Traducere de Rodica Matei)
6. Field, Norma. 1987. *The Splendor of Longing in The Tale of Genji*. Princeton: Princeton University Press

7. Katō, Shūichi. 1975. 日本文学史序説(Nihon bungaku shijosetsu). Tokyo: Chikuma Shobo
8. Morris, Ivan. 1994. *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*. New York: Kodansha America Inc.
9. Nakamura, Shin'ichiro. 1968. 源氏物語の世界. (Genji Monogatari no sekai). Tokyo: Shinchosha
10. Okada, Richard H. 1991. *Figures of Resistance: Language, Poetry and Narrating in The Tale of Genji and Other Mid-Heian Texts*. Durham&London: Duke University Press
11. Rădulescu, Sorin M. 1996. *Sociologia și istoria comportamentului sexual „deviant”*. București: Ed. Nemira
12. Shirane, Haruo. 1987. *The Bridge of Dreams: A poetics of The Tale of Genji*. Stanford: Stanford University Press
13. Walter, Alain. 1994. *Érotique du Japon classique*. Paris: Ed. Gallimard
14. Walter, Alain. 1997. “La médiation dans l’amour classique japonais”. *Daruma*, no. 2

PARTEA A-III-A
CERCETAREA ȘTIINȚIFICĂ STUDENȚEASCĂ

The mechanism of fear and sexual perversion in the gothic novel

*Student: Voinea Silvia
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Ever since the the late 18th century, the Gothic has been an important and influential literary genre. The Gothic has made us familiar with terrifying experiences in ancient castles — experiences connected with subterranean dungeons, secret passageways, flickering lamps, screams, moans, bloody hands, ghosts, graveyards, and the rest. By extension, it came to designate the macabre, mysterious, fantastic, supernatural, and, again, the terrifying, especially the *pleasurably* terrifying, in literature more generally. But, more importantly, it made us familiar with the difference between reason and irrationality, science and religion; the nature and limits of human knowledge and the conflict between the individual and the social order.

Moreover, in its representation of the family and the workings of the conscious and unconscious mind, Gothic fiction reflects questions of identity and sexuality that have been major cultural concerns both before and after Freud. Thus the Gothic lends itself to a rich variety of theoretical approaches that examine the genre in the light of history, politics, and psychology--interdisciplinary perspectives that trace the complex relation between literary form and its cultural matrices.

The diversity and complexity of the Gothic tradition is reflected by the range of critical approaches that have been applied to it. The Gothic novel offers the reader the outside view of the events, but also the inside view, the emotions of the characters, their reactions when dealing with the unknown, the supernatural. It is a well-known fact that what we don't know frightens us and that is the key element to the Gothic novel. Assuming that when confronting an unknown maybe even unseen enemy, people tend to lose their sense of reality. It is not about the spooky things or scenarios, it is about the psychological state because, in terms of the Gothic novel, we sense real and unreal simultaneously. Indeed, the human mind works in mysterious ways...

The Gothic universe is a fabulous place to be and I shall explore it very thoroughly, trying to understand how the mechanism of fear works and why something that is so frightening to us is at the same time so attractive. And this is the forbidden truth, the

unspeakable taboo—that evil is not always repellent but frequently attractive; that it has the power to make of us not simply victims, as nature and accident do, but active accomplices.

The Gothic writers have an incomparable way of manipulating our emotions and penetrating our dreams. The surreal is the very essence of Gothic. The most important, single element of the Gothic novel is its overwhelming atmosphere of menace and brooding terror. This mood is usually evoked before the appearance of the central protagonists, and characteristically achieved by creating profoundly threatening landscapes. The setting is greatly influential in Gothic novels. Writers would traditionally invoke sublime mountainous landscapes; at the top of some wild, inaccessible pass, they would place a formidable half-ruined castle or crumbling abbey. By definition, creating these menacing landscapes meant locating the action in bizarre or alien settings. It not only evokes the atmosphere of horror and dread, but also portrays the deterioration of its world. The decaying, ruined scenery implies that at one time there was a prosperous world. At one time the abbey, castle, or landscape was something treasured and appreciated. Now, all that lasts is the decaying shell.

The Gothic hero becomes a sort of archetype as we find that there is a pattern to their characterization. It was typical for the early Gothic novel to remove the reader from the everyday and ordinary, and place him or her in strange locations. It was vital to isolate, to insulate, the action from any possible interference from normal society. Typically, there is both something going on inside the isolation and something intensely relevant going on impossibly out of reach. While the three main elements - what's inside, what's outside, and what separates them- takes on the most varied guises, the terms of the relationship are immutable. The self and whatever it is that is outside have a proper, natural, necessary connection to each other, but one that the self is suddenly incapable of making. The inside life and the outside life have to continue separately, becoming counterparts rather than partners, the relationship between them one of parallels and correspondences rather than communication. A doubleness is created where singleness should be. The barrier between the self and what should belong to it can be caused by anything and nothing; but only violence or magic, or both, can ever succeed in joining them again.

Then, there is the villain, who is the embodiment of evil. The Wanderer, found in many Gothic tales, is the symbol of isolation as he wanders the earth in continuous exile, usually a form of divine punishment. The plot deals with the protagonist falling from grace and being tempted by the villain but in the end, the protagonist must be saved through a reunion with a loved one.

In the Gothic novel, interiors are linked with danger. Threats come from within the house, within the family, and within the self. The genre is characterized by the ever-mounting sense of danger and the explicit treatment of sexuality among other factors has made the Gothic a genre of interest for psychoanalytic critics.

What is particularly interesting in the gothic novel is that terror and courage are experienced by men as well as women, and by the guilty as well as the innocent and they are characterized by the courage they reveal as well as by the terror they constantly experience. Something pushes them forward in their adventures and prevents their collapse into terror when threatened but, although there are macabre and violent acts, no one dies unjustly in a true gothic novel.

The sublime, the strongest emotion which the mind is capable of feeling, or the striking grandeur of thought and emotion is a notion that is rather common in the Gothic novel but, unlike the Romantics that locate the sublime in the landscapes, in nature, the Gothic emphasizes the supernatural and the human.

Even though the Gothic novel deals with the sublime and the supernatural, the underlying theme of the fallen hero applies to the real world as well. Once we look past the terror aspect of this literature, we can connect with it on a human level. Furthermore, the prevalent fears of murder, rape, sin, and the unknown are fears that we face in life. In the Gothic world they are merely multiplied.

The appeal of the spectrally macabre is generally narrow because it demands from the reader a certain degree of imagination and a capacity for detachment from everyday life. But there is still one big question that needs to be asked: if terror and fear it's a sentiment so repulsive and so grotesque why is it so wanted?

To better understand all these strange emotions, what causes them and most importantly why are they there the only way to analyse all these is through psychoanalytical criticism. The one who expanded this term to literature was Freud. He strongly believed that literature, the literary work was just another form of dream, the author's dream. The author's surreal world leads to very important consequences because many aspects that in real life wouldn't produce any pleasure they succeed in doing so in the fantasy world. Many normally unpleasant emotions may be transformed by the reader in pleasant emotions.

Fear and supernatural go hand in hand mainly because the supernatural is to us an unknown force and we don't know how to deal with it. The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.

The main purpose of this work is to find out what is the connection between what we most fear and what we most desire and how taboo, fear and sexual perversion are linked to horror literature.

The taboo is mainly a forbidden act to which we are drawn by a strong unconscious power. Its strongest ability is its capacity to determine people to break it; and that's when fear appears because what we don't know and what we don't or can't understand frightens us. The taboo doesn't have any foundation, it is unknown to us and it is not imposed by anyone. Taboo is everything that, one way or another, provoked fear or is unfriendly. And because the taboo still exists one can only assume that the wish for the forbidden things has always been and always will be.

Fear is defined as panic and anxiety. For a long time, frightening was everything that had any connection to death, corpses, spirits and ghosts. The dead has become the enemy of those remained alive. In literature many things that are emphasized and presented as frightening, in real life they are not because we know they cannot happen. Fear is felt differently by each and everyone of us and provokes different emotions and reactions. Perversion, or sexual deviation, as well as fear and many other "feelings", is a chemical reaction. But sexual perversion can as well be a side-effect of fear.

BIBLIOGRAPHY

- Sigmund Freud - *Eseuri de Psihanaliza Aplicata*, "Scriitorul si activitatea fantasmatica", "Straniul", "Cateva tipuri de caracter din practica psuhalitica", Editura Trei, 2001
- Sigmund Freud - *Nevroza, Psihoza, Perversiune*, "Un copil este batut" (Contributie la cunoasterea originii perversiunilor sexuale)(1919), Editura Trei, 2001
- Sigmund Freud- *Psihologia Inconstientului*, "Completare metapsihologica la teoria viselor", "Dincolo de principiul placerii", "Problema economica a masochismului", "Fetisismul", Editura Trei, 2001
- Sigmund Freud- *Studiu Despre Sexualitate*, "Contributii la psihologia vietii erotice", "Despre tipurile libidinale", Editura Trei, 2001
- Sigmund Freud- *Totem si Tabu*, "Tabuul si ambivalenta impulsurilor afective", "Animism, magie si atotputernicia ideilor", Editura Mediarex, 1993
- www.litgothic.com –visited on 14 Nov 2003
- www2.gasou.edu/facstaff/dougt/goth.html- visited on 22 Dec 2003

- Edmund Burke- *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, „Pain and Pleasure”, „Of the Sublime”, „Of Beauty”, „Of the Passion Caused by the Sublime”, „Terror”, „Ugliness”, „Cause of Pain and Fear”, „How Pain Can be a Cause of Delight”, „Darkness Terrible in its Own Nature”, „Why Darkness is Terrible”, „The Effects of Blackness”
- Aristotle- *Poetics*

Conformity and Self-esteem

*Student: Mihaela Neicu
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Reading Aronson's chapter, my attention was captured by his acknowledged two goals and conformity-causes that individuals usually follow, namely being right and meeting the others' expectations (Aronson 18). According to the text, the former goal applies in cases of one's actual conviction of rightness /wrongness while the latter is a matter of make-believe, at the level of potentiality. In that sense, conformity-causes have struck me as somehow similar to the notion of "self-esteem" defined by William James as "determined by the ratio of our actualities to our supposed potentialities" (Williams 183). Indeed both conformity and self-esteem are predicated on the interplay between certitude and possibility and are long-lasting or "high" when certitude primes.

When Aronson himself, in passing, tackles their connection he limits himself to a quantitative analysis, ignoring altogether the qualitative approach (21). I am inclined to believe that low self-esteem as a conformity-increasing factor merely leads to compliance induced by the majority functioning as a power model and therefore the least enduring type of conformity. That means that in a qualitative approach "low" self-esteem would generally correspond to "low" (short-lived) conformity. As such my thesis is that the connection between the two ideas is far more complicated than Aronson's claim, for instance in that it may trigger questions like: does "high" self-esteem usually lead to the internalizing type of conformity in the rare cases when one does conform? or under what conditions does "low" self-esteem determine long-lasting conformity? etc.

To test my complexity claim, I will concentrate on an advertisement that I have daily met with for several months now, on VH1. It reads as follows:

"You can live, work and study in America. You can receive the American green card. Get your application today on www.usa1234.com. **Each year** the US Congress is giving away 50000 green cards to people who participate in the American Green Card Lottery Program. You **too** can live, work and study in America. Register at www.usa1234.com."

This ad sustaining the American official open policy of immigration is in fact an invitation to conform to other people's faith in the United States as a dreamland, a claim that I base on three major factors: invoking the US Congress official voice to increase legitimacy and credibility; the

reference to other people that will share a comparable experience to that of the individual (there are 50000 green cards awarded yearly) (both arguments being identified by Aronson as factors that increase conformity 22); the implication of people who have already benefited from the experience following the use of frequency repetitive adverbials (“each year”, “too”) in order to transform the fear of failed potentiality into certitude of success. Thus the internalizing “high” conformity is sustained here.

The related issue of self-esteem also subsumes a “high” level in the choice of the three verbs “live, work and study”. Habitation, education and employment (features of the social self) are projected as certainties provided one gets a green card i.e. only to be acquired in the US. The situation becomes even more complicated when one considers the real self-esteem of the targeted audience of such an ad, which must be “low” consisting of people with no other means to get by themselves to America. No doubt the rejected ones will undergo a further lowering of their self-esteem because of such a competition while those making it to America will usually find out at least in the first stage that in reality “low” conformity replaces “high” conformity, i.e. a superficial complacency to the majority and a relapse to one’s own values when in private. This has been at least the documented case of immigrant groups to America throughout time.

On the above basis, the relevance of the qualitative analysis resides in the fact that it helps one to better grasp the influence conformity has on one’s self and vice-versa, as well as to learn how and why the human self changes because of different stimuli.

References

- Aronson, Elliot. *The Social Animal*. New York: Worth Publishers, 2004
- James, William. “The Self” in *Writings 1878-1899*. New York: Library of America, 1992
- Sollors, Werner. *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*. New York: New York University Press, 1996

Social Cognition – A Matter of Randomness and Design

*Student: Stefania Mateescu
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

In tackling the issue of how humans perceive the social world, Aronson records a basic principle of social thinking, namely that “all judgment is relative” (98). A corollary of this is the necessity to “recognize our cognitive limitations” (97) so as not to be enslaved by them. I believe that the pertinence of his claim springs out if we consider the relationship between today’s individual and information flow and I would argue that what ensues is the liquidity of randomness and design as a means of social cognition.

I have often been puzzled over what it means to live in a world like ours, where electronic exchanges and global media coverage allow for the availability of an unprecedented amount of information to people everywhere. Apparently in order to be valuable in this society, I would have to try and keep up with the pace of information. But what does that really imply? I would have to consider all the data furnished by my fifty cable channels, read some dozen newspapers and monthly magazines, browse the thousands of web sites on my computer and still escape some “news”. My social cognition would then be mainly affected by the amount of received information. Supposing I managed to follow all the information items above, I would certainly have to face the problem of too much information from different domains so that ideas would get jumbled up and the “dilution effect” would occur, making all events appear average and uninteresting. I would end up losing interest and treating information as neutral, irrelevant.

In real life, however, I do not gather all existent information. (As if I could!) Instead I select my favorite items and try to make sense of their meaning according to my best knowledge. As such, I am myself subject to the prior selection and priming undertaken by different media but my personal perception has already passed the filter of my own choices. In other words, the media’s (un)conscious design of a clear connection between repeated exposure and issue importance (Aronson 102) meets the random patterns of my individual choices. Therefore my social cognition is the result of the interplay between contiguities and connections.

What ensues is the futility to attempt and construct one’s social cognition on the basis of knowing all. Even if that were possible, it would declass information value to the level of

conventionality. Instead, social cognition seems to represent the direct outcome of interrelations between context and self character, hence the priming of relativity.

References:

Aronson, Elliot. *The Social Animal*. New York: Worth Publishers, 2004

Images de la mort dans la littérature française du Moyen Age au XIXe siècle

Student : Nicolaescu Adriana
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"

La mort a toujours fasciné l'homme. Elle est le mystère suprême car personne n'est jamais revenu pour nous raconter ce que se passe avec nous, avec notre âme après qu'elle quitte le corps. La mort est l'étape finale, elle est « *une réalité biologique qui laisse un résidu, le cadavre, mais elle est avant tout un fait culturel par les représentations qu'elle induit, quant à sa nature et à ses origines, par les fantasmes et images qu'elle suscite et les moyens mis en oeuvre pour l'accepter, la refuser ou la dépasser* » (Louis-Vincent Thomas , pp. 115)

« *De tous les choses terribles et épouvantables qui au monde peuvent advenir, le plus terrible cas qui puisse advenir à l'homme est la mort. Car la mort est abolition de tous biens : la mort tranche et abat grands, petits, jeunes, vieux, pauvres, riches, rois, ducs, comtes, princes, barons, chevaliers, dames, demoiselles, et généralement toutes choses que la nature a créées.* » (Jean -Yves Leloup , pp. 442) Il nous suffit de regarder les faits d'Alexandre le Grand pour nous rendre compte combien terrible et impitoyable est la mort , car celui-ci , « *par armes et force corporelle, fut dit avoir conquis la monarchie du monde et sur tout dominer. Il ne trouva jamais un ennemi, aussi fort fut-il, qui le put vaincre, et toutefois la mort, sans fer ni armes, le vainquit et mit si bas, que toute puissance qu'il avait ne put le préserver ni garder.* » (Jean-Yves Leloup, pp.442)

La mort n'a pas toujours eu la même image, le même impact sur les gens. Au cours du temps, elle a connu de différentes valeurs et elle a été regardée de différentes façons , en fonction du développement de la société et du siècle où elle se passait. La mort comme fait naturel et inévitable est en même temps un fait socio-culturel car elle a su « *s'adapter* » aux différentes étapes de la pensée humaine, aux différentes mentalités et aux traits caractéristiques de chaque siècle. Les événements socio-culturels et historiques ont eu une grande influence sur la manière dont les gens regardaient ce phénomène.

Les hommes ont toujours imaginé une mort idéale. L'Antiquité grecque privilégiait celle du « *guerrier jeune et beau, mort glorieusement en défendant la cité* » (Louis-Vincent Thomas , pp. 132) Au contraire , dans les sociétés archaïques , la « *bonne mort est celle du vieillard rassasié d'années qui s'est préparé à l'événement et meurt au milieu des siens, sans souffrances excessives – encore que l'éthique chrétienne préconisait l'acceptation digne de la douleur considérée comme salvatrice* » (Louis-Vincent Thomas , pp. 132). De là jusqu'à l'époque moderne, l'image de ce qu'on appelle « *belle mort* » a beaucoup changée, car on

parle maintenant d'une morte inconsciente et sans douleur : « *mourir dignement, c'est quitter proprement la vie, sans avoir subi la dégradation physique ou mentale* » (Louis-Vincent Thomas , pp. 132)

Au temps du paganisme greco-romain, on haït la mort, et « *l'on éprouve une crainte profonde à l'égard de l'au-delà.* » Mais après cette période apparaît le christianisme qui réussit, dans une large mesure « *à apprendre à l'homme à surmonter ses craintes. Il lui enseigne qu'il est possible d'acquérir un bonheur éternel par la grâce divine ainsi que par ses propres efforts* » (Histoire culturelle de la France , pp. 681)

Situé entre L'Antiquité et la Renaissance, le Moyen Age, qui a commencé proprement dit au cours du IX^e siècle ; a été longtemps considéré comme une ère « *de ténébreuse barbarie* » (Le Gentil P. , pp.19) Quelques siècles plus tard, au XV^e siècle, la France sort victorieuse de la Guerre de Cent Ans , de « *cette terrible épreuve qui avait mis en cause son existence même* » (Le Gentil P , pp. 19). Le XV^e siècle a été obsédé par la mort. Les époques antérieures ont représenté elles-aussi cette terrible menace, mais maintenant elle prend un caractère plus immédiat, plus dur. Les guerres et les épidémies l'avaient rendue particulièrement menaçante. La mort était vue comme un phénomène trop « *banal pour susciter beaucoup d'émotion* ». On la craint toujours – et surtout la mort soudaine, sans confession ni abolition -, dans la mesure où elle est une porte ouverte sur le Paradis ou l'Enfer. C'est aussi un moyen de rappeler l'égalité de tous devant Dieu » C'est dans ce contexte qu'écrit Villon, poète qui «ne se console pas de l'injustice présente» et introduit ainsi un autre thème, celui du frisson devant le spectacle physique de l'agonie, devant la décomposition de la chair. Il dit que nous sommes « *tous égaux devant la mort* », et, dans une sorte de « *Danse Macabre d'un réalisme terrible* », il nous présente « *tous ces vivants qui demain seront des cadavres* » :

« *...Et même Pâris ou Hélène
Quiconque meurt, meurt à douleur
Telle qu'il perd vent et haleine ;
La mort le fait frémir, pâlir,
Le nez courber, les veines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Jointes et nerfs croître et étendre. ...* »

(Collection littéraire Lagarde et Michard – Moyen Age)

Avec le XVI^e siècle, il commence la période de la Renaissance qui veut tout changer dans les études, la philosophie et même dans la situation de l'écrivain. La littérature de cette époque est souvent un écho de la vie sociale tragique et cela marque l'apparition d'une nouvelle image de la mort. Les écrivains de cette période sont presque tous « *habités* » par un grand désir de gloire, mais « *c'est la mort qui convainc la gloire de sa grande vanité. Consciente de sa faiblesse, la gloire s'exalte pourtant à l'idée de la mort* » (Daniel Menager) Mais seul le vivant est mortel, car « *tout vivant porte en soi le*

germe de sa mort » et même plus que ça, « *seul l'homme sait qu'il est mortel* (Delamare B. , pp.14). “*Ce savoir implique une anticipation : je ne suis pas un être instantané, mais j'anticipe un avenir où je ne serai plus* » (Delamare B , pp. 15). On a peur de la mort comme de l'événement à venir qui mettra un terme à nos vies. C'est le cas de Ronsard qui , dans « L'Hymne de la mort » nous présente son horreur de la mort. Pourtant il la glorifie, en essayant de montrer à lui-même que la mort est un bien, ou qu'il faut avoir le courage de la regarder en face. Les thèmes essentiels de ce poème sont les suivants : la mort nous délivre des peines de la vie, elle est « *le sort commun et inévitable* » ; l'âme seule importe: le chrétien ne doit pas voir dans la mort que la porte de la vie éternelle. Mais plus que ça, Ronsard nous donne aussi un portrait allégorique de la mort :

« ...Beaucoup, ne sachant point qu'ils sont enfants de Dieu,

Pleurent avant partie, et s'attristent, au lieu

De chanter hautement le péan de victoire,

Et pensent que la Mort soit quelque bête noire

Qui les viendra manger, et que dix mille vers

Rongeront de leurs corps les os tout découverts,

Et leur test qui doit être, en un coin solitaire,

L'effroyable ornement d'un ombreux cimetaire. » (Collection Littéraire Lagarde et Michard-

Ronsard , pp. 150)

A l'aube du XVII^e siècle ce qui reste de cet immense «*effort humaniste par qui l'accès aux textes anciens a été rétabli*» c'est la sagesse que l'homme « *a tirée de sa propre réflexion* » , sagesse qui a pour principal fondement “ *le souci de soi* ». Elle consiste « *à établir le départ entre toutes les sciences, utiles ou non, qui nous livrent la connaissance du monde, et la seule science véritablement fondamentale qui est la science de nous-mêmes* » .

Un représentant de cette période c'est La Fontaine qui écrit une fable, « La Mort et le Mourant » où il parle d'une mort inévitable, mais il est « *un de ces poètes qui, par la vérité et la vivacité de leur peintures, font que les grands lieux communs de la vie humaine nous émeuvent comme s'ils venaient de nous toucher personnellement* » :

« ..La Mort ne surprend point le sage ;

Il est toujours prêt à partir ,

S'étant sur lui-même avertir

Du tems où l'on se doit résoudre à ce passage.[...]

[...] La Mort ravit tout son pudeur. »

On tourne maintenant l'attention vers le XVIII^e siècle, époque marqué par le current littéraire connu sur le nom du Romantisme. Ce current littéraire se caractérise par une sensibilité

touchante et par une grande imagination qui trouvent leur expression dans des techniques nouvelles. Le Romantisme peut être défini comme une « *révolte métaphysique, sociale et politique* ». Le romantique refuse des limites et il est fasciné par le Moyen Age . Il aime la mélancolie, l'exotisme et la nature. « *Il se place au centre du monde pour la représenter* » .

Prévost aborde lui aussi le thème de la mort, dans le roman « Manon Lescaut ». La mort de Manon est un moment révélateur pour l'héroïne, car il faut attendre les derniers moments pour qu'elle prenne conscience de son indignité et pour qu'elle se réhabilite. « *C'est cette conscience de Manon , cette lucidité que lui donnent les approches de la mort qui va permettre enfin que les deux amants forment un véritable couple après avoir seulement vécu l'un près de l'autre* ».

Il est assez visible le fait que la société de XVIII^e siècle s'efforce de dissimuler la mort. Buffon souligne que « *la mort n'est pas le contraire de la vie mais, s'insère naturellement dans un ensemble de mécanismes qui permettent le développement, la reproduction, le vieillissement et l'arrêt de la machine* ».

Après un siècle d'excès d'imagination et débordements de la sensibilité romantique, le XIX^e siècle donne à la mort un aspect plus réaliste, et cela peut-être parce que ce siècle est plein de bouleversements, de contestations et de recherches. Sept régimes politiques, trois révolutions et deux invasions étrangères se succèdent en l'espace de trois générations.

Le Réalisme au XIX^e siècle se trouve sous l'influence du progrès de la science, de la philosophie positiviste et des découvertes archéologiques. Avec le Réalisme, « *la réalité objective du monde extérieur doit passer dans le livre , se convertir en langage* ». On ne nie pas l'existence des choses immatérielles comme l'âme, mais on ne s'en occupe pas parce que ces idées sont inaccessibles à l'esprit humain.

C'est dans ce contexte même qu'apparaissent les « Méditations » (1820) et les « Nouvelles Méditations » de Lamartine, oeuvres qui sont « *tissés de la douleur d'une passion brisée par une maladie et la mort.* »

Le chrétien souhaite mourir chez lui, non seulement assisté d'un prêtre, mais entouré de sa famille et même de ses amis. Maint auteurs ont voulu souligner « *le caractère collectif du drame qui se déroule dans la chambre mortuaire , son caractère théâtral* ». Ce qui apparaît certain, c'est une aspiration universelle à une « *mort lucide* ». C'est le cas du « Père Goriot » de Balzac, écrivain considéré comme « *le père du réalisme* », personnage qui, au moment de sa mort, désire être entouré de ses filles et de Rastignac, qu'il considère comme un fils, donc il veut mourir entouré de sa famille. Il veut rester lucide pour revoir pour la dernière fois les gens qu'il aime, mais ce désir lui est volé par la mort. L'idéal est de bien utiliser ses derniers moments et de ne pas être surpris par la mort. L'idéal est de pouvoir prendre des dispositions, de confesser ses péchés, de dire tout ce qu'on a sur le coeur. Pour le Père Goriot, le moment de la fin est un moment révélateur , parce que c'est

maintenant qu'il a le courage et la force nécessaire de dire à haute-voix ce qu'il savait et sentait depuis longtemps: qu'il n'était qu'une source d'argent pour ses filles qui ne l'ont jamais aimé.

Tout comme le personnage de Balzac, Julien Sorel, le personnage stendhalien aspire à une morte lucide. La mort n'a rien d'effrayant chez Stendhal, « *pour laquelle elle ne s'accompagne jamais des révoltes du corps ni des angoisses de la conscience. L'être se confie au courant qui l'entraîne, il se laisse aspirer par le néant* ». « *La mort n'est qu'un instant, et en général on ne la sent pas.. Donc, la mort n'est rien. C'est une porte ouverte ou fermée, il faut qu'elle soit l'un ou l'autre, elle ne peut pas être une troisième chose* ».

Par cette porte, le héros stendhalien « *opère sa sortie, la mort lui est la forme ultime du détachement, c'est l'envol définitif. La mort réunit toujours les amants et semble préparer quelque part des retrouvailles* » (Jean-Pierre Richard, pp. 81-82). C'est exactement ce qu'arrive à Julien Sorel, le héros du «Le Rouge et Le Noir», car Julien se détache peu à peu de ce monde, il renonce à la lutte pour sa vie et s'abandonne à la mort. Il reste pourtant lucide, mais toujours amoureux et il accepte sa mort comme une autre étape de sa vie. C'est maintenant qu'il voit clairement les choses et il se rend compte que la seule femme qu'il a toujours aimé était Madame de Rênal et on peut donc dire que la mort apporte une vision plus claire sur les choses les plus importantes de la vie.

Il ne faut pas oublier Emma, l'héroïne du roman « Madame Bovary » de Flaubert, car celle-ci « *ne succombe pas, comme les victimes balzaciennes, à la fatalité mécanique de l'argent : elle se perd par la faiblesse et laisser-aller, et surtout par mesonge* », ce mesonge qui est comme « *un sable mouvant* ». Sa mort est très précisément « *un enlèvement dans ces sables* » : les marches de l'escalier (de la maison de Rodolphe) lui semblent « *s'enfoncer sous son pas* » ; les sillons d'un champ lui paraissent « *d'énormes vagues qui déferlaient autour d'elle* ». La mort est une « *dissolution complète que le sommeil, la sensation et l'amour n'avaient fait qu'annoncer* ». La mort chez Flaubert est un « *évanouissement continu* » ; elle n'envisage pas les retrouvailles des amoureux et tout ce qu'elle fait est d'apporter plus de douleur aux personnages du roman.

Toujours au XIX^e siècle écrit aussi Émile Zola, naturaliste par excellence, écrivain qui montre un intérêt particulier pour les basses classes et qui ne veut que présenter la réalité « *sans l'embellir* ». La mort est aussi présente chez Zola mais cette fois-ci c'est une mort dans la misère mais qu'on considère comme un refuge. L'univers de Gervaise, le personnage principal de « L'Assommoir » d'Émile Zola est marqué par un lieu de la mort des bêtes et celui de la mort des hommes, « *entre un abattoir et un hôpital* » (« L'Assommoir », pp.40). Toute sa vie, elle a été malheureuse et c'est pour cela que son « *attitude primordiale est la peur de la vie, qui cache mal une véritable fascination de la mort* ». Si sa peur de la vie l'amène à la mort, c'est peut-être parce que, « *étouffée par le monde de réalité sordide qui l'entoure, elle essaie de se réfugier dans le rêve, ou du moins dans une vague rêverie qui lui masque le*

réel ». Dans une certaine mesure, on pourrait affirmer que la mort est vue ici comme meilleure que la vie, car elle représente un salut de la vie pleine de vices et de misère.

A l'égard de la conscience, la mort est donc la plus redoutable et la plus scandaleuse irréalité. Alors la pensée a cherché à « *enlever toute réalité à la mort, c'est-à-dire à en faire un événement qui n'affecte en rien l'être de nos êtres passants* ». C'est ainsi que s'expliquent toutes les représentations de la mort comme séparation de l'âme avec le corps. « *L'âme en elle-même est immortelle, et la mort n'est que la dissolution des liens qui l'unissent au corps. La mort apparaît comme une délivrance* » (Delamare Bernadette , pp. 16)

« *L'homme immédiat, l'homme à l'état de nature* » de Rousseau vit dans « *le pire présent sensible : incapable de se projeter hors de ce présent dans un temps qui n'est pas, il ignore à la fois l'avenir et la mort* ». Le sage, au contraire, sait que nous sommes mortels, et il « *connaît l'avenir comme un temps qui ne nous appartient* ». La mort est pour lui comme « *l'absolu de cette dépossession : non seulement l'avenir ne m'appartient pas, mais ma vie ne m'appartient pas non plus, puisque la mort m'en dépouillera. La mort est donc comme l'horizon de tout avenir* ».

« *La mort est bien la réalité radicale* ». Chacun sait que la mort est un fait inévitable et qui dépasse nos capacités de compréhension, mais cela n'empêche pas d'être fasciné par ce grand signe d'interrogation, par cette énigme. « *Puisque dans son inconscient, chacun est convaincu de sa propre immortalité, on ne peut se représenter sa propre mort, on ne peut y assister qu'en spectateur. Cette réalité ultime serait donc celle devant laquelle le principe de la réalité reste aveugle. Mais si notre mort reste une expérience fermée, celle de la mort est tissée dans notre univers mental* » (Colloque de Cerisy, pp. 41).

OEUVRES CITÉES :

Émile Zola – L'Assommoir , Ed. Fasquelle, 1983

Stendhal – Le Rouge et le Noir , Ed. Bookking International , Paris , 1993

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE:

1. Jean-Yves Leloup – Les livres des morts : tibétain, égyptien, chrétien / Ed. Albin Michel , 1997
2. Louis-Vincent Thomas – Rites de mort : pour la paix des vivants / Ed. Fayard , 1985
3. Croix Alain / Queniat Jean – Histoire culturelle de la France - De la Renaissance à l'aube des Lumières / Ed. du Seuil , 1997
4. Fleure-Yves Badel – Introduction à la vie littéraire du Moyen Age / Ed. Bordas , Collection études , Paris 1969
5. Daniel Ménager – Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle / Ed. Bordas , Collection études , Paris 1968

6. Delamare Bernadette – L'existence: la mort, le bonheur / Ed. Ellipses, Paris 1988
7. Jean-Pierre Richard – Littérature et sensation: Stendhal / Flaubert / Ed. Du Seuil . 1954
8. Colloque de Cerisy – La mort dans les textes / Ed. Presses Universitaires de Lyon , 1988
9. Dominique Rince – La littérature française du XIX^e siècle / Ed. Presses Universitaires de France , 1978
10. Collection Henri Mitterand – Littérature – textes et documents - le XVIII^e siècle ed. Nathan, Paris 1988 (pp : 243)
11. Collection littéraire Lagarde et Michard -Le Moyen Age – anthologie et histoire littéraire Bordas , Paris 1985
- 12 Collection littéraire Lagarde et Michard – Le XVI^e siècle – Larousse-Bordas , Paris 1997
- 13 Collection littéraire Lagarde et Michard – le XVII^e siècle – Larousse-Bordas , Paris 1998
14. Le Gentil Pierre- La Littérature française du Moyen Age , Ed. Bordas , Paris ,1968

Un autre visage de Denis Diderot dans „Le neveu de Rameau”

*Student : Stefanescu Raluca
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina “Dimitrie Cantemir”*

« Je m’entretiens avec moi-même de politique, d’amour, de goût ou de philosophie. J’abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente » (*Le Neveu de Rameau*, in *Oeuvres romanesques*, 395). Voilà la liberté et la rêverie sans aucune règle auxquelles Diderot abandonne son esprit dès le début de son roman. Et la première idée sage ou folle qui se présente prend la forme d’un personnage, le neveu du célèbre Rameau – le musicien. *Je m’entretiens avec moi-même*, c’est la petite phrase qui pourrait figurer en tête du roman, car le *je* et le *moi* réels deviendront le LUI et le MOI qui se heurtent et qui étalent leurs raisons. Diderot (MOI) fait de son personnage (LUI) un symbole multiple. Il voit d’abord en lui l’homme d’un milieu, le milieu des ennemis des philosophes : le symbole du parasitisme le plus cynique. Mais, souvent, c’est le cynique qui fait la satire du cynisme. C’est pourquoi, le neveu acquiert la force d’une présence réelle. De sorte que la vérité qu’il suscite, c’est une vérité à la manière de Diderot, c’est-à-dire à faces multiples, ondoyant entre les deux pôles – la thèse et l’antithèse – et dont les facettes sont des hypothèses hardies d’ordre moral et social. C’est donc un autre lui-même à qui l’auteur confie les rêveries logiques de son esprit. On va développer dans les quelques pages à suivre le thème susmentionné selon trois niveaux de significations qui concourent à la réalisation du personnage en tant qu’autre visage de son auteur. Il s’agit tout d’abord du dialogue intérieur qui fait du héros un autre lui-même de l’auteur ; ensuite, la transformation du dialogue en polémique intérieure ; finalement, la composition du portrait qui se situe entre la complicité et le refus.

Premièrement, le neveu est vu par Diderot, esthétiquement, comme un type exceptionnel pour qui le bien et le mal n’ont pas de sens parce qu’il a une forte personnalité. « Il est libre parce qu’il est lui-même et, de ce fait, au delà du bien et du mal » (Henri Bénac, XIV). Il représente ce qu’aurait pu devenir l’auteur, image qui est fort loin du personnage réel. Elle exprime d’ailleurs l’amour de l’auteur pour les passions fortes. « De grandes et sublimes actions portent le même caractère d’énergie », écrivait-il dans le *Salon de 1765*. Sans doute, ce n’est pas là tout Diderot, car l’autre Diderot, le philosophe, raisonnable et vertueux (« l’homme de bon sens ») est là pour donner la réplique. Mais, à eux deux, les protagonistes du *Neveu de Rameau* nous restituent le

dialogue intérieur de Diderot, et c'est un dialogue personnel qui illumine la réalité. La ressemblance physique entre Rameau et Diderot est frappante : « il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière, et d'une vigueur de poumons peu commune » (*Le Neveu de Rameau*, in ed.cit., 396). D'autre part, Diderot lui aussi a connu la vie de bohème; il est remarquable lui aussi par la chaleur de son imagination. De sorte que son héros est un autre lui-même : le philosophe s'intéresse au bohème parce qu'il lui ressemble tout en s'opposant violemment à lui. Rameau exprime la tendance anarchique que Diderot refoule généralement. Il se laisse fasciner un moment par le spectacle de l'être qu'il aurait pu devenir, un mélange de qualités et de vices qui font de lui un personnage complexe et contradictoire : « C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison (...), il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises, sans pudeur » (*ibidem*). C'est justement le paradoxe qui permet à l'auteur de ne rien sacrifier à sa richesse intérieure. Il joue deux rôles à la fois, MOI et LUI ; il essaie ainsi ses idées et transcrit son conflit intérieur. Il nous force nous-mêmes à réagir, à vérifier nos propres idées, à avouer nos préjugés. Goethe écrivait à son sujet : « La plus haute efficacité de l'esprit est d'éveiller l'esprit ».

Deuxièmement, le dialogue provient d'une narration à la première personne, de sorte qu'il a lieu entre MOI et LUI. On peut également observer que, bien qu'il lui soit adressé, le neveu de Rameau est marqué dans le texte par LUI, afin de laisser la deuxième personne – TOI – au lecteur. Mais LUI, le neveu de Rameau, « a le rôle de motiver l'exposition des arguments philosophiques et la transformation de la digression en polémique » (Tudor Olteanu, 114). Diderot recourt au langage dramatique, dont l'essence pourrait être définie comme « un compromis entre deux langages, *l'écrit et le dit* » (Pierre Larthomas, 25). Dans *Le Neveu de Rameau*, le compromis est d'autant plus évident que Diderot interrompt souvent le dialogue par des parenthèses narratives, extérieures à la manière scénique. Il est conscient que le débat d'idées n'entraîne pas les voix dans un conflit qui vaudrait la peine d'être vu : « il commençait à entrer en passion et à chanter tout bas. Il élevait le ton à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite les gestes, les grimaces du visages et les contorsions du corps » (*Le Neveu de Rameau*, in ed. cit., 468). C'est que l'homme orchestre a, entre autres, le talent de la pantomime (et on connaît l'importance que Diderot attachait à la mimique des acteurs) : « criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers » (*ibidem*, 469 ; cf. 484). Dans *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot s'était mis en scène, ensuite avait développé ses idées par l'entremise des personnages (d'Alembert, Bordeu). Dans *Le Neveu de Rameau*, le procédé reste le même, mais Diderot

s'attribue le rôle plus modeste de celui qui écoute, tout en conférant au personnage entremis, Rameau, un relief hors du commun. Les interlocuteurs sont tacitement complices, mais la stabilité « bourgeoise » du philosophe (MOI) se trouve en radicale opposition avec la variabilité sociale, morale, physiologique du neveu (LUI).

Troisièmement, en effet, le portrait de Rameau est composé au carrefour entre la complicité et le refus. « Cette structure, affirme Jean Starobinski (344), est dorénavant l'une des caractéristiques du neveu – et son transfert est l'un des indices de complicité sur lequel peut reposer l'interprétation du texte, pour attribuer à Diderot une partie de responsabilité dans ce que dira le neveu ». On peut voir s'entremêler deux extériorités : celle qui sépare dès le commencement le philosophe des autres, et celle qui fait du neveu un personnage hors du commun. Le philosophe, par sa non-participation aux jeux qu'il s'amuse à regarder, était déjà lui-même un être d'exception. Il le reste ainsi dans la mesure où son manque d'estime pour les hommes pareils au neveu s'oppose à la familiarité que *les autres* lui montrent : « Je n'estime pas ces originaux-là. D'autres en font leurs connaissances familières, même leurs amis » (*Le Neveu de Rameau*, in ed. cit., 397). Pour le philosophe, le manque d'unité du caractère du neveu (« c'est un composé... »), loin d'être condamnable absolument, vient de troubler une société qui pèche par excès d'unité. De sorte que le refus vise surtout cette unité et cette uniformité excessives, auxquelles s'opposent le surplus de singularité individuelle et l'originalité dangereuse mais contagieuse car elles ont un effet bénéfique parmi les hommes que l'éducation a dépourvus d'individualité : « S'il en paraît un dans une compagnie, c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle » (*ibidem* ; cf. l'importance de la fermentation comme acte fondamental de la nature, dans *Le Rêve de d'Alembert*). « On a ici, si l'on veut, un aspect supplémentaire de l'animalité du neveu – mais dans le sens où l'animalité constitue une partie de la vérité humaine, que *la bienséance* réprime » (J. Starobinski, 349). Le refus initial suppose donc la complicité, la présence réunie du neveu et du philosophe, leur intime collaboration.

En conclusion, on peut dire que les trois niveaux de significations qui concourent à la réalisation du personnage et tant qu'autre visage de son auteur convergent dans le point où l'extériorité contemplative du philosophe profite de l'extériorité provocante du neveu. Le caractère et les avatars de Rameau font songer à ceux de Diderot qui, par le reflet dans son autre visage, « fait sortir la vérité (...) et démêle son monde ». Rameau, ce n'est donc pas un Diderot qui se cache à lui-même, c'est un Diderot qui a besoin de toute contradiction pour exposer un art de vivre valable mais relatif, conformément au matérialisme fataliste de l'époque.

Bibliographie :

Diderot, *Oeuvres romanesques*, Texte établi, avec présentation et notes, par Henri Bénac, Editions Garnier Frères, Paris, 1959, pp. 395 – 492.

Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972, p. 25.

Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, Univers, București, 1974, pp. 113 – 115.

Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, traducere și prefață de Ion Pop, Univers, București, 1985, pp. 331 – 353.

Wahrnehmung der deutschen Kultur

*Student: Strat Claudia
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Der Charakter eines Volkes, was ist das? Der Charakter von uns, was beinhaltet er? Die Prüden Vorstellungen unserer Eltern, unsere Vorstellungen ? Was gehört zum Charakterbild? „Die Deutschen“ sind eine genauso heterogene Gesellschaft, wie die in unserem Land.

Und doch gibt es ein paar Dinge und Eigenschaften, die wohl speziell auf die Bewohner eines Landes zutreffen...

Ich habe ein paar Karikaturen gesammelt die diese Eigenschaften überspitzt darstellen.

Eines muss beachtet werden: manche der „typischen Eigenschaften“ ändern sich recht schnell! Ein Beispiel davon stelle ich am Anfang:

„Der deutsche Militarismus“

1. Der Aufstieg

Der Militarismus hat in Deutschland eine lange Tradition. Das „heilige römische Reich deutscher Nation“ seit Karl Martell war auf dem Vasallentum aufgebaut. Der Kaiser und auch jeder Landesfürst sicherten sich den Gehorsam und auch die Kriegstüchtigkeit gegen die Verleihung von Land (**Lehen**). Das Lehen wurde für die Lehenstreue vergeben, das ist die Verpflichtung, Steuern zu bezahlen, aber viel mehr noch Soldaten zu stellen, wenn es zum Krieg kam. Die Soldaten ihrerseits waren auch Lehensnehmer bei ihrem jeweiligen Grundherren. Die Lehenstreue galt bis in den Tod.

Der preußische Militarismus baute auf dieser Art von Lehenstreue auf und ersetzte den Begriff „Kadavergehorsam“ durch „die Pflicht zum Gehorsam“.

Soldaten und Militär waren in Deutschland bis dahin nie negativ besetzt. Sie schützten das Reich und hatten keine politische Bedeutung. Die Perfektion der preußischen Kriegsmaschinerie faszinierte die technisch interessierten Deutschen. So gab es bis zum ersten Weltkrieg kaum Zweifel an Militär und Bewaffnung des Staates.

Die Soldaten, die in den ersten Weltkrieg zogen wurden, wurden allerseits und völlig unkritisch bejubelt!

Die Grausamkeit und Länge des ersten Weltkrieges brachten die ersten kritischen Gedanken über den Militarismus. Durch die Härte des Versailler-Vertrages, der Deutschland zu hohen Zahlungen verurteilte und durch die Legende, die deutschen Soldaten hätten den Krieg nur aufgehört, weil sie von der Politik gezwungen worden seien zerstreuten diese Zweifel.

Adolf Hitler benutzte den latenten Militarismus in Deutschland, da dieser den Aufbau der Armee und den Krieg ermöglichte und förderte. Den pervertierten Höhepunkt erreichte die deutsche Militärgläubigkeit im „totalen Krieg“. Hitler rief alle deutschen damit zu den Waffen. Jeder Mann, jede Frau, jedes Kind war „Soldat“. Der „totale Krieg“ militarisierte per Dekret jeden im Staat. Die meisten Deutschen akzeptierten das und standen dahinter... bis der Nationalsozialismus zusammenbrach!

2. Fall im Westen, konstanter Militarismus im Osten

Nach dem zweiten Weltkrieg schlug der Militarismus in einen massiven Antimilitarismus und eine Welle des Pazifismus um. Im demokratischen Westen wurde der Aufbau der Bundeswehr von Protesten begleitet und die Zahl der Kriegsdienstverweigerer war immer sehr hoch! Jede Bewegung des Militärs wurde kritisch beäugt.

Im Osten führte die, nun kommunistische Regierung die Paraden und Aufmärsche weiter durch, wie zur Zeit Hitlers.

Militarismus ein Charakterzug der deutschen?

Die Ressentiments den Deutschen gegenüber sind ungebrochen groß und besonders die Nachbarn Polen, Tschechei und auch Frankreich und die Niederlande beäugen jede Regung in Deutschland sehr genau, die einem größeren Militarismus das Wort reden könnte...

Dennoch ist die Stimmung in Deutschland seiner Armee gegenüber eher feindselig, als freundlich. Heute herrscht eher der Antimilitarismus! Auch der Einsatz deutscher Soldaten im Ausland wird von der pazifistisch angehauchten Gesellschaft sehr kritisch gesehen!

Unmittelbar mit diesem Problem hängt ein anderer „Charakterzug“ der Deutschen zusammen:

„Der schulmeisternde Deutsche“

„Am deutschen Wesen soll die Welt genesen“ war eine stehende Redewendung im dritten Reich (unter Hitler). Die Deutschen hielten sich für moralisch und mental allen anderen überlegen.

Deutscher Erfindergeist (Buchdruckerei, Taschenuhr, Automobil, Düsenjet, Rakete) schien dem der, anderer Nationalität gehörte weit überlegen... Manche Erfindung und Erkenntnis wurden dabei „arisiert“ und teilweise gezielte Geschichtsfälschung betrieben. Das Nationalbewusstsein, nach der Reichsgründung von 1871 stieg rasch ins Uferlose. Die Einigung des Reiches brachte eine späte, aber umso größere Blüte der deutschen Industrie. Diese wurde auf den Fleiß und die Zielstrebigkeit der Deutschen zurückgeführt, nicht so sehr auf die eigentlich verantwortliche politische Veränderung. Es resultierte ein Überlegenheitsgefühl, dass durch die herrschende preußische Mentalität unterstützt wurde.

War Deutschland nicht durch Pflichterfüllung und Fleiß groß geworden? Hatte Deutschland nicht durch die Sozialreformen (Krankenversicherung, Rentenversicherung) unter Bismarck die sozialen Unruhen in den Griff bekommen? War nicht Deutschland aus dem Nichts entstanden, aus dutzenden von Kleinstaaten und ein „einig Vaterland“? War Deutschland kein Vorbild?

Dieser Charakterzug ist bis heute erhalten geblieben. Deutschland exportiert gerne eigene Modelle, gerade in Konkurrenz zu denen der USA, Großbritannien und Frankreich. Ob es um Föderalismus oder Sozialversorgung geht... Deutschland erhebt sich gerne zum Standard! Und aus eigener Erfahrung kann ich sagen, die einzelnen Deutschen tun das auch!

Vom Bild des Schulmeisternden und militaristischen Deutschen kommt man unmittelbar zu dem, was wir auch schon hier behandelt haben: Der erstaunlichen Gesetzestreue der deutschen:

Der gesetzestreue Deutsche

In Deutschland gelten Gesetze als bindend. Auch einfache Regeln, wie Rot an der Fußgängerampel werden weitestgehend beachtet. Oft wird nicht einmal ein Unterschied zwischen solch kleinen Regeln und Gesetzen gemacht. Diese Eigenschaft stammt aus dem Preußischen Obrigkeitsdenken und den damaligen Begriffen von „Vasallentreue“, „Gehorsam als Bürgerpflicht“ und dem Obrigkeitsglauben (siehe dort).

Die preußische Pickelhaube ist das Symbol der Obrigkeit und damit der Gesetze. Auch heute gilt in Deutschland die Ehrlichkeit und Gesetzestreue als sehr wichtig! Ein Beamter, der betrunken Auto fährt und einen Unfall verursacht wird entlassen. Korruption auch in kleinem Ausmaß wird oft mit hohen Geldstrafen oder Gefängnis bestraft.

In dieser Hinsicht machen sich die Deutschen aber in der EU auch lächerlich. Während die EU-Verordnungen in anderen Staaten oft recht locker gehandhabt werden, bemühen sich die Deutschen, sie mit größtem Kontrollaufwand und Perfektion umzusetzen.

Der autoritätsgläubige Deutsche

Eng mit der Gesetzestreue hängt die Autoritätsgläubigkeit zusammen. Vielleicht kommt das daher, dass in Deutschland nicht nur die Buchdruckerei erfunden wurde, sondern auch das Lexikon? Lexika und Zeitungen wurden als „Quelle wahren Wissens“ in Deutschland anerkannt. „Was man schwarz auf weiß besitzt, kann man getrost nach Hause tragen!“ ist eine typische Äußerung. Sie besagt, dass man damit das Wissen transportiert. Es ist zwar noch nicht im Kopf, aber man hat schon alles, was man wissen muss dabei.

Die Deutschen neigen dazu, sich Wissensquellen auszusuchen, denen sie vollkommen vertrauen. Eine solche moralische Autorität ist die Tagesschau, die 20.00 Uhr-Nachrichten in der ARD. Hier wird auch versucht eine möglichst neutrale, objektive Berichterstattung zu gewährleisten. Das wird als Auftrag empfunden. Durch einige Presseskandale litt zeitweise das Ansehen der Druckmedien (Zeitungen, Illustrierte). So hatte zum Beispiel „Der Stern“ eine die Veröffentlichung der „Hitler-Tagebücher“ angekündigt. Nach der ersten Folge stellten sich die angeblichen Tagebücher als plumpe Fälschung heraus.

Durch die Kriegsberichterstattung der amerikanischen Medien im Golf-Krieg litt auch die Glaubwürdigkeit der Bild-Medien in der Meinung der Deutschen. So wandelt sich das Medien und Autoritätsverständnis der Deutschen auch immer weiter und die Gefahr besteht, dass sie wieder in den Zustand verfallen, den man mit dem „deutschen Michel“ treffend beschreiben kann.

Der Deutsche Michel

Der deutsche Michel ist eine Figur aus der Zeit vor der deutschen Revolution im März 1848, dem sogenannten „Vormärz“. Mit Zipfelmütze (einer Bettmütze) und verschlafen, etwas trottelig und gutmütig: so wird der deutsche Bürger gesehen. Er wehrt sich nicht gegen die schlechten Bedingungen, sondern erträgt sie geduldig. In einem Lied aus der vormärz-Zeit wird gesungen : „Du hast Kohlrüben und Eicheln/ und trägst du nach andrem Begehrt, / so darfst du am Bauche dich streicheln. / Mein Michel, was willst du noch mehr!“

Michel ist der unkritische, träumerische Mensch des Biedermeier, der all seine Zufriedenheit aus dem häuslichen Umfeld bezieht. Politik und die äußeren Umstände sind unabänderlich. Die Obrigkeit ist dafür zuständig.

Der Michel ist nur in seinem Haus der Herr. Der Frau bleiben „die drei K“: **K**inder **K**üche, **K**irche.

Vieles dieser Einstellung ist in viele Haushalte nach dem zweiten Weltkrieg zurückgekehrt. Besonders in der ehemaligen DDR gab es diesen Trend der „Verinnerlichung“. Aber auch heute

wieder gibt es in Deutschland das Gefühl der Ohnmacht, das einen Rückzug der Bürger aus der Öffentlichkeit in eine innere Welt verursacht. Diese Verinnerlichung ist ein Charakterzug der Deutschen. In Frankreich und Italien sind alle Dinge politisch und die Bevölkerung diskutiert mit Vehemenz öffentlich darüber.

Eher positive Eigenschaften der „deutschen Volksseele“ verkörpern die letzten beiden Bilder. Als erstes:

Der fleißige Deutsche

Das fleißige Schneiderlein, der fleißige Handwerker... in allen deutschen Märchen sind die fleißigen, tüchtigen die Helden. Besonders die Schwaben gelten als fleißig. „schaffe, schaffe Häusle baue und it nach de Mädle schau! Und wens Häusle fertig isch dann geb mer noch koi ruh, denn dann spare mer, dann spare mer für en Esel und a Kuh!“

Woher kommt solch eine Mentalität? Besonders bei den Schwaben, aber auch im Rheinland gibt es eine starke protestantische Strömung des **Calvinismus**. Jean Calvin predigte die „Prädestinationslehre“. Sie besagte: wer in den Himmel kommt, ist schon vorbestimmt und zeigt sich im Lebenslauf dieses Menschen bereits. Wer also reich ist, hat die Gnade Gottes! Damit war der Fleiß, bei sparsamer Lebensweise bereits vorprogrammiert. Der Calvinismus strahlte nach ganz Deutschland aus, auch wenn die meisten Menschen selber keine Calvinisten waren, so wurden sie doch von deren Ideen beeinflusst. Der Fleiß hat eine sehr positive Bedeutung und ist zu einem der Markenzeichen der Deutschen geworden. Nicht ganz zu Unrecht, wie der Aufbau Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg zeigt!

Eine anderer legendärer Charakterzug scheint:

Der Perfektionismus der Deutschen

zu sein. „Made in Germany“, das „deutsche Institut für Normung“ DIN (siehe DinA4 etc), sind nur zwei Beispiele für diesen Perfektionismus. Besonders gute Arbeitsqualität soll die Handwerksordnung gewährleisten: Nur wer einen Meistertitel erworben hat darf einen Handwerksbetrieb führen.

Genaueste Qualitäts- und Arbeitskontrollen sollen einen hohen Qualitätsstandard sichern, für alles gibt es Gesetze und Verordnungen. Unser kleiner Mann im Bild kann fast nicht mehr laufen, so voll ist sein Rucksack, für so viele mögliche Vorfälle hat er vorgesorgt! Und so hindert die

Perfektion ihn daran, unbeschwert zu wandern... eine – fast – perfekte Metapher auf den deutschen Perfektionismus....

So bin ich am Ende eines Versuches, anhand von Beispielen – ganz unperfekt – etwas unmögliches darzustellen! Den Charakter eines Volkes! Den Charakter der Deutschen.

Die andere zeit

*Student: Iacob Andreea Catalina
Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Jede Kultur hat ihre eigenen einmaligen, zeitlichen Fingerabdrücke. Ein Volk zu kennen, heißt die Zeitwerte kennen, mit denen es lebt.

Jede Kultur glaubt sie selbst lebe im wahren Raum und in der wahren Zeit, und jeder andere Raum – und Zeitverständnis sei entweder eine Annäherung an die eigene Auffassung oder eine Pervertierung derselben.

Weil die kulturellen Normen die sie umgebenden Gesellschaft allgemein anerkannt werden, vergessen die Menschen oft, dass ihre Regeln wirklich gesetzt sind. Leicht verwechselt man kulturelle Normalität mit ethnozentrischer Überlegenheit. Wenn Menschen aus verschiedenen Kulturen interagieren, können auf vielen Ebenen Mißverständnisse entstehen. So stehen Mitglieder arabischer oder lateinamerikanischer Kulturen im Gespräch normalerweise sehr viel enger beieinander, als wir es gewöhnt sind. Die „aufdringliche“ Nähe interpretieren wir oft fälschlicherweise als Aggression oder mangelnden Respekt.

Eine Landkarte der Zeit

Robert Levine untersucht das Zeitempfinden in 31 Kulturen und zeigt uns unter anderem, wie relativ die Pünktlichkeit ist.

Die Reise von einer Kultur in die andere gehört heute fast zu einem normalem Erlebnis, ja selbst eine Reise über Kontinente hinweg oder sogar einmal in die Welt sind nicht ganz Außergewöhnliches mehr. Viele Reiseeindrücke aus der Begegnung mit fremden Kulturen betreffen das Erlebnis von Zeit und wie die Menschen damit umgehen.

Das amerikanische Sozialpsychologe Robert Levine hat während einer zwölfmonatigen Forschungsreise das Lebenstempo und das Zeitempfinden in 31 verschiedenen Ländern untersucht. In seinem Buch mit dem Titel „**Eine Landkarte der Zeit – Wie Kulturen mit Zeit umgehen**“ gibt er eine Fülle von Reflexionen über die kulturell bedingte unterschiedliche Erfahrung von Zeit. Das gilt insbesondere für die Auseinandersetzung mit kulturell verschiedenen Konzepten der Zeit. Am Beispiel der Pünktlichkeit wird deutlich, wie relativ die Handhabung von Zeit in den verschiedenen Kulturen ist. Deshalb ist das Buch, die richtige Lektüre für jeden, der sich als

weltoffen versteht und die Auseinandersetzung mit den Fremdkulturen nicht scheut, weil er weiß, dass er dabei gewinnt.

Wie Kulturen mit Zeit umgehen

Amerika

In den USA können es sich sogenannte wichtige Personen oft gar nicht leisten, zu pünktlich zu sein. Wer mit einem Reporter auf 14.15 Uhr aufgemacht hat, sollte nicht bereits um 14.15 auftauchen – denn dann könnte der Eindruck entstehen, dass man gar nicht so viel zu tun hat. Bei Paaren geschieht dasselbe: in Amerika ist es oft die Frau, die den Mann warten lässt.

In den USA ist immer ein Laden offen, im Vergleich mit anderen Ländern, zum Beispiel: Schweiz, Deutschland.

Schweiz

Robert Levine: „In Zürich hat mich vor allem der Ladenschluss am Samstagnachmittag um 16 Uhr beeindruckt. Ich wollte vor meinem Rückflug noch ein Souvenir für meine Kinder kaufen. Als ich mich um 16 Uhr auf den Weg machte, war alles zu. Doch die Trennung von Arbeitszeit und Ruhezeit in der Schweiz ist mir sehr sympatisch – denn wenn diese Grenze einmal überschritten ist, kann man nie mehr zurück.“

Laut seinen Messungen in 31 Ländern ist die Schweiz das schnellste Land der Welt. Die Messergebnisse sind insofern zuverlässig, als sie wiederholbar sind. Das gilt für die Gehgeschwindigkeit von Fussgängern ebenso wie für die Bediennungszeit bei der Post – oder die Genauigkeit von Uhren. Heikler ist die Frage: Wie aussagekräftig sind diese Ergebnisse? Wenn das Schrittempo in der Schweiz ungefähr gleich ist wie in Holland – entspricht dies der gleichen Situationen? Fühlt man sich in Zürich gehetzt und in Amsterdam nicht? Ist es ein Hinweis auf das allgemeine Lebenstempo? Nein, diese Messungen sind nur Indikatoren. Sie dienen als Mosaiksteine für meine Forschungen über den Umgang mit Zeit.

Italien

Der Italiener etwa, der hart genug arbeitet, um etwas zu erreichen, jedoch auch das Tempo bremsen kann, um „la dolce vita“ zu genießen, hat etwas von dieser Multitemporalität.

Japan

Auch der japanische Angestellte, der spielerisch mit Schnelligkeit und Langsamkeit umgehen kann, hat etwas davon. Das bedeutet natürlich keinesfalls, dass alle europäischen und

japanischen Arbeiter und Angestellten Multitemporalität beherrschen. In diesen Ländern zahlen die Menschen einen hohen Preis für ihr schnelles Lebenstempo. Es ist kein Zufall, dass in Westeuropa koronare Herzerkrankungen so häufig auftreten wie sonst kaum auf der Welt und dass die japanischen Selbstmordraten zu den höchsten der Welt gehören.

Deutschland

Deutschland gehört zu den schnellsten Ländern der Welt. Dieses Land zum Beispiel, wo Messungen am Frankfurt am Main stattfanden, erwies sich als drittschnellstes Land der untersuchten 31. Die Menschen in Frankfurt rangieren in puncto Geschwindigkeit an fünfter Stelle; Frankfurter Postbeamte erwiesen sich als die schnellsten, überhaupt die Uhren der Stadt belegen in Sachen Genauigkeiten achten Platz. Aber selbst innerhalb der Vereinigten Staaten haben wir große Zeitunterschiede festgestellt. So ist die Gehgeschwindigkeit der Fußgänger in meiner Heimatstadt Fresno, Kalifornien, um ein Drittel langsamer als die in Boston, Massachusetts. Das Interessante bei der Frage nach der Geschwindigkeit deutscher Städte war die Hypothese, dass sich Stress oder Anonymität in der Geschwindigkeit niederschlagen.

Madagaskar

Viele Menschen benützen ihre sozialen Aktivitäten, um die Zeit festzulegen, statt sich von der Zeit in ihren Aktivitäten festlegen zu lassen. In Madagaskar bekommt man zum Beispiel auf die Frage, wie lange etwas dauert, eine Antwort wie „die Zeit, die man zum Reiskochen braucht“ (etwa eine halbe Stunde) , oder „, solange es dauert, eine Heuschrecke zu braten“ (einen kurzen Augenblick).

Russland

Alan Button berichtet, dass er bei einem Aufenthalt in Russland einmal zu spät zu einer Verabredung unterwegs war. Sein Führer schrie ihrem Taxifahrer auf Russisch etwas zu, das übersetzt soviel bedeutete wie „Wir sind schon gegangen“ (Pojechali) und erklärte meinem Kollegen, dass die Übersetzungen von Wörtern wie „sich beeilen“ oder „schnell machen“, in Russischen einfach nicht dieselbe Dringlichkeit hätten wie im Englischen. Wenn er den Fahrer nur aufgefordert hätte, „so schnell wie möglich zu fahren“, wäre er noch später angekommen. Letztendlich stellte sich heraus, dass er zwar furchtbar spät dran war, aber immer noch 20 Minuten früher als derjenige, mit dem er sich verabredet hatte. Die Russen sind sehr berühmt dafür; und nicht weil sie sich langsam bewegen, sondern weil sie keine Vertrauensleute sind.

Schlussfolgerungen

Die schnellsten Länder der Welt sind: die Schweiz, Irland und Deutschland; die langsamsten Brasilien, Indonesien und Mexiko. In Mexiko ist der Ausdruck „dar le tiempo al tiempo“ „der Zeit Zeit geben“, sprichwörtlich zu verstehen. In anderen Worten: nicht sämtliche Zeit soll verplant werden, es soll noch Raum bleiben für Spontaneität. In Afrika beruft man sich darauf, dass, „selbst die Zeit Zeit braucht“.

Wie unterschiedlich Kulturen mit Zeit umgehen, merkt jeder, der einmal bewußt das Leben in Deutschland mit dem Leben in Griechenland oder Portugal vergleicht. Hektik und Stress gegenüber Ruhe und Gelassenheit.

Unsere Messungen – Wie schnell gehen Passanten im Zentrum einer Großstadt? Wie lange benötigt ein Postbeamter, um eine Briefmarke zu verkaufen, um Geld zu wechseln? Und wie genau sind die öffentlichen Uhren – haben ergeben, dass Großstädte in Westeuropa und Japan zu den schnellsten gehören, während vergleichbare Städte in wirtschaftlich weniger entwickelten Staaten zu den langsamsten zählten (etwa Mexiko, Brasilien, Indonesien).

Fest steht, dass in Ländern mit schnellerem Lebensrhythmus Herzinfarkte häufiger sind.

Daniel Freedman hat in einem Krankenhaus in New York eine interessante Untersuchung durchgeführt. Er testete Neugeborene asiatischer und europäischer Herkunft. Allen wurde kurzzeitig das Gesicht mit einem Taschentuch bedeckt. Asiatische Kinder haben das erduldet, während die europäischen protestierten und das Taschentuch abschüttelten. Durchaus möglich, dass sie solche Unterschiede im Temperament später als unterschiedliche Lebensgeschwindigkeit ausprägen.

Je weiter ich nach Osten reise, desto lockerer wird die Wahrnehmung der Zeit. Das irritiert mich in Polen und bringt mich in Russland zur Weißglut.

Was sagen die Chinesen zum Abschied?

„Man man zou!“ („Geh langsam!“)

Quellen: „Eine Landkarte der Zeit-Wie Kulturen mit Zeit umgehen“ – Robert Levine

Berlin - repräsentative Denkmäler

Student: Aron Ruxandra Mihaela

Facultatea de Limbi si Literaturi Straine

Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"

Berlin, die heutige Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland, bietet vieles an: Kultur, Geschichte, Architektur, Freizeitveranstaltungen. Es vereinigt die Nachteile einer Großstadt mit den Vorteilen einer deutschen Provinzstadt. Das Erstaunliche bei Berlin ist, dass diese Stadt lebt, sagt Hugo Lötscher.

Im folgenden gehe ich auf einige Sehenswürdigkeiten ein, die ich als repräsentativ für Berlin betrachte, ohne dabei den Anspruch zu haben, dass alles gesagt wurde. Es sind viele Aspekte, die behandelt werden sollten aber es ist nicht Zeit genug darauf einzugehen. Es sind schon viele Bücher zu diesem Thema erschienen.

Berliner Dom

Die Geschichte des Berliner Doms reicht bis ins Mittelalter zurück. 1469 wurde an der Schloßkapelle ein Domstift gegründet. Doch dieser Bau mußte 1747 wegen Baufälligkeit abgebrochen werden. Johann Boumann errichtete am heutigen Ort ein schlichtes Gotteshaus mit Tambourkuppel, das Schinkel 1817-22 umbaute. Es blieb jedoch architektonisch unbefriedigend. Schinkel selbst legte schon 1828 neue Pläne nach Art einer fünfschiffigen Basilika frühchristlicher Form vor.

Erst 1888 kam durch den Architekturprofessor Julius Raschdorff wieder Leben in die Sache. Sein Plan sah drei nebeneinanderliegende Zentralräume mit Tambourkuppeln und einem riesigen Turm vor. Eine Brücke sollte Dom und Schloß verbinden. Auch dieser Entwurf scheiterte, doch der neue Kaiser Wilhelm II. ermunterte Raschdorff zu einem neuen Vorschlag, der in reduzierten Maßen verwirklicht wurde - entgegen den Einwänden der Bauakademie, der Dombaukommission und des Domkirchenkollegiums, die ihn aus stilistischen, liturgischen und akustischen Gründen ablehnten. Doch der Kaiser setzte sich über alle Kritik hinweg und erreichte vom Landtag eine Zuschußbewilligung von 10 Millionen Mark. 1894 wurde der Grundstein

gelegt, 1905 fand die Einweihung statt. Das Bauwerk ist ein Zentralbau in den neubarocken Formen des Historismus.

Brandenburger Tor

Das Brandenburger Tor, heute das Wahrzeichen der Stadt Berlin hat eine der schönsten Lagen von der ganzen Welt. Es hat zum Modell die Propyläen der Athener Akropolis genommen. Ursprünglich war das Tor die Stadtmauer, doch als diese 1867/68 abgerissen wurde, schuf man Fußgängerdurchgänge in den Seitenhallen. Brandenburger Tor wurde im Jahr der Französischen Revolution begonnen und bedeutete die erste Hinwendung in der Berliner Baugeschichte.

Auf dem Tor gibt es die Quadriga mit der Siegesgöttin, die einen mit vier Pferden bespannten Wagen lenkt und die in der Hand die Siegesymbole hat. 1807 wurde die Quadriga von Napoleon nach Paris entführt, 1814 jedoch im Triumphzug zurückgeholt. Somit ist es zum Symbol des Sieges in den Freiheitskriegen geworden. Schinkel fügte in den Kranz auf dem Stab der Siegesgöttin das Eisene Kreuz ein. Nach den Kriegsbeschädigungen in den 50er Jahren wurde das Tor wiederhergestellt und mit neu getriebener Quadriga versehen (1990/91 erneut restauriert). Das Tor stand von 1961 bis 1989 an der Mauer zu West-Berlin.

Pariser Platz

Der Pariser Platz befindet sich heute in der Nähe des Brandenburger Tors und der Akademie der Künste. Er war vor dem Zweiten Krieg ein viel frequentierter Platz. Hier standen die Gebäude der französischen und britischen Botschaften, das Wohnhaus des Malers Max Liebermann und das berühmte Hotel Adlon. Seit dem Mauerfall ist der Platz wieder für Fußgänger frei zugänglich und zugleich eine prominente Adresse für Investoren.

Checkpoint Charlie

Der Checkpoint Charlie am Südende der Friedrichstraße war bis zur Wende die Kontrollposten der Alliierten an der Grenze zwischen Mitte und Kreuzberg. Hier war von 1961 bis 1990 die einzige Übergangsstelle für Alliierte, Ausländer und Mitarbeiter der Vertretung der Bundesrepublik Deutschland sowie für DDR-Funktionäre.

Nach Öffnung der Grenze am 9. November 1989 wurde der Kontrollpunkt am 22. Juni 1990 abgebaut. Nicht lange danach steckten die Investoren ihre Baufelder auf dem Gelände ab. Das wohl bemerkenswerteste Bauwerk ist das American Business-Center an der Friedrichstraße. In unmittelbarer Nähe entstand das sehenswerte Karree Schützenstraße nach Entwürfen von Aldo Rossi.

Fernsehturm

Der Fernsehturm beträgt 365 Meter und steht im Stadtzentrum. Der Berliner Turm ist bis heute der einzige Turm in Europa, der zentral liegt wenn nicht sogar weltweit. Der Turm wurde im Laufe der Zeit zum Stolz der Ost-Berliner und ist heute eines der Wahrzeichen der Gesamtstadt.

Die Idee zu einem Fernsehturm wurde aus der Notwendigkeit heraus geboren, für den Ostteil der Stadt eine eigene Antennenanlage zu errichten. Verschiedene Projekte sind entstanden. Man wollte den Turm ausserhalb der Stadt anlegen. Man plante unter anderen ein Hochhaus im Stil á la Moskau und Warschau, das aber obsolet gefunden wurde. Daher entschloß man sich zu diesem ungewöhnlichen Bauvorhaben und wurde in den Jahren 1965-69 vom Kollektiv Günther Kollmann realisiert.

Die Höhe hatte, so geht die Legende, Walter Ulbricht festgelegt, damit jedes Schulkind sie sich merken könne: 365 Meter, so viele wie das Jahr Tage hat. Er wurde zum damals zweithöchsten Turm Europas, nur noch übertroffen vom Moskauer Fernsehturm.

Die Turmkugel enthält sieben Geschosse, zwei von ihnen sind für den Publikumsverkehr geöffnet: das Aussichtsgeschoß und darüber das Telecafé, das sich einmal pro halbe Stunde um die eigene Achse dreht.

Funkturm

Der Funkturm ist eines der Wahrzeichen Berlins, seit er 1926 anlässlich der 3. Deutschen Funkausstellung feierlich eröffnet wurde. Trotz seiner aus heutiger Sicht geringen Höhe von 138 Meter (mit Antenne 150 Meter) erregte er bei seinem Bau viel Aufsehen. Denn während der Eiffelturm für 300 Meter Höhe eine Bodenfläche von 129 mal 129 Meter benötigt, kommt der Funkturm mit nur 20 mal 20 Metern aus. Das Verhältnis von Grundfläche zur Höhe beträgt beim Eiffelturm 1:2,3, beim Funkturm 1:6,9 - ein Wert, den nur Stahlbetontürme übertreffen.

Hackesche Höfe

Vor dem Spandauer Tor hatte sich bis etwa 1700 die dicht besiedelte Spandauer Vorstadt gebildet, die 1712 mit der Sophienkirche ihr eigenes Gotteshaus erhielt. 1732-34 ließ Friedrich Wilhelm I. eine neue Stadtmauer um das nun wesentlich erweiterte Stadtgebiet ziehen, und die einstigen Vorstädte wurden zu Stadtteilen. Die alten Festungsanlagen verschwanden, vor dem Spandauer Tor ließ Stadtkommandant Graf von Hacke einen Markt anlegen.

Als das Viertel um die Jahrhundertwende vom wirtschaftlichen Aufschwung erfaßt und zur repräsentablen Adresse wurde, erwarb ein Mann namens Quilitz die Grundstücke Rosenthaler Straße 40 und 41 sowie Sophienstraße 6, ließ die Gebäude abreißen und einen Komplex mit acht Hinterhöfen errichten, den größten in Europa. Restaurants und Gewerbe, Geschäfte und Wohnungen sollten entstehen, eine bunte Mischung, die sich gut vermieten ließe. Die Ausgestaltung des ersten Hofes übernahm August Endell, der ihn zu einem Schmuckstück des Jugendstils machte. Auch schuf er zwei Festsäle für das Weinlokal Neumann, von denen leider nur einer erhalten ist und heute vom Chamäleon Varieté genutzt wird. Im rückwärtigen Teil des Restaurants Hackescher Hof ist noch die originale Deckengestaltung erhalten.

Die Hackeschen Höfe wurden tatsächlich eine bunte Melange verschiedenster Dienstleister, Fabriken und Läden. Die Wohnungsmieter waren Kaufleute und Fabrikbesitzer, Beamte und Gastwirte und auch ein Oberkantor. 1916 bezog der Jüdische Mädchenclub sein Domizil, letzter Besitzer vor dem Krieg war der jüdische Kaufmann Jacob Michael. Frisch saniert, sind die Hackeschen Höfe derzeit einer der lebendigsten Orte Berlins - ob bei Tag oder Nacht. Während die Höfe originalgetreu restauriert wurden, hat man die Fassade zum Hackeschen Markt modernisiert, vor allem der rundbogige obere Abschluß entspricht weder dem Ursprungs- noch dem langjährigen Vorsanierungszustand.

Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche

Kaiser – Wilhem – Gedächtniskirche sieht wie einen "hohlen Zahn" aus und wurde zum Symbol des aus Ruinen auferstandenen West-Berlin. Vor ihrer Zerstörung war sie das Wahrzeichen "Neuen Westens": die Gedächtniskirche, wie sie verkürzt genannt wird, wurde 1891-95 zur Erinnerung an den ersten deutschen Kaiser Wilhelm I. Errichtet. Der Enkel Wilhelm des II., Franz Schwechten, Architekt des Anhalter Bahnhofs, entwarf einen

kreuzförmigen, vieltürmigen Bau im Stil der rheinischen Spätromanik. Der Turm über der Hauptfassade war mit 113 Metern der höchste der Stadt, die Innenausstattung prächtig.

Nach der Kriegszerstörung sollte im Inneren der Ruine eine Glaskirche entstehen, doch ließ man den Plan bald wieder fallen. Statt dessen wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, den Egon Eiermann mit seinem Entwurf eines völligen Neubaus gewann. Doch der hohle Zahn war bereits zum Wahrzeichen geworden, die Pläne setzten die größte und leidenschaftlichste Architekturdebatte der Berliner Nachkriegsgeschichte in Gang. Selbst Walter Gropius schaltete sich ein und sprach von "Deutschlands schönster Ruine".

Eiermann ließ sich zu einem Kompromiß überreden, wenn auch nicht überzeugen. Erhalten blieb der 68 Meter hohe Torso des Turmes (als Ausstellungsraum genutzt), der von einem vierteiligen Neubauensemble in die Mitte genommen wird. Vor das alte Hauptportal platzierte Eiermann den Kirchenbau, an die Stelle des einstigen Kirchenschiffs den Glockenturm.

Reichstag, Bundestag

1991 beschloß der Bundestag in Bonn, dass Parlament und Regierung nach Berlin umgezogen werden. Am 19. April 1999 war die erste reguläre Sitzung des gesamtdeutschen im Berliner Reichstagsgebäude, einem monumentalen Gebäude nördlich des Brandenburger Tor. Der Bundestag baute das Parlamentshaus nach den Plänen des britischen Architekten Sir Norman Foster in ein modernes Plenargebäude um. Der Umbau des Reichstagsgebäudes begann am 24. Juli 1995.

Die neue Kuppel

Foster hat dem Reichstag eine Aussichtsplattform eingepflanzt. Wer den Gipfel erklommen hat, hat einen Ausblick auf die Berliner Innenstadt rund um das Brandenburger Tor bis hin zu Potsdamer Platz und Gedächtniskirche.

Über zwei spiralförmige Rampen gelangt man von der Dachterrasse des Reichstagsgebäudes auf die Aussichtsplattform im Innern der Kuppelspitze. 230 Meter luftige Wegstrecke sind zu überwinden, will der Souverän den Politikern "aufs Dach" steigen. Nachts beleuchtet, ist die transparente Kuppel von Foster zu einem Wahrzeichen des neuen Berlin geworden.

Der Innenausbau

Der Umbau des Reichstags hatte im Innern eine radikale Veränderung zur Folge. Bei der vollständigen Entkernung wurden sämtliche Einbauten des Architekten Paul Baumgarten aus den Jahren 1961 bis 1969 entfernt.

Die innere Organisation des Parlamentes gliederte Foster horizontal: In Keller und Erdgeschoß ist die gesamte Haustechnik und Gebäudeversorgung untergebracht. Im Norden und Süden des Hauses befinden sich Zugänge und Treppenhäuser für die Parlamentarier. Es gibt auch einen unterirdischen Fußgängertunnel zwischen der Ostseite und den künftigen Abgeordnetenhäusern jenseits des Ebertplatzes. Durch das Hauptportal an der Westseite des Reichstags gelangen die Abgeordneten direkt in den Plenarbereich mit der Lobby im ersten Geschoß. Der 1200 Quadratmeter messende Plenarsaal, der damit doppelt so groß ist wie das alte Plenum von 1894, liegt im Zentrum des Hauses und ist rundum verglast, so daß Durchblicke bis nach draußen möglich sind.

Die Abgeordneten sitzen in elliptischer Anordnung mit Blick Richtung Osten - so wie einst im historischen Reichstag. Neben dem zentralen Plenarsaal sind im Reichstagsgebäude zahlreiche Arbeitsräume für die Bundestagsführung und die Parteien untergebracht. Die Räume für den Bundestagspräsidenten, das Präsidium, den Ältestenrat und die Verwaltungsleitung liegen im zweiten Geschoß der Außenflügel. Fraktionssäle und die Presselobby befinden sich im dritten Geschoß, dem obersten Stockwerk.

Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Konzerthaus

Am Gendarmenmarkt hatte Friedrich der Große 1774-76 ein kleines Französisches Komödienhaus erbauen lassen, das gegen Ende des 18. Jh. als "Nationaltheater" unter August Wilhelm befand zur führenden deutschen Bühne aufstieg. Doch 1817 brannte das Gebäude bis auf die Umfassungsmauern ab, und ein Jahr später bekam Schinkel den Zuschlag für einen Neubau.

Schinkel war an einige Vorgaben des Königs gebunden: So sollten die alten Umfassungsmauern und die Portikussäulen wiederverwendet werden, Bühne und Zuschauerraum sollten zugunsten eines zusätzlichen Konzertsaals und anderer Nebenräume verkleinert werden. Schinkel löste die Aufgabe brillant, indem er zwar den quer zum Platz liegenden Grundriß des Langhans-Baus aufnahm, ihn aber in eine dreiteilige Anlage mit einem höheren und breiteren Mittelbau umwandelte.

Die reiche plastische Ausschmückung schufen Friedrich Tieck und Christian Rauch. 1881 wurde der vorher verputzte Backsteinbau mit Sandsteinplatten verblendet. Der Mittelbau barg den Theatersaal, der 1200 Plätze umfasste. Der Zuschauerraum war halbkreisförmig angelegt und besaß ein ansteigendes Parkett und zwei Balkone mit dahinterliegenden Logen. 1903/04 wurde der Raum neobarock umgestaltet.

Nach den Zerstörungen des Kriegs wurde der Außenbau originalgetreu rekonstruiert, das Innere jedoch völlig verändert. Statt eines Theaters mit Bühne wurde ein Konzertsaal mit 1850 Plätzen eingebaut. Er hatte eine Ausstattung, die sich an Schinkelschen Detailformen orientiert. Die feierliche Eröffnung erfolgte 1984. Seit 1994 trägt das Haus den Namen "Konzerthaus Berlin".

Schloß Bellevue, Bundespräsidialamt

Ein Jahr vor dem Tod Friedrichs des Großen setzte sich in Preußen der Klassizismus durch. Schloß Bellevue ist der erste klassizistische Schloßbau in Preußen, dessen Grundform dem Barock entstammt, dessen strenge Fassade klassizistisch ist. In nur einem Jahr, 1785, entstand das Schloß unter der Leitung von Philipp Daniel Boumann als Sommersitz für den jüngsten Bruder des Königs, August Ferdinand. Bis 1918 wurde es von den Hohenzollern bewohnt, 1935-38 diente es als Museum für Völkerkunde.

Anschließend, nach einem tiefgreifenden Umbau durch Paul Baumgarten, der das Innere völlig veränderte, fungierte es als Gästehaus der Regierung. Nach schweren Kriegszerstörungen wurde es in alter Form wiederaufgebaut, allerdings mit wiederum verändertem Inneren. Nur der Ovale Saal, der 1791 von Carl Gotthard Langhans eingebaut wurde, blieb erhalten.

Seit 1959 diente das Schloß den Bundespräsidenten als Berliner Dependence, seit 1993 ist es ihr erster Amtssitz.

Schloß Charlottenburg

Die heutige Anlage ist ein Konglomerat ganz unterschiedlicher Bauphasen. Weit vor den Toren der Stadt entstand 1695-99 nach Plänen Johann Arnold Nerings das Lustschloß Lietzenburg für die Kurfürstin Sophie Charlotte, der zu Ehren es nach ihrem Tod 1705 umbenannt wurde. Dieser älteste Teil umfaßt den heutigen Mittelbau von elf Achsen Breite. Die Mitte der Gartenseite wird durch einen ovalen Saal betont, der wohl von einer Kuppel bekrönt werden sollte.

Ab 1701 wurde das Schloßchen von dem Schweden Johann Eosander von Göthe zu einer repräsentativen Anlage erweitert: Beiderseits des Kernbaus wurden niedrigere Flügel angebaut, die an der Gartenseite eine monumentale Fassade bilden. Zur Stadtseite hin formen zwei symmetrische schmale Flügel einen Ehrenhof, der durch ein Gitter abgeschlossen ist.

Erst unter Friedrich dem Großen wurden 1740 die Arbeiten fortgeführt. Der „Neue Flügel“ wurde als Pendant zur Orangerie entstanden und seine Schmuckformen sind im Rokoko - Stil nach Entwürfen von Knobelsdorf umgebaut.

Als letzter Bauteil kam in Verlängerung der Orangerie 1787-91 das heute das Schloßtheater nach Plänen von Carl Gotthard Langhans hinzu, das heute - im Inneren völlig umgestaltet - das Museum für Vor- und Frühgeschichte beherbergt.

Das Schloß wurde im Zweiten Weltkrieg schwer getroffen, ist mittlerweile jedoch komplett wiederhergestellt. Mit seinen größtenteils rekonstruierten Räumen dient es heute als Museum.

Siegessäule

In der Mitte des Großen Sterns kündigt die Siegessäule von den preußischen Siegen über Österreich, Dänemark und Frankreich in den Einigungskriegen bis 1871. Ursprünglich stand die Säule vor dem Reichstag. Albert Speer, Chefarchitekt Hitlers, ließ die Siegessäule 1938 hierher versetzen. Speer wollte vor dem Reichstag Platz schaffen für seine gigantischen Planungen für die "Reichshauptstadt Germania" - so wollte man Berlin 1950 umtaufen.

Von der Spitze der Siegessäule aus kann man über den Tiergarten hinweg auf Berlin schauen. Dabei wird deutlich, daß der Tiergarten die grüne Lunge der Stadt ist.

Le città invisibili

Student: Andreea Braninschi

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Con le *Città invisibili* Calvino realizza una scrittura sospesa, fuori dal tempo, una specie di colloquio con se stesso che prende forma in città immaginarie, astratte e inafferrabili, che non corrispondono a città reali e collocano la scrittura nella dimensione surreale della memoria e dell'immaginazione. Le città di Calvino riflettono lo spazio interiore dei desideri e delle paure:

«È delle città come dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure».

Se le città hanno quindi la stessa forma dei sogni, Calvino può ricostruire nelle geometrie di città indefinite le tappe di un «viaggio nella memoria»: la città ricordata da Marco Polo è una città reinventata dalla immaginazione e, come dice Calvino nella *Presentazione* del libro, è costituita di «paesaggi della mia vita [...] città immaginarie, fuori dal tempo e dallo spazio». Calvino afferma nella sua *Presentazione* alle *Città invisibili*: «il libro è nato un pezzetto per volta, a intervalli anche lunghi». L'autore paragona la stesura delle *Città invisibili* a quella della poesia: «mettevo sulla carta, seguendo le più varie ispirazioni» e ancora: «cercavo di lasciare che ogni discorso avanzasse per conto suo». Queste parole ci fanno pensare alle *Città invisibili* come a una narrazione che si sviluppa senza un disegno preciso: «il libro si discute e si interroga mentre si fa». Calvino ci informa sul processo che lo ha portato alla elaborazione delle *Città invisibili*, sulla sua intenzione di dare, attraverso la struttura formale, un «intreccio, un itinerario, una soluzione» anche a un libro che manca di intreccio nel senso stretto del termine. La mancanza di un intreccio tematico è confermata dal fatto che si può leggere in ogni punto del libro e trovare un senso. La narrazione segue molteplici piani: «è un libro fatto a poliedro - dice lo stesso Calvino - e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo tutti i suoi spigoli». Calvino parla di conclusioni «epigrammatiche o epigrafiche» disseminate in tutto il libro e, con questo, ci permette di sostenere che la sua scrittura con le *Città invisibili* si fa aforistica. L'aforisma è posto in genere a chiusura della descrizione e si armonizza con lo stile lapidario e enigmatico di tutto il libro. Si realizza quella rapidità che Calvino teorizza nelle *Lezioni americane*:

«La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentesi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri [...]. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno con la rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro».

Gli aforismi nella loro concentrazione concettuale rompono con la chiara razionalità di *Cosmicomiche* o *Ti con zero* dove tutto viene spiegato e chiarificato. Essi contribuiscono a rafforzare la natura metaforica del linguaggio delle *Città invisibili*. La metafora centrale è rappresentata da Eudossia: la città rappresenta i lettori mentre il suo tappeto rappresenta il testo delle *Città invisibili*:

«I ragli dei muli, le macchie di nerofumo, l'odore di pesce, è quanto appare nella prospettiva parziale che tu cogli; ma il tappeto prova che c'è un punto dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio».

Il tappeto rappresenta dunque la conoscenza che ogni abitante di Eudossia guarda «quando confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino». Attraverso le due voci di Marco Polo e Kublai Kan, la scrittura si sviluppa come monologo alternato a dialogo ovvero, nei termini calviniani, "frammenti" alternati a "intermezzi" o "corsivi". Questi ultimi costituiscono la cornice della narrazione e introducono un livello polifonico che movimentata la trama silenziosa delle descrizioni. Gli intermezzi contrastano la frammentazione del discorso narrativo perché attraverso il filo dei dialoghi tra Polo e Kan legano le città in un discorso unitario. Se osserviamo da vicino la struttura delle *Città invisibili*, vediamo che la narrazione si sviluppa entro una cornice di otto intermezzi e di nove sezioni. Gli intermezzi fungono da introduzione e conclusione in forma di dialogo alle nove sezioni che invece sviluppano la narrazione sotto forma di descrizione. Le sezioni I e IX descrivono dieci città mentre dalla sezione II alla sezione VIII ogni sezione contiene la descrizione di cinque città. La struttura risulta dunque rigorosamente organizzata e unitaria e cerca di unificare la frammentazione della narrazione sia dal punto di vista formale che da quello tematico attraverso una sottile strategia di continuità per sottrazione per cui il primo titolo di ogni sezione scompare nella sezione successiva e automaticamente il secondo titolo della sezione precedente diventa il primo di quella successiva. Possiamo riconoscere in quest'attività il movimento continuo della memoria che annulla lo schema

cronologico della storia e passato e futuro si sovrappongono nel presente: il viaggio è fatto per rivivere il passato e ritrovare il futuro. La continuità tematica è assicurata da questa strategia ma anche dal sentimento di nostalgia che scaturisce dal «guardare da lontano» la propria patria e che Polo, *alter ego* dell'autore, sente egualmente con la stessa intensità davanti a tutte le città descritte: «viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti». Questo punto ci autorizza a pensare che le numerose città descritte da Polo siano le variazioni di un'unica città, Venezia. L'attenzione metaletteraria di Calvino si riconferma anche nelle *Città invisibili* dove viene problematizzata, in termini saussuriani, l'arbitrarietà del rapporto tra linguaggio e cose: la menzogna e l'inganno riguardano tanto il linguaggio («non c'è linguaggio senza inganno») quanto le cose («la menzogna non è nel discorso, è nelle cose»). Calvino metaforizza l'arbitrarietà del rapporto significato/significante nell'immagine della città Moriana che come il segno linguistico «non ha spessore, consiste solo in un diritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi». Sebbene si intraveda una possibilità di comunicare nonostante il rapporto arbitrario che lega le parole alle cose («Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto»), la sfiducia nel linguaggio resta e la città di Tamara ne diventa l'emblema: «Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo». *

Nella problematica non manca il riferimento al silenzio che si configura come spazio vuoto, non riempito di parole. Il silenzio diventa paradossalmente la via indicata da Calvino per combattere l'oblio e la perdita. Leggiamo infatti nell'intermezzo in cui Kan chiede a Polo di parlargli di Venezia: «le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano... Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco». La parola anziché conservare il ricordo lo cancella nel momento in cui lo restituisce sbiadito e cristallizzato. La narrazione si muove tra il passato della vicenda narrata (il tempo dei viaggi di Polo) e il presente della narrazione (quando Polo racconta i viaggi al Kan). Le *Città invisibili* si sviluppano dunque da quel procedimento che Gerard Gènette chiama "metalessi" cioè dall'intreccio della storia (passato) con l'atto del narrare (presente). Calvino realizza un'operazione tipica della scrittura autobiografica in quanto, portando il passato sul piano del presente, trasforma la diacronia del vissuto in sincronia del narrato. La narrazione delle *Città invisibili* presenta la strategia di scrittura caratteristica di molti suoi romanzi e racconti dove a tessere le fila della narrazione è la prima persona del narratore che ha avuto diretta esperienza dei

fatti ma che è anche osservatore distaccato dei fatti. Di nuovo crea nel testo la figura dell'ascoltatore, Kublai Kan, che gli garantisce uno spazio dialettico per se stesso: «il veneziano sapeva che quando Kublai se la prendeva con lui era per seguire meglio il filo d'un suo ragionamento; e che le sue risposte e obiezioni trovavano il loro posto in un discorso che già si svolgeva per conto suo, nella testa del Gran Kan». Per spiegare i rapporti dialogici tra Polo e Kan interviene direttamente la voce dell'autore: «ossia, tra loro era indifferente che quesiti e soluzioni fossero enunciati ad alta voce o che ognuno dei due continuasse a rimuginarli in silenzio». Ritorna nelle *Città invisibili* il tentativo di dare ordine al mondo e all'irrazionalità del caso, e di creare una letteratura che serva come «mappa del mondo e dello scibile». La scrittura riconferma il suo compito di razionalizzare il caos del mondo. Le *Città invisibili* rivelano infatti una continua tensione tra l'io dello scrittore e il mondo, un continuo interrogarsi che porta a conclusione del libro all'accettazione di un mondo fatto di frammenti dove, ci ammonisce Calvino, bisogna «cercare e saper riconoscere chi e che cosa in mezzo all'inferno non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Il pianista che spiava il mondo dalla nave

Student : Daiana Onisie

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Siamo nei ruggenti Anni Venti, negli anni della "generazione perduta" e della Festa mobile. Siamo nell'età del jazz, quando il mondo sembrava muoversi seguendone il ritmo irresistibile.

In questo clima Alessandro Baricco immerge Novecento, la sua prima fatica drammaturgica, un lungo monologo, carico di swing che sembra nascere dagli umori, dalle suggestioni, dai sapori catturati da grandi innamoramenti letterari. Vi si ritrovano echi di Francis Scott Fitzgerald, di Hemingway e di altri ancora. Echi che, quasi fossero degli accordi musicali, degli accenni di melodia, delle tracce di ritmo carpiți qua e là, vanno a comporre una partitura originale, gradevolmente densa.

Il monologo ha il sapore alla Conrad di un racconto ascoltato, nell'ozio di un porto, dalla bocca di un ex marinaio le cui parole fluttuano tra incanto e disincanto, tra verità e allucinazione. La storia, evocata con grande bravura da Eugenio Allegri, è quella di Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento, un pianista, anzi il più grande pianista del mondo, nato su una nave e lì vissuto senza mai scendervi. E malgrado ciò non si può dire che Novecento non conoscesse il mondo, perché il mondo passava su quell'isola galleggiante e lui lo spiava e gli rubava l'anima.

Quando, dopo la Seconda guerra mondiale, la nave fu mandata in demolizione, Novecento decide di seguirne il destino: non si può scendere dal proprio mondo, dal proprio immaginario, dalla propria arte, da se stessi. La figura del pianista si disegna attraverso le parole dell'amico in un buon crescendo, la capacità affabulatoria di Alessandro Baricco trova linfa e sostegno nella regia creativa, elegante e raffinata di Gabriele Vacis e dalla ottima prova di Allegri che sembra recitare seguendo il fantastico ritmo interiore che ha governato la vita di Novecento, irresistibile il confronto sfida giocato sui ritmi di ragtime con "l'inventore del jazz" Jelly Roll Morton.

Solo sul finire, dopo quasi due ore, il ritmo cambia, e il racconto perde di magia, impastoandosi in inutili "spiegazioni" sul perché della scelta finale del pianista. Lo swing si annulla e tutto sembra scivolare in un pesante rotolarsi di note trattenute. La favola di Novecento

che sapeva accarezzare con malinconica voluttà le curve di un ragtime, avrebbe dovuto chiudersi senza troppe risposte, lieve e incantata come la musica della sua vita. All'attore, al regista e all'autore presente in sala il pubblico ha tributato un'accoglienza sinceramente calorosa.

*

Che cos'è Novecento se non una lunga dichiarazione di poetica? Essa coincide con l'apodittico annuncio della genialità di un uomo, un pianista. L'autore (per mezzo di un narratore) afferma di aver conosciuto un tipo unico, «il più grande pianista» del mondo, o di tutti i tempi: un'affermazione che da un punto di vista espressivo non ha più valore di un comunicato stampa. Pure, tutto ruota ossessivamente intorno a essa.

L'altra cosa straordinaria di cui il pianista chiamato Novecento si fa portatore è di non essere mai sceso dalla nave su cui vive. Vi è stato trovato infante, vi morirà il giorno in cui qualcuno la farà esplodere. Insomma, un eroe: sebbene non si sappia di che, se non della sua tutta arbitraria (letteraria) fissazione. Al luogo comune dell'eccezionalità (tutti i fenomeni di natura sono straordinari ma sono anche luoghi comuni) si aggiunge l'altro, a esso conseguente, dell'immensità della vita («la vita è immensa» dichiara il testo di Baricco).

Da questa immensità, che può essere un oceano, o una nave (un altro elemento ricorrente, stilistico, è l'incastro di una metafora dentro l'altra), peccato non si esca, come da una torre d'avorio, o da una prigione, se non a prezzo di un approdo alla disinvoltura. Per uscire, occorre imparare a dare del tu al mondo, ciò in cui Baricco eccelle. Ed ecco, dunque, che c'è «quello che per primo vede l'America. Su ogni nave ce n'è uno» (ancora lo stupore, ancora la straordinarietà, ancora l'ossessione d'essere i primi, della classe e d'ogni altra compagine), costui è sempre «uno che se tu gli dicevi», uno cioè tra i tanti.

Algunas observaciones sobre la investigación del Español coloquial

Student: Bucur Adriana

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

El vehículo más frecuente de la comunicación humana es el *lenguaje coloquial*.

Como modalidad lingüística utilizada natural y espontáneamente por los hablantes en las relaciones de vida diaria, la *lengua coloquial* desempeña un papel muy importante en el proceso de la comunicación, ya que refleja lo más fielmente la realidad lingüística viva.

La importancia del conocimiento y del estudio de la *lengua coloquial* presenta aspectos múltiples. La lengua viva, día a día, es la que expresa de modo más matizado lo específico lingüístico de un pueblo, sus peculiaridades estructurales, su riqueza espiritual, la tradición y su carácter, es decir su forma interna. El *lenguaje coloquial*, que no es más que un registro, una modalidad de uso de la misma lengua, está a la base de la expresión escrita, culta y literaria.

Werner Beinhauer, el iniciador de la investigación del *lenguaje coloquial* en el dominio hispánico, define la *lengua coloquial* como “habla que brota natural y espontánea en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas, y por tanto más cerebrales, de oradores, predicadores, abogados, conferenciantes, etc., o las artísticamente moldeadas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas [...]. Al tratar de *lenguaje coloquial* nos referimos únicamente a la lengua viva conversacional”¹.

Últimamente, el *lenguaje coloquial* ha cesado de ser un medio de comunicación sólo en algunas situaciones que corresponden generalmente a un marco más restringido, familiar. Hoy en día, se hace más evidente la tendencia general de penetración de la *lengua coloquial*, perteneciente a este marco, en uno más amplio, en muchos medios de información y comunicación, en el lenguaje publicitario, en la prensa, etc.

La mayor importancia destacada cada vez más la tiene la *lengua coloquial* en la actividad didáctica, en el proceso de enseñanza y aprendizaje del español como lengua extranjera. Al principio, el estudio de una lengua extranjera ha tenido como fundamento la lengua culta, estándar, los aspectos de la lengua viva, oral siendo frecuentemente muy limitados. Pero a estas alturas, para

el alumno y el estudiante que desea conocer y dominar la lengua española, es absolutamente necesario el estudio del *registro coloquial*, teniendo en cuenta el papel destacado que ésta desempeña en el marco de la lengua.

La distinción entre la *lengua estándar* y la *lengua coloquial* constituye en el caso del español una situación especial, presentando características acusadas que la individualizan en relación con la lengua culta. No se puede hablar de una distinción tan clara en el caso de otros idiomas, como por ejemplo del rumano, donde la *lengua coloquial* no presenta una fisonomía bien definida para diferenciarse de la *lengua estándar*.

En general el *español coloquial* es definido como "el lenguaje enraizado en nuestras vidas, nuestra marca de hombres, la lengua española viva, corriente y moliente, que en su mayor parte no está registrada en ningún sitio, y que en vano buscamos en diccionarios y gramáticas"².

En el proceso de aprendizaje la *lengua coloquial* representa un lazo afectivo que le ofrece al alumno la posibilidad de acercarse e integrarse más por entre nativos. La metodología moderna de adquisición de una lengua extranjera merece una atención especial. De este modo, la tendencia actual hacia métodos comunicativos implica el uso de materiales auténticos o cuanto más semejantes a la realidad lingüística.

Lo que hoy en día se considera *coloquial* ha sido considerado por muchos siglos como vulgar y popular, ajeno al lenguaje del arte, pero con el tiempo este lenguaje ha penetrado paulatinamente el mundo de la creación literaria.

El siglo XIX marca definitivamente la incorporación del *lenguaje coloquial* en la literatura. Muchos escritores, con el deseo de reflejar más fielmente la realidad, dirigen su atención sobre la lengua oral. Aspectos de la lengua popular se entrelazan con los del *lenguaje coloquial* en algunas novelas del siglo XIX, en esta búsqueda de la realidad³.

El siglo XX consagra el uso de la *lengua coloquial* en la literatura, que alcanza el momento de plenitud en la mayoría de las novelas de los escritores aparecidos después de la guerra civil. Se trata de autores como: Miguel Delibes, Camilo José Cela, Carmen Martín Gaité, Alonso Zamora Vicente, que lograron reproducir con fidelidad y objetividad la *lengua coloquial* de una manera muy viva.

En lo que concierne la importancia aplicativa del estudio de la *lengua coloquial*, conviene subrayar, también el aspecto que se refiere a la traducción. De este modo, el conocimiento de la *lengua coloquial* resulta muy importante para el dominio de las traducciones de la literatura española, sobre en la prosa de las últimas décadas.

El *español coloquial* comprende, además de los rasgos característicos del coloquio en general, también importantes peculiaridades propias, que a menudo constituyen dificultades en su proceso de traslado a otro idioma.

En el conocimiento y estudio del *español coloquial* hay que atenerse, quizá en mayor medida que en el caso de otros idiomas, a un importante factor extralingüístico, de orden psicológico.

Para el *español coloquial* hay que tomar en cuenta toda una serie de predisposiciones psíquicas naturales, como son: gran fuerza imaginativa y de improvisación, la tendencia a la subjetividad, el énfasis, el humor, el vitalismo y el temperamento apasionado.

La dirección de la investigación de la *lengua coloquial* fue iniciada por Leo Spitzer con su obra *Italienische Umgangssprache* (Bonn y Leipzig, 1992), en la cual analiza el mecanismo del *lenguaje coloquial* en general, basándose en ejemplos del italiano.

Para el español, el estudio del coloquio cuenta con el trabajo fundamental de Werner Beinhauer, *Spanische Umganssprache* (Bonn, 1958) y, en versión española *El español coloquial*, Madrid, 1964 (reeditado), que sigue el modelo de Spitzer. El objetivo del libro de Beinhauer es el de presentar los más importantes recursos expresivos del *español coloquial* a base de abundantes ejemplos, al centrarse en la interpretación psicológica de diferentes hechos de habla.

El libro de Aura Gómez de Ivashevsky, *Lenguaje coloquial venezolano* (Caracas, 1968) ofrece el mismo tipo de análisis para el español hablado en Venezuela.

Una contribución teórica valiosa al estudio del *coloquio* tanto en general, como en el campo hispánico, lleva Manuel Criado de Val en el capítulo *Metodología para un estudio del coloquio*, de su libro *Gramática española y comentario de textos* (Madrid, 1958). El autor destaca la principal dificultad de la investigación del *coloquio* que se debe a la confusión tradicional entre narración y *lengua coloquial*, es decir entre la estructura típica de la lengua escrita y de la lengua hablada.

Al caracterizar el *español coloquial*, Criado de Val subraya que, frente a otros idiomas, el español tiene peculiaridades psicológicas propias. Con respecto al papel destacado de la afectividad que es junto con el humor “la gran clave del español” precisa: “La consideración y en muchos casos, la asimilación afectiva no sólo de los objetos y de las personas, sino también de las ideas, determina una gran cantidad de rasgos del español. Muchas de sus aparentes contradicciones y muchas de las dificultades de su interpretación sólo pueden resolverse contando con esta fuerza afectiva que predomina en la psicología española”.

Subrayando el fuerte subjetivismo del español, el autor anota: “En el fondo, en un gran número de diferencias entre el francés (escogido como idioma más opuesto) y el español, hay una

esencial oposición de modos de pensar. Una divergencia entre la consideración objetiva, ante la que se ordena como piezas de un gran edificio los objetos externos, y el subjetivismo, que refleja la imagen de estos mismos objetos, pero vista a través de una lente viva y personal, transfigurando o desfigurando por el influjo de intereses, deseos y sentimientos. En el francés se expone, o al menos se intenta exponer una versión objetiva del mundo; en el español se imagina y se configura ese mismo mundo según sea su interés en y para nosotros”. Por fin, la tendencia hacia humor considerado rasgo esencial del hombre español, se especifica: “La clave más difícil de descifrar para el extranjero que se enfrenta con las dificultades de nuestro idioma es la que oculta los varios aspectos del humor”⁴.

Aspectos variados relativos al español coloquial tratan el mismo Criado de Val en *Fisonomía del español y de las lenguas modernas. Características del español moderno con las de francés, italiano, portugués, inglés, alemán, rumano y lenguas eslavas* (Madrid, 1972) y *Así hablamos. El espectador y el lenguaje* (Madrid, 1974), Emilio Lorenzo en *El español de hoy, lengua en ebullición* (Madrid 1994), J. Casares, *Cosas del lenguaje* (Madrid, 1961), R. Carnicer, *Sobre el lenguaje de hoy* (Madrid, 1969), etc.

Una aportación significativa al estudio del *español coloquial* actual es, también la de varios trabajos publicados en los últimos años: A. M. Vígara Tauste en *Aspectos del español hablado, Aportaciones al estudio del español coloquial* (Madrid, 1992), Brian Steel, *A Textbook of Colloquial Spanish* (Madrid, 1985), Manuel Seco, *La lengua coloquial: Entre visillos de Carmen Martín Gaité* en *El comentario de textos, I* (Madrid, 1985), José Alberto Miranda, *Usos coloquiales de español* (Salamanca, 1992), A. Briz *El español coloquial, situación y uso* (Madrid, 1996).

BIBLIOGRAFIE:

1. Beinhauer, Werner, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1991.
2. Cf. Dámaso, Alonso en el prólogo a la obra de W. Beinhauer, *El español coloquial*, op.cit., pgs 7-8.
3. La obra de Galdós, es, probablemente, la más representativa desde este punto de vista
4. Criado de Val, *Fisonomía del español y de las lenguas modernas. Características del español moderno con las de francés, italiano, portugués, inglés, alemán, rumano, y lenguas eslavas*. Madrid, 1972, pgs 275, 268, 273.

Benito Pérez Galdós

Sobre el concepto de realismo. La novela realista en el siglo XIX

Student: Baciú C. Angela Georgeta

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Los escritores realistas novelan con preferencia la vida en torno, la vida contemporánea, y de esta realidad prefieren lo vulgar, no en virtud de un principio estético, sino sociológico o histórico; ellos tienen el propósito de comunicar la realidad en su verdadera consistencia por medio de un artificio novelesco para revelar lo que se oculta bajo la apariencia más superficial, para descubrir el envés de la realidad aparente.

„El realismo histórico, plenamente consciente de su circunstancia socio-política-económica, es un fenómeno estrictamente moderno, que empieza con Stendhal” [1]. Ésta fue la definición formulada por Levin en cuanto a la corriente literaria llamada realismo, pero hay algunos obstáculos, en su concepción, que hacen problemática la definición del realismo y tan incierto su contenido: cualquiera de sus supuestas capturas es limitada y, por lo tanto, falsa. El escritor selecciona una parcela de la realidad, destaca unas porciones y elimina o deja en la sombra el mundo restante y, en consecuencia, la misma selección es una eliminación, una falsificación. En segundo lugar, la visión del escritor puede ser errónea, por falta de inteligencia o por presión de sus pasiones o prejuicios.

Estas objeciones son, en mayor proporción, equivocadas, utilizándose en favor de esta afirmación el arte fotográfico: si la fotografía es limitada y parcial, y ni aun la mejor fotografía puede reproducir la realidad en una manera exacta; la literatura, que ni siquiera puede aspirar a tan precaria exactitud, queda automáticamente descalificada en sus pretensiones realistas.

El gran patriarca del realismo, Balzac, decía que la misión del arte era la de expresar la naturaleza, y no de copiarla; que los literatos tenían que captar el espíritu y la fisonomía de las cosas. Para Hipólito Taine, el más riguroso definidor del movimiento realista, la imitación en arte no consiste en procurar el parecido fotográfico, sino en seguir la lógica de la naturaleza, la relación de las partes que hacen visible el carácter esencial del objeto: „La obra de arte tiene por fin manifestar un carácter esencial o saliente, o bien una idea importante, con mayor claridad y de un modo más completo que la realidad misma. Para conseguirlo, se vale de un conjunto de partes o elementos ligados entre sí, cuyas relaciones modifica sistemáticamente” [2]. Al leer un libro

que pertenece a la especie del realismo, el lector debe reconstruir las descripciones verbales del escritor con su propia experiencia, visual o de cualquier otra índole, con el propósito de encontrarse a medio camino con la imaginación del autor, como Harry Levin comenta sobre este punto de vista: „Dadas las diferencias entre la materia de la vida y las palabras o colores que utilizamos para reconstruirla, dada la reducción de su escala, la selección de los detalles pertinentes y la aceptación expresiva de una parte para la aceptación de un todo que no se puede expresar, se deduce que nuestras representaciones son básicamente simbólicas” [3]. En „*La dehumanización del arte*”, ensayo que tanto ha servido de breviario de estética, José Ortega y Gasset levantó su protesta contra el supuesto realismo español y precisó sus teorías: ” El realismo, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo” [4]. Para él, el realismo equivalía a carencia de imaginación y de inventiva, y uno de sus axiomas presentados en este ensayo consiste en la afirmación de que „el objeto artístico sólo es artístico en la medida que no es real” [5]. A continuación, Ortega y Gasset afirmaba: „ vida es una cosa, poesía es otra. [...] No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba.[...]. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente.” [6].

Otra personalidad literaria que negó en redondo la repetida afirmación de que la literatura española había sido siempre, y característicamente, realista fue Dámaso Alonso, figura representativa de la generación del 27, poeta que, contra esta afirmación, aducía el ingente repertorio de literatura idealista, de creación, de imaginación forjado por plumas españolas, y negó a su vez la atribución de realista a muchas de las obras tenidas por tales.

El realismo surgió como reacción contra el romanticismo, tanto como contra el neoclasicismo; contra la fantasía desbordada de quienes fiaban a la inspiración e, igualmente, contra las reglas y los temas de una vieja y convencional retórica. Para Galdós, Quevedo y la novela picaresca son el ejemplo y paradigma del realismo español tradicional, y al que él mismo se considera adscrito; por consiguiente, habría un realismo literario español anterior a las doctrinas del realismo francés e independiente de ellas. En el marco del realismo, la novela tendrá por misión indagar y exponer la naturaleza humana, la naturaleza sin ideal.

El rasgo por el cual se caracteriza el realismo es su gusto por el empleo de aquellos materiales de experiencia pertenecientes a las categorías negativas de lo innoble, de lo cruel, de lo torpe. En la concepción de Francisco Ayala, el realismo consiste en aceptar dentro de la obra literaria crudezas de toda laya o, como decía Azorín, „la imitación de lo que repugna a los sentidos”. Pero la utilización de elementos física o moralmente repulsivos no es suficiente para producir la impresión de realismo en arte, sino depender de la intención estética con que se los maneje.

Para Galdós „la etiqueta de realismo servía para cubrir los diversos intentos encaminados a una renovación de las letras, sin mayor preocupación de su parte por atenerse a una doctrina coherente y firma” [7]. A continuación, Ayala afirma: „La realidad sensible está preñada de significaciones trascendentes y la misión del artista consiste en destacarlas y exponerlas incorporadas en su obra. Por ello debe atenerse a la representación de << cosas y personas, caracteres y lugares, como Dios le ha dado>>, con fidelidad a su naturaleza íntima, intrínseca” [8]. Por una parte el realismo consiste en la utilización sistemática de materiales crudos o desagradables; por la otra se identifica con la pintura de costumbres, que constituye, a su vez, un género particular dentro de una tendencia que es permanente en la historia literaria. El empleo de las costumbres como material para la creación literaria ha estado ligado siempre a intención moralizadora. Al novelar Galdós incurre con frecuencia en el regodeo costumbrista, y a esta veta costumbrista de su realismo debe el gran novelista las acusaciones de vulgaridad y corto vuelo.

Índice de obras citadas:

[1] Harry Levin, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Editorial Ariel, Barcelona, 1974, pág. 97, apud. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, t.4, Gredos, Madrid, 1996, pág. 17.

[2] Hipólito Taine, *Filosofía del arte*, t.1, Editorial Gredos, Madrid, 1933, pág. 50, apud. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, t.4, Gredos, Madrid, 1966, pág. 20.

[3] Harry Levin, op.cit., pág. 99, apud Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, t.4, Gredos, Madrid, 1996, pág. 21.

[4] José Ortega y Gasset, *Sigue la dehumanización del arte en La dehumanización del arte*, obras completas, t. 3, sexta edición, Revista de Occidente, Madrid, 1966, pág. 368.

[5] José Ortega y Gasset, op. cit., pág. 374.

[6] ibidem, pág. 371.

[7] Francisco Ayala, *La novela: Galdós, Unamuno y Machado*, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1974, pág. 64.

[8] Francisco Ayala, op. cit., pág. 67.

Introducción a “Milagros de Nuestra Señora” El valor de la palabra poética

Student :Silvia Matyas

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina “Dimitrie Cantemir”*

Buen conocedor del latín y un gran versificador, Gonzalo de Berceo, monje seglar del Monasterio de Santo Domingo de Silas escribió en romance su obra maestra “Milagros de Nuestra Señora”, no en latín: las obras habían de difundirse oralmente si aspiraban a tener un público considerable y Berceo quería servir de intermediario entre “la ciencia de los clerigos y la ignorancia del vulgo”. (Brain Dutton)

En la Edad Media eran pocos quienes sabían leer, y tal estado de cosas afectaba profundamente a la composición, circulación y recepción de la poesía.

Para leer y entender la literatura de la Edad Media es menester saber algo de la manera en que los medievales veían el mundo y su lugar dentro de él.

El hombre se representaba como un mundo en pequeño, preocupado por el mundo misterioso del más allá de los mares o debajo de la tierra. Utilizando la palabra poética como vehículo, Berceo, el juglar, se propone difundir entre las leyes, los iletrados, el tesoro de la literatura medieval que permanecía encerrado en las bibliotecas monacales y abrir una ventana al saber.

La palabra poética está utilizada con valor alegórico y simbólico para expresar lo abstracto por medio de lo concreto, la característica fundamental de la literatura medieval. Si el poeta tenía confianza o no en la palabra poética es discutible. Dibujar un espléndido paisaje, lleno de color, no es bastante para Berceo: él se pone a reducirlo, a interpretarlo lo que significa, sin dejar al oyente o al lector de más tarde la posibilidad de imaginarse un otro significado.

El paisaje de Berceo encanta nuestros sentidos y su traducción al paisaje del alma nos hace, nos propone reflejar, pensar en la vida como milagro.

“Se va pasando del mundo de las formas al mundo de los significados y el movimiento es de una elegancia esbelta, de una seriedad tan fervorosa, que nos sometemos por completo a la gracia del poeta, que avasalla así las formas de la naturaleza al sentido del mundo”(Casalduero).

Berceo concede significado a todas las formas del mundo circundante con sabiduría y meticulosamente, y sin la explicación del poeta, la ambigüedad de la palabra poética puede empujarnos a descubrir mil significados a una forma presente en el paisaje paradisíaco. Pero

nuestra mirada no debe detenerse nunca en el mundo de las formas, en el gótico. Casaldueiro decía “la realidad cambiante es una forma que nos imanta con su presencia, trasladándonos a la inmutabilidad de su sentido”.

El vehículo métrico de “Milagros” es la cuaderna vía, es decir la estrofa de cuatro versos alejandrinos, versos de catorce sílabas de rima consonante. El ritmo es lento, monótono, grave y contribuye a transmitir lo que están manifestando las palabras. Las palabras son simples y claras dirigidas a los oyentes o lectores, la mención directa, que induce simplicidad. Los tiempos verbales usados son el presente y el imperfecto. Mediante la combinación de tiempo verbal desde el pasado al presente, Berceo familiariza, al principio, a su público con algo, al parecer, ya perdido en el pasado, para dar validez actual a lo que revela. Para él pasado y presente se mezclan en un conjunto atemporal inmutable.

Instrumento de explicación y sabiduría, la obra de Berceo se destaca con la finalidad de enseñar a la gente que no tenía acceso a la cultura y responde al significado didáctico-moral de la literatura medieval en su conjunto.

Unamuno novelista

Student: Paraschivu Carmen

*Facultatea de Limbi si Literaturi Straine
Universitatea Crestina "Dimitrie Cantemir"*

Las novelas de Unamuno, como hemos visto, reiteran temas esenciales (la personalidad, el duelo entre voluntad y circunstancia, el buceo en el destino final del hombre, convivencia familiar diaria, etc.) y una extraordinaria variedad de enfoques y de modos de ejecución. Según Eugenio G. de Nora, si dejamos aparte *Paz en la guerra* que es un libro autobiográfico y descriptivo, las otras novelas de Unamuno se pueden dividir en cuatro grupos, atendiendo no sus dimensiones ni su aspecto formal, sino a su modalidad y sustancia interna, a su significación última.

Tres narraciones grotescas, tragicómicas, en que el autor – a su modo novelista didáctica – alecciona y moraliza, a la vez que presenta – sobre todos en las dos primeras – la precaridad y contingencia de la existencia humana: obra inicial, *Amor y pedagogía*; libro de plenitud, *Niebla*; narración de decadencia, *Un pobre hombre rico*.

Historias de pasión, profundamente románticas en esencia, desoladas y tristes, pesimistas, cruelmente analíticas pese a la indicada savia romántica que las nutre: primera tentativa, *Una historia de amor*; obra madura y plena, *Abel Sánchez* (aquí cabría añadir los cuentos mejores de *El espejo de la muerte*).

Las novela de la voluntad creadora, de la imposición del querer ser, o ser íntimo, frente y contra el “yo” dado y el mundo real: todas ellas densas y obras de plenitud, aunque desiguales en hondura y virtualidad estética: *Todo un hombre*, *Dos madres*, *El marqués de Lumbría* y *La tía Tula*.

Los buceos novelescos en la personalidad íntima, el acercamiento en ficción al arcano final de la persona; obras todas de la vejez del autor y que condensan una honda experiencia de vida interior: primer intento, directamente autobiográfico, en *Cómo se hace una novela*; obras definitivas, *San Manuel Bueno, mártir* y *La novela de Don Sandalio* [1].

Ahora si cambiamos los criterios que hacen posible esta clasificación podemos dividir estas novelas en otros y otros grupos.

Novelas en que Unamuno descarna a sus personajes, desnudándoles del ambiente, sacándolos de toda circunstancia concreta, para reducirlos, más allá de cualesquiera complejidades psicológicas, al núcleo esencial de la personalidad, que puede serlo, acaso, la pasión de la envidia, como en *Abel*

Sánchez; o el ansia de una mentalidad dominante, como en *Los hijos espirituales*, o en *Dos madres*; o de la autoafirmación frenética, como en *Nada menos que todo un hombre*.

Niebla, *Cómo se hace una novela* y *San Manuel Bueno, mártir* son novelas en que el autor se preocupa de la interpretación e integración de la realidad imaginaria con la práctica, y del creador con sus criaturas.

Novelas autobiográficas como *Paz en la guerra* pero también en *Niebla* hay muchos detalles reflejos de la autobiografía de Unamuno e igualmente notable es el contenido autobiográfico que subyace en el personaje de Augusto Pérez. Aunque el autor considera que toda novela es autobiografía, y que las suyas presentan esta cualidad en su más alto grado, no porque reproduzcan peripecias vitales concretas, sino porque a través de sus personajes exterioriza todas sus angustias y obsesiones; pretende “ espejarse y verse en transparencia, fuera de sí mismo”.

Hay novelas donde Unamuno aparece como personaje o se identifica con estos: *La tía Tula*, *San Manuel Bueno, mártir*, *Amor y pedagogía*, *Abel Sánchez*, *Tres novelas ejemplares* y *Niebla*, donde la identificación es superior – el autor reivindica su propio lugar como personaje independiente, mantener su condición de autor.

En el ensayo *A lo que salga*, Miguel de Unamuno ne da a conocer la existencia de dos tipos de escritores, cuyas obras tienen un proceso de elaboración muy diferente: ovíparos y vivíparos. El autor ovíparo es aquel que “toma notas, apuntes y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace una esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla” [2]. Ésta fue la forma en que Unamuno elaboró su primer novela *Paz en la guerra*.

Y hay otros escritores “que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cebeza... Y cuando sienten dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma y paren. Es decir, que empizan por la primera línea, y, sin volver atrás, ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la línea última” [3]. Éstos son los autores vivíparos, y ésta es la técnica que Unamuno empleó en sus restantes obras.

Como se ve, ahora tenemos otra clasificación, más simple, novelas, o mejor dicho, novela ovípara, *Paz en la guerra* y novelas vivíparas, las demás.

Además de esto, *Paz en la guerra*, hace una nota discordante con las otras novelas, cuando se habla de novela y *nivola*.

Qué es novela nos explicó Francisco Ayala. Él dice que la novela “pretende, en efecto, representar la vida humana con el propósito de hacer evidente su sentido, es decir, interpretándola. Y apenas afirmado esto, ya se advierte que ello vale por igual no sólo para lo que suele entenderse

por novela, sino también para cualquier clase de relato, desde el cuento folklórico hasta el reportaje periodístico; y que, además, puede aplicarse también a un arte formalmente constituido, como es el arte dramático. De hecho, la representación teatral arranca con toda naturalidad del relato de viva voz, en cuyos pasajes más intensos la mímica suele venir en ayuda de la palabra, actualizando la acción referida.

En cuanto la novela, es, desde luego, relato escrito. A pesar de los casos intermedios o híbridos: las novelas dialogadas o dramatizadas, por una parte, y por la otra el teatro «para ser leído»; a pesar del problema de clasificación que, desde *La Celestina* hasta algunas piezas de Valle Inclán, nos plantean ciertas obras, no hay dificultad ninguna para distinguir en principio la novela del teatro, configurado éste por las necesidades de la representación escénica. La obra de teatro está concebida y redactada para representarse; mientras que la novela no se escribe como referencia y ayuda de la memoria, sino con destino a la lectura solitaria.

Así, el novelista se propone entablar una comunicación directa con el lector individual, en la manera que Unamuno precisa cuando, refiriéndose a la primera edición de *Amor y pedagogía*, que había dedicado «Al lector», explica en el prólogo a la segunda:

«Al lector y no a los lectores, a cada uno de éstos y no a la masa – público – que forman. Y en ello mostré mi propósito de dirigirme a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparentialidad. Y por eso le hablaba a solas los dos, oyéndonos los respiros, alguna vez las palpitations del corazón, como en confesionario[...] Obra de confesor y de confesado.»

Nada mejor que estas palabras, tan llenas de sentido, para aclar el concepto de la novela moderna, desarrollada dentro del ambiente cultural de la burguesía individualista”[4].

Paz en la guerra es una novela voluminosa, compuesta con todas las reglas del arte; es decir, según los cánones de un género novelesco que fundaba su prestigio en el realismo. En la «Historia de *Niebla*» califica a su primera novela de novela histórica, “o mejor historia anovelada, conforme a los preceptos académicos del género. A lo que se le llama realismo”[5].

Francisco Ayala describe así el tránsito de Unamuno del realismo al «nivolisismo»: “En efecto, realismo significa objetividad, y la novela realista trata con el mundo de los objetos, de las cosas; y hasta cierto punto los hombres y las mujeres son tratados en ella un poco a la manera de cosas, pues cosas son también en alguna medida, aunque no lo quiera admitir así don Manuel... No sólo crean y sostienen el mundo, sino que están en el mundo, en él se encuentran. Su dimensión de cosa – carne y hueso, precisamente; no espíritu puro – es ineludible. Están allí, cada cual en su sitio. Pero este don Miguel era una personalidad demasiado intrusiva para respetar las distancias.

Carecía, en efecto, Unamuno de esa complaciente virtud que permite al novelador hacerse a un lado para que sus personajes se desenvuelvan según su propia ley: la virtud cervantina por excelencia. Él tenía que invadir exasperadamente el orden de la realidad objetiva, inundarlo con su yo. Por lo pronto, esta primera, «realista», pese a todos sus méritos – y no son parvos – sólo nos permitirá todavía escuchar la voz del autor, ya sea hablando por sí mismo, o bien por boca de personajes diversos, pero borrosos, indefinidos, sin bulto, meras sombras de que un cierto señor, don Miguel de Unamuno, se vale para comunicarnos sus personales opiniones, emociones y reacciones.

En seguida abandonará «los perceptos académicos del género», esto es, desechará el realismo, para tantear procedimientos novelísticos más acordes con su temperamento”[6].

Hemos visto que su primera novela, *Paz en la guerra*, se halla próxima en muchos aspectos a la tradición realista y que pronto Unamuno buscará su propia forma de expresión. Para evitar que le reprochen que sus relatos no se atienen a las características convencionales del género, Unamuno, “tan aficionado siempre al juego con los vocablos, acuña el término caprichioso de *nivola*” [7]. Unamuno explica este término por boca de Víctor Goti, el personaje de *Niebla*.

“ – Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez que llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: «Pero ¡eso no es soneto!...» «No señor – le contestó Machado –, no es soneto, es sonete.» Pues así como mi novela no va a ser novela, sino..., ¿cómo dije?, navilo..., nebuloso, no, no, nivola, eso, ¡nivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género...Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!” [8]

Si el poeta modernista afirmaba con altivez disimulada en chiste, su libertad creadora frente a las estrecheces de la perspectiva, nuestro “nivolista” no sólo recaba el derecho de todo escritor a ensayar novedades que alteren las estructuras formales vigentes, sino que con ello apunta también a la índole particular del género novelesco, tan refractario a dejarse definir por características técnicas, por las notas de una estructura externa.

“Hoy, ante la diversidad asombrosa de sus especímenes, resulta bastante fácil percatarse de ello; pero no lo era tanto cuando, en 1914, publicó Unamuno su *Niebla* con el rótulo de *nivola*.” explica Francisco Ayala la importancia de esta innovación y continúa “Prevalcía por entonces una tradición, constituida por las grandes novelas europeas del siglo anterior, cuyo conjunto magnífico fijaba un canon muy respetable. Los dechados del realismo se imponían con autoridad, y el mismo Unamuno, en 1897, había publicado su primera novela *Paz en la guerra*, tan unamunesca y tan noventaiochista como en muchos aspectos, dentro de esa tradición literaria.

Pero pronto se percató de que a sus necesidades expresivas no convenía en manera alguna esa forma carnosa, extensa y demorada de la proyección imaginativa, esa técnica particular, y decidió buscar para sus escritos narrativos una forma propia. Compuso sus novelas como Dios le dio a entender, y, para curarse en salud de previsibles reproches, las bautizó de «nivolas»... [9].

En este punto estamos seguros que Niebla es una nivola pero veremos más adelante cuáles son las características de la nivola y como son los personajes de esta nueva estructura literaria para darnos cuenta si las otras novelas pueden ser consideradas también *nivolas*.

El personaje de la fórmula narrativa existente en la segunda mitad del siglo XIX tiene algunos elementos que, reunidos forman una tipología. Unamuno inventa el personaje en relación con este tipo de personaje que pertenece a la novela clásica realista, es decir, él no busca estos elementos que pueden servirle para crear una tipología. De esta manera Unamuno no llega a la construcción de un personaje que puede ser visto en variantes y hipótesis diferentes, que puede ser reducido a un prototipo, con otras palabras, no crea un personaje repetible, un cabo de serie, un modelo de una especie de personajes literarios. Lo que él lleva de realidad no es un tipo humano, sino una esencia de psicología humana, un instinto, una aspiración, un valor, que les piensa conceptualmente y les incorpora en un personaje. Este personaje se queda único en su manera de ser, viable sólo como invención literaria, por que si lo ponemos en la realidad, éste puede aparecer casi imposible, sino hasta monstruoso. Pero al mismo tiempo, inmutable, porque es esencialmente pensado, él no llega a ser. Se queda idéntico con sí mismo, fijo en el momento que mejor lo define como persona: en el momento de su opción o no-opción.

Los héroes de las novelas unamunianas no dialogan o, si lo hacen, el diálogo se parece más a un monólogo; ellos expresan ideas que el autor las maneja desde la sombra. Utilizando el monólogo interior, Unamuno responde a la intención de penetrar la conciencia disociada de sus personajes (en su propia conciencia); pensadores en la condición humana, o más preciso, en su injusticia, tal como su autor. Estos personajes no llegan, casi nunca, a actuar porque su conciencia dual les ofrece un terreno insondable de luchas interiores, de contradicciones insolubles, tendencias inconciliables, que les conducen, casi todo el tiempo, hacia un fracaso en plano humano.

“Mi persona es mi personaje”, con otras palabras, el autor es tanto el creador como la creación de su personaje, porque a través del personaje él se realiza como persona, la única real, la que se define esencialmente como voluntad de ser, lo que en Unamuno equivale con la voluntad de superarse, el ansia del ser humano de trascender la condición limitada por creación. Eso porque en la concepción de Unamuno, el personaje es un ente ficticio, soñado, creado por el autor, que, a su vez, es un ente soñado por dios, es decir, un personaje, una apariencia, un ente inconsistente.

Una de las particularidades de la novela unamuniana consta en el hecho de que el autor tiene la insólita inspiración de pensarse a sí mismo en relación con sus personajes como si reprodujera la relación: Dios – ser humano.

Resulta, en novela, una interferencia entre los planos autor – personaje que son muy distintos en la novela tradicional. (no existe esta interferencia entre ellos).[10]

En la novela unamuniana la vida aparece como un sueño, rodeada de niebla. Prescinde de la pintura del entorno, del paisaje y las costumbres, de las descripciones e incluso de una precisa localización temporal y espacial, para concentrarse en el drama íntimo del hombre, desnudo y escueto. Como Unamuno mismo explica, suprime esos elementos accesorios para dar a sus novelas “la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posible, reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos – en forma de monólogos esto – y ahorrando lo que en la dramaturgia se llaman acotaciones” [11].

En la novela la acción está sumamente concentrada. Se ciñe a los conflictos existenciales y de personalidad. Como señala Julian Marías “importa lo que el personaje *es* y cómo va evolucionando; el mundo externo, la situación en que se halla inmerso cuenta como pretexto para que el drama se releve. Las pasiones son consideradas como modos del ser; no se trata, por tanto, de ver lo que a la criatura ficticia, sino de lo que es. El tiempo y el espacio externos son sustituidos por el tiempo íntimo en el que vive el personaje en el ámbito de su conciencia” [12].

Recapitulemos ahora, en una síntesis y con la ayuda de Manuel C. Gonzáles, cuales son las características de la novela: novela intimista, dramática, preocupada por el tema de la personalidad humana; hay personajes vivos que luchan por descubrir su propia identidad, por resolver sus contradicciones y agonías y que tienen un gran componente autobiográfico; una importancia enorme del diálogo y del monólogo.

Escasas descripciones y narraciones. Su utilización está supeditada al mejor conocimiento del personaje; novela abierta, inacabada; participación directa del lector, implicándole en el relato y en el destino final de la obra y los personajes. El alma de éstos no tiene más interior que la que le dan los lectores; técnica de la novela en la novela. (El proceso de creación de *Niebla* coincide con el de la novela que está escribiendo Víctor Goti); interpolación de historias, siguiendo la técnica de las cajas japonesas, con lo cual consigue unos relatos enchufados en otros; identificación entre realidad y ficción, con lo que se rompen los cánones tradicionales del realismo decimonónico [13].

Según estas características la única novela que no puede ser considerada una novela es *Paz en la guerra*. Sin embargo, no se puede (trece cu vederea) lo que Unamuno asegura en *Historia de Niebla*: “Esta ocurrencia de llamarle novela – ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en

el texto – fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. **Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea**” [14].

Por consiguiente, si la novela *Paz en la guerra* no es una novela entonces las novelas son novelas. Y como *quod erat demonstrandum*, Unamuno es novelista por excelencia.

Índice de la obras citadas:

1. Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1979, pág. 45.
2. Miguel de Unamuno, *A lo que salga*, en *Ensayos*, t 1, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 609.
3. Íbidem., pág. 610.
4. Francisco Ayala, *Las plumas de Fénix – Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 421-422.
5. Miguel de Unamuno, *Historia de Niebla*, Tarragona, Tàrraco, 1986, pág. 71.
6. Francisco Ayala, op. cit., pág. 437.
7. Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. Generación de fin de siglo: Prosistas*, t. 9, Pamplona, Cénit, 2000, pág. 284.
8. Miguel de Unamuno, *Niebla*, Tarragona, Tàrraco, 1986, pág. 156.
9. Francisco Ayala, op. cit., pág. 420.
10. Maria-Gabriela Necheș, *Unamuno sau tragicul creației*, București, Semne, 2001, págs. 127, 128, 129, 130.
11. *apud* Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, op. cit., pág. 285.
12. íbid., pág. 285.
13. Manuel Cifo González, op. cit., pág. 34.
14. Miguel de Unamuno, *Historia de la Niebla*, ed.cit., pág. 71.

