

**UNIVERSITATEA CREȘTINĂ „DIMITRIE CANTEMIR” BUCUREȘTI**

**FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE**

# **ANALELE UNIVERSITĂȚII**

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

**ISSN 2065-0868**

UNIVERSITATEA CREȘTINĂ „DIMITRIE CANTEMIR” BUCUREȘTI

FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE

# ANALELE UNIVERSITĂȚII

Seria ȘTIINȚELE LIMBII, LITERATURII ȘI DIDACTICA PREDĂRII

2007





**ANALELE UNIVERSITĂȚII CREȘTINE “DIMITRIE CANTEMIR”**

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

**COMITETUL DE REDACȚIE**

Conf. dr. Gabriela Lupchian, Decan

Conf. dr. Maria Mihalciuc, Prodecan

Lector dr. Iulia Waniek

Tehnoredactare computerizată: lect. dr. I. Waniek

**CONTINUT**

**1 LOANWORD ADAPTATION AND THE THEORY OF CONSTRAINTS  
AND REPAIR STRATEGIES**

.....  
**Andrei A. AVRAM**

**2.**

**Partea I.  
Lingvistică și metodică**



# LOANWORD ADAPTATION AND THE THEORY OF CONSTRAINTS AND REPAIR STRATEGIES

Andrei A. AVRAM

## 1. Introduction

The aim of the present paper is to test the adequacy of the Theory of Constraints and Repair Strategies as a model of loanword adaptation, with a focus on epenthesis/paragoge and deletion.

The paper is organized as follows. Section 2 is an outline of the Theory of Constraints and Repair Strategies. In section 3 I apply this framework to an analysis of the adaptation of English loanwords in Japanese. Section 4 deals with epenthesis and deletion in English loanwords in Marshallese. Section 5 looks at epenthesis and deletion in English loanwords in Māori and Yoruba. Epenthesis and deletion in two English-based creoles, Antigua and Ndyuka, are briefly discussed in section 6. In section 7 I examine the occurrence of epenthesis/paragoge and deletion in Dutch loanwords in Indonesian and Swedish loanwords in Finnish respectively. The findings are summarized in section 8.

## 2. Theory of Constraints and Repair Strategies

The Theory of Constraints and Repair Strategies (henceforth TCRS) was developed by Paradis (1988a, 1988b). The framework of TCRS was applied to loanword adaptation by Paradis and her associates in a number of studies (e.g. Paradis, Lebel and LaCharité 1993, Paradis 1996, Paradis and LaCharité 1995 and 1997, Paradis and Béland 2002, LaCharité and Paradis 2005).

In what follows I summarize the main tenets of TCRS. Thus, a language's phonology is said to consist of universal and non-universal constraints. Violation of these constraints triggers the application of repair strategies, defined below:

### (1) *Repair strategy*

A universal, non-contextual phonological operation that is triggered by the violation of a phonological constraint, and which inserts or deletes content or structure to ensure conformity to the violated constraint.

Repair strategies include e.g. insertion of a feature, insertion of an X-unit, spreading of a node, delinking of a node, delinking of a terminal feature, etc.

Repairs triggered by violation of constraints obviously affect the input. However, the input is protected by the Preservation principle:

### (2) *Preservation principle*

Segmental information is maximally preserved within the limits of the *Threshold principle*.

An important consequence of the preservation principle is that it predicts that epenthesis/paragoge is preferred to deletion in e.g. loanword adaptation. Indeed, epenthesis/paragoge both satisfies a constraint of the borrowing language's

phonology and preserves the phonological information contained in the loanword. On the other hand, preservation of segmental information is subject to the Threshold principle:

(3) *Threshold principle*

a. All languages have a *tolerance threshold* to segment preservation.

b. The tolerance threshold of a language sets the limit on the procedural weight (i.e. the number of steps) a repair is allowed to within a *constraint domain*.

The Threshold principle also makes an important prediction for loanword adaptation. Since epenthesis/paragoge, as a means of preserving segmental information, is constrained by the Threshold principle, it follows that infringement of the language-specific tolerance threshold will trigger deletion. Under these circumstances, then, it is deletion that is preferred to epenthesis/paragoge. As for constraint domains, they are defined as follows:

(4) *Constraint domain*

A constraint domain is the scope of a constraint violation.

Repairs apply economically, in accordance with the Minimality principle:

(5) *Minimality principle*

a. Repairs must involve as few steps as possible.

b. A repair strategy must apply at the lowest phonological level to which the violated constraint refers.

The lowest phonological level is determined by the *Phonological level hierarchy*:

(6) *Phonological level hierarchy*

metrical level > syllabic level > skeletal level > root node > non-terminal feature > terminal feature

The Phonological level hierarchy in (7) reflects the widely held view of the phonological organization of languages, and is therefore not specific to TCRS.

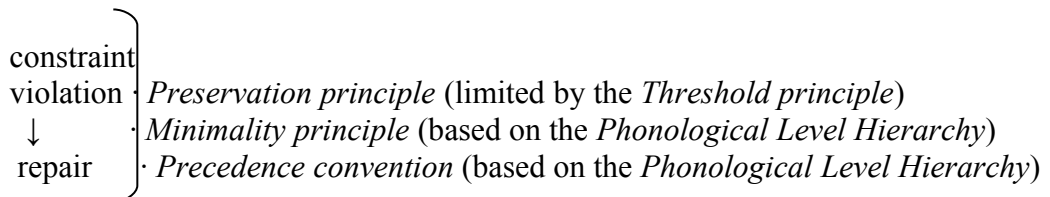
Finally, the order of application of repairs is established by the Precedence convention:

(7) *Precedence convention*

If two or more constraints are violated, priority is given to the constraint referring to the highest phonological level of the *Phonological level hierarchy*.

A schematic model of TCRS is provided below:

(8) *Theory of Constraints and Repair Strategies*



### 3. English loanwords in Japanese

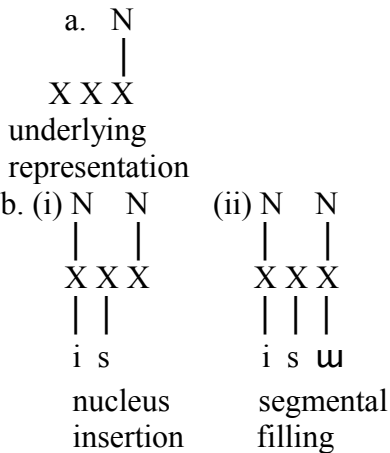
The phonology of Japanese imposes severe restrictions on the shape of loanwords<sup>1</sup>.

Consider first the treatment of illicit word-final codas. The parameter setting for English and Japanese is shown below:

(9) Parameter	English	Japanese
[-nasal] word-final codas	yes	no

English loanwords with a word-final non-nasal coda are adjusted by means of paragoge. The addition of a paragogic vowel is a repair strategy consisting of two steps:

(10) *kiss* [kis] → [kisɯ]



Unlike English, Japanese disallows complex onsets:

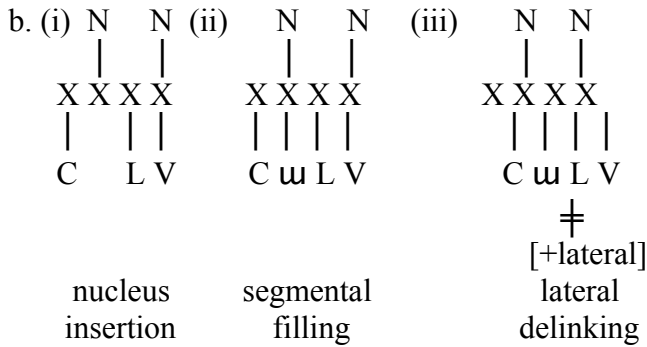
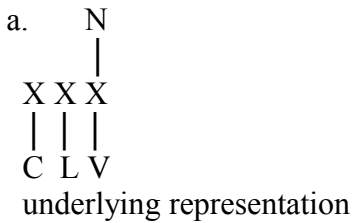
(11) Parameter	English	Japanese
complex onsets	yes	no

Given the negative setting of this parameter in Japanese, onset clusters occurring in English loanwords are broken up by an epenthetic vowel:

---

<sup>1</sup> The adjustment of /æ/ and /n/ is not relevant for the treatment of complex onsets.

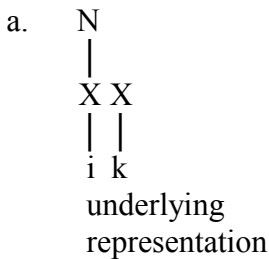
(12) *plan* [plæn] → [pʷraN]<sup>1</sup>



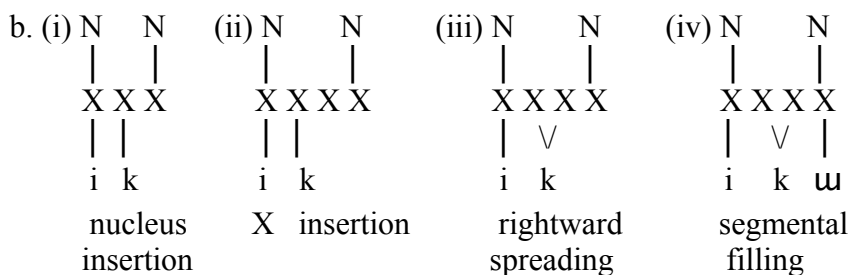
As can be seen, the adaptation of the English onset cluster /pl-/ requires an additional step, namely the delinking of the terminal feature [lateral], since the inventory of Japanese consonantal phonemes does not include /l/.

The cases of loanword adaptation analyzed so far involve up to three repairs. Consider next the adjustment of loanwords ending in a stop. Word-final stops undergo gemination (Quackenbush and Ōso 1991). Gemination is analyzed as X insertion (Ōno 1991, Kawagoe 1995), with segmental filling following rightward spreading:

(13) *kick* [kik] → [kikkʷ]



<sup>1</sup> For an overview see Quackenbush and Ōso (1991).



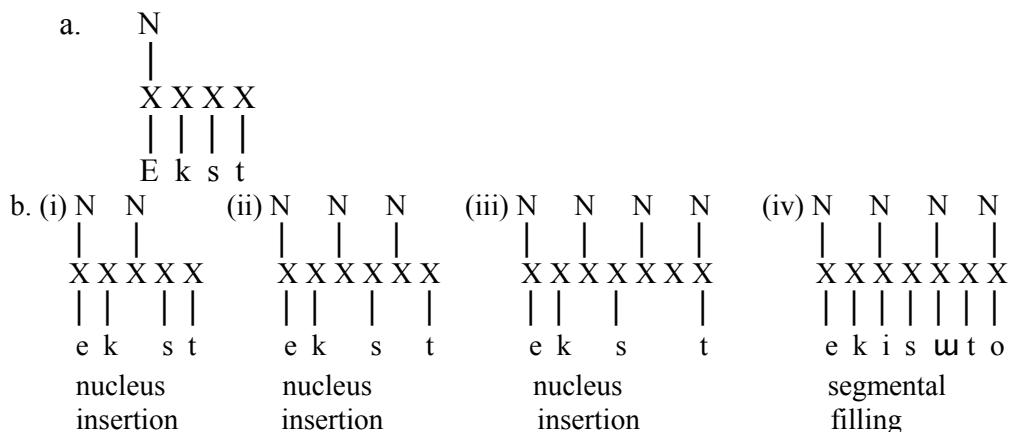
As already shown in (10), illicit word-final non-nasal codas are resolved via nucleus insertion and segmental filling. Since the word-final coda is a stop it also undergoes gemination via X insertion and rightward spreading. Therefore, the adaptation of loanwords ending in an oral stop requires four steps.

Four-step repairs also occur in the case of loanwords ending in a complex coda. English and Japanese have again a different setting for the relevant parameter:

(14) Parameter	English	Japanese
complex codas	yes	no

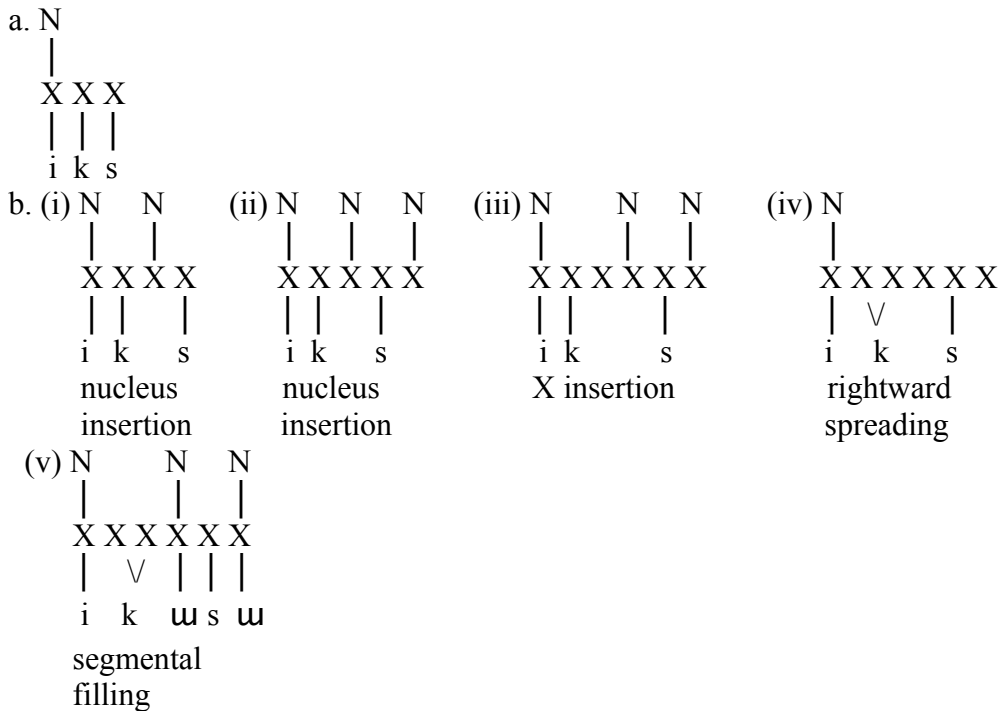
The following example illustrates the adjustment of a four-consonant coda cluster:

(15) *text* [tekst] → [tekisɯto]



Finally, adaptations consisting of five steps are also attested:

(16) *mix* [miks] → [mikkʷsʷ]

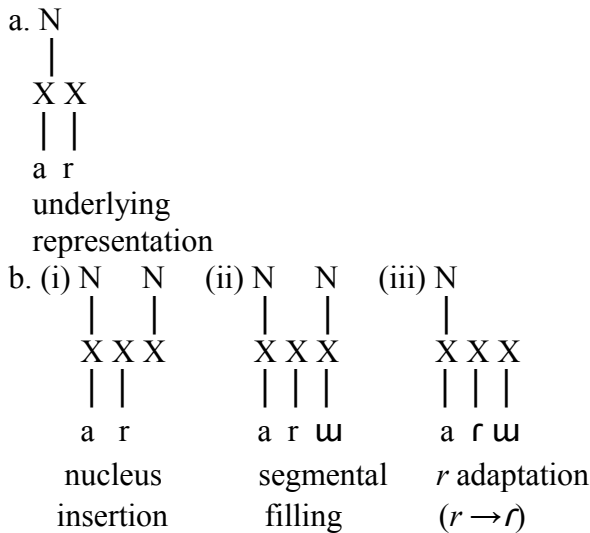


To sum up, it appears that Japanese goes to great lengths in order to rescue a segment present in the loanword. Even if besides epenthesis or paragoge further adjustments are needed, e.g. adaptation of an illicit segment in the input, Japanese avoids segment deletion. The tolerance threshold to segment preservation in Japanese is set at five steps<sup>1</sup>.

Consider, however, the case of coda /r/ deletion in English loanwords in Japanese. LaCharité and Paradis (2005) mention it, but do not discuss it. Quackenbush and Ōso (1991) state that coda /r/ is systematically deleted in English loanwords in Japanese: *bar* [bar] → [ba:]. Deletion of post-vocalic /r/ is rather surprising since the segment at issue could have been rescued by means of epenthesis, as shown below:

<sup>1</sup> Earlier formulations of TCRS (e.g. Paradis and LaCharité 1995) posited, on the basis of data from Fula, a universal limit of two steps for the tolerance threshold. Later work (Paradis and Béland 2002) acknowledges the existence of higher tolerance thresholds, of e.g. three steps in Lingala.

(17) *bar* [bar] → [ba:] \*[barɯ]



Saving the /r/ present in the input would have required only three repairs, i.e. a number smaller than the tolerance threshold to segment preservation in Japanese, which is set at five steps. The occurrence of coda /r/ deletion in English loanwords in Japanese thus poses a problem for TCRS, in particular for the interaction of the Preservation principle and the Threshold principle.

#### 4. English loanwords in Marshallese

Brasington (1997) shows that Marshallese resorts to two strategies for the resolution of illicit syllables present in English loanwords. The strategies at issue are epenthesis and deletion.

The following table (from Brasington 1997) summarizes the occurrence of epenthesis and deletion in word-final clusters in English loanwords in Marshallese, with the corresponding figures broken down per type of cluster.

(18) Epenthesis and deletion in word-final clusters

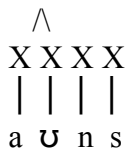
Word-final cluster type	Epenthesis	Deletion
nasal + stop	4	33
nasal + sibilant	6	5
lateral + obstruent	3	3
lateral + sonorant	1	0
obstruent + stop	0	5
non-coronal stop + sibilant	0	1
Totals	14	47

The data in table (18) raise several problems for TCRS. First, deletion is overall more frequent than deletion. Second, the choice of a particular strategy depends on the type of word-final cluster. Thus, obstruent + stop clusters are exclusively resolved via deletion. Nasal + sibilant clusters slightly prefer epenthesis to deletion. Nasal + stop clusters clearly favour deletion over epenthesis. Third, in one case Marshallese resorts equally to both strategies. Lateral + obstruent clusters are resolved either through epenthesis or via deletion, with no preference for any strategy. None of these cases can be reconciled with TCRS, which does not allow for any effects attributed to the type of cluster.

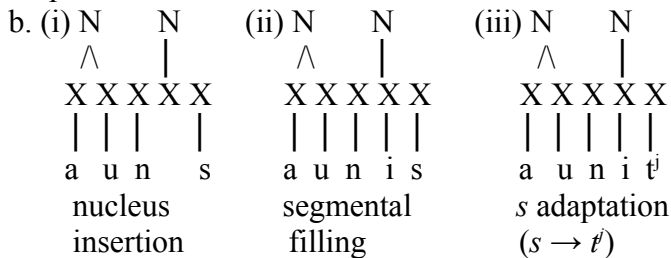
Consider next the following example:

(19) *ounce* [aʊns] → [aunitʰ] \*[aun]

a. N



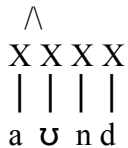
underlying  
representation



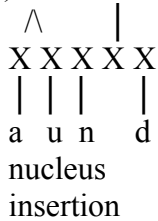
This suggests that the tolerance threshold to segment preservation in Marshallese is of at least three steps. This predicts that word-final clusters in English loanwords are resolved via epenthesis. Yet, this is not what occurs in the example below:

(20) *round* [raʊnd] → [raun] \*[raunitʰ]

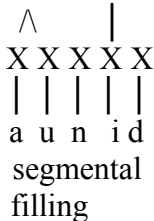
a. N



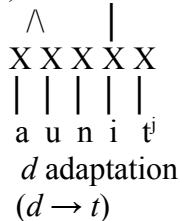
b. (i) N



(ii) N



(iii) N



The /d/ in the input could have been rescued via epenthesis. This would have involved tree steps, i.e. within the limit set by the presumed tolerance threshold of Marshallese. Consequently, the fact that deletion is favoured over epenthesis cannot be accounted for in terms of the Threshold principle.

More damaging to TCRS is the fact that one and the same consonant cluster can be resolved either through epenthesis or via segment deletion:

(21) a. *inch* [intʃ] → [initʰ]

b. *punch* [pʌntʃ] → [ban]

The adaptation of the word-final cluster /-ntʃ/, in (21a), occurs via epenthesis, exactly as in (19b), since it presumably stays within the three-step limit set by the tolerance threshold of Marshallese. On the other hand, the same word-final cluster is resolved in (21b) through deletion of the /d/ in the input. That is, segmental loss occurs even though saving the segment at issue by means of epenthesis would not have exceeded the tolerance threshold.

Brasington (1997) also adduces evidence showing that the occurrence of epenthesis and deletion is dependent on the position within the word as well:

(22) Positional dependence of epenthesis and deletion

	Epenthesis	Deletion	Totals
word-initial position	<b>101</b>	5	106
word-final position	12	<b>56</b>	68
Totals	113	61	174

Clearly, the positional dependence of epenthesis and deletion cannot be explained by TCRS for which the occurrence of these repair strategies is uniquely determined by the language-specific tolerance threshold.

## 5. English loanwords in other languages

The relevance of the type of consonant cluster can be illustrated with examples of adaptation of English loanwords in other languages. Consider, for instance, the treatment of onset clusters in English loanwords in Māori (Avram 2005a). Thus, while stop + liquid onset clusters are broken up by means of epenthesis, /s/ + stop onset clusters are resolved via deletion of /s/:

- (23) a. *plough* [plau] → [parau]  
b. *station* [steifən] → [teihana]

Moreover, the same onset cluster can be resolved either via epenthesis or via deletion. Consider the following examples from Yoruba (Avram 2005a):

- (24) a. *stove* [stəʊv] → [sítóofu]  
b. *station* [steifən] → [téfǎ]

## 6. English-based creoles

English-based creoles cannot serve, strictly speaking, as illustrations of the adjustment of English loanwords since their vocabulary is overwhelmingly of English origin by virtue of their genesis. However, they also provide evidence e.g. for the role played by the type of cluster or for the different treatment of one and the same cluster<sup>1</sup>.

Antiguan, for example, treats differently /s/-initial onset clusters (Avram 2005a). Onset clusters consisting of /s/ and a nasal are broken up through epenthesis, but those made up of /s/ and a stop are resolved via deletion of /s/:

- (25) a. *small* [smɔl] → [samal]  
b. *speak* [spi:k] → [pik]

The examples below from Ndyuka (Avram 2005a) show that the resolution of the same onset cluster may involve either epenthesis or deletion:

- (26) a. *spoon* [spu:n] → [supun]  
b. *speak* [spi:k] → [piki]

## 7. Loanwords from languages other than English

The discussion so far has been confined to examples of adaptation of English loanwords in several languages. Loanwords from languages other than English

---

<sup>1</sup> For many examples of positional dependence of epenthesis and deletion see Avram (2005a).

provide equally compelling evidence for the relevance of the type of cluster and for the positional dependence of epenthesis and deletion.

Coda clusters in Dutch loanwords in Indonesian, for instance, are subject to either epenthesis or deletion, depending on the type of cluster (Avram 2005a). Thus, liquid + nasal clusters are epenthesized whereas in nasal + coronal stop cluster the stop is deleted:

- (27) a. *film* [**film**] → [pilem] ‘film’  
b. *koerant* [**kurant**] → [koran] ‘newspaper’

Swedish loanwords in Finnish nicely illustrate the positional dependence of paragoge and deletion (Avram 2005a). Onset clusters are resolved via deletion of the leftmost member(s) but those in coda position are broken up through paragoge:

- (28) a. *strand* [**strand**] → [ranta] ‘beach’  
b. *glas* [**glas**] → [lasi] ‘glass’  
c. *strand* [**strand**] → [ranta] ‘beach’

The positional dependence of paragoge and deletion is most clearly illustrated by the treatment of one and the same cluster in a different syllabic constituent. The cluster /sk/ is resolved via deletion if it occurs in the onset, but via paragoge in coda position:

- (29) a. *skola* [**skola**] → [koulu] ‘school’  
b. *fransk* [**fransk**] → [ranska] ‘French’

## 8. Conclusions

The choice of epenthesis or deletion does not exclusively depend on the tolerance threshold of the language, but also on the type of segment, as illustrated by the fate of coda /r/ in English loanwords in Japanese, analyzed in section 3. This raises doubts about the relevance of the Preservation principle and of the Threshold principle.

The case of coda /r/ in English loanwords in Japanese, discussed in section 3, and of /d/ in /-nd/ clusters in English loanwords in Marshallese, presented in 4, show that segment deletion may occur even though rescuing the segment via epenthesis would not have exceeded the language-specific tolerance threshold. This again runs counter to the predictions of the Preservation principle and of the Threshold principle.

The choice of epenthesis or deletion does not exclusively depend on the tolerance threshold, but also on the type of consonant cluster. Relevant evidence was adduced from English loanwords in Marshallese, in section 4, and in Māori,

in 5, from the English-based creole Antiguan, in 6, and from Dutch loanwords in Indonesian, in 7. Moreover, it was shown that the same illicit cluster may be subject either to epenthesis or to deletion, as in the case of /s t-/ in English loanwords in Yoruba, in section 5, and of /sp-/ in Ndyuka), in 6. Such phenomena cannot be accounted for by TCRS.

Finally, epenthesis/paragoge and deletion were shown to depend on the position within the word, as in the case of English loanwords Marshallese, discussed in section 4, and in the adaptation of Swedish loanwords in Finnish, illustrated in 7. In its current formulation, TCRS does not allow for positional dependence of epenthesis/paragoge and deletion.

To sum up, then, the data analyzed in the present paper suggest that TCRS is in need of revision so as to be able to offer a principled account of loanword adaptation.

## REFERENCES

- Avram, A. A.: a. *On the syllable structure of English pidgins and creoles*. Bucharest: Editura Universității din București, 2005.
- Avram, A. A.: b. *Fonologia limbii japoneze contemporane*. Bucharest: Editura Universității din București, 2005.
- Brasington, R.: *Cost and benefit in loanword adaptation*. *University of Reading Working Papers in Linguistics* 3, 1997.
- Kawagoe, I.: *Shakuyōgo ni miru sokuonka to rizumu shōtotsu*. *Gengo kenkyū* 108: 46-73, 1995.
- LaCharité, D. and Paradis, C.: *Category preservation and proximity versus phonetic approximation in loanword adaptation*. *Linguistic Inquiry* 36 (2): 223-258, 1995.
- Ōno, K.: *Gairaigo toshite no eigo no sokuonka ni tsuite*. *Gengo kenkyū* 100: 67-88, 1995.
- Paradis, C.: a. *On constraints and repair strategies*. *The Linguistic Review* 6: 71-97, 1988.
- Paradis, C.: b. *Towards a theory of constraint violation*. *McGill Working Papers in Linguistics* 5: 1-43, 1988.
- Paradis, C. 'The inadequacy of filters and faithfulness in loanword adaptation'. In J. Durand and B. Laks eds., *Current trends in phonology: models and methods*, 509-534. Salford: University of Salford Publications, 1996.
- Paradis, C. and Béland, R. 'Syllabic constraints and constraint conflicts in loanword adaptations, aphasic speech and children's errors'. In J. Durand and B. Laks eds., *Phonetics, phonology and cognition*, 191-225. Oxford: Oxford University Press, 2002.

- Paradis, C. and LaCharité, D. 'Saving and cost in French loanword adaptation in Fula: predictions of the TCRS loanword model'. *McGill Working Papers in Linguistics* 11: 46-84, 1995.
- Paradis, C. and LaCharité, D., 'Preservation and minimality in loanword adaptation'. *Journal of Linguistics* 33 (2): 379-430, 1997.
- Paradis, C., Lebel, C. and LaCharité, D., 'Adaptation d'emprunts: les conditions de la préservation segmentale'. *Toronto Working Papers in Linguistics* 12: 108-134, 1993.
- Quackenbush, H. C. and Ōso, M., *Gairaigo no keisei to sono kyōiku*. Tokyo: Kokuritsu Kokugo Kenkyūjo. 1991.

# PHRASAL TRANSITIVES AND THE LEFT PERIPHERY OF PARTICLE PHRASES

Larisa AVRAM

## 1. The issue

According to the traditional approach, the verb and the particle in sentences such as (1) – (2) below form a phrasal transitive construction analyzed as a sort of complex verb, whose salient property is that the direct object can intervene between the verb and the particle without any change in the grammaticality or the semantics of the phrase (Quirk et al. 1985):

- (1) a. John **put** his hat **on**.  
b. John **put on** his hat.
- (2) a. She **filled** the glass up.  
b. She **filled up** the glass.

The arguments which support the complex verb analysis are both semantic and syntactic in nature. The verb and the particle (Prt) are argued to form a semantic unit or a natural predicate. Evidence in favour of this property derives from the possibility of paraphrasing the whole complex [V+ Prt] by a single word:

swot up = learn  
hash out = discuss  
slap on = spread

No adverbial, not even adverbials of the type *right* and *straight* can normally intervene between the verb and the particle in a V Prt DP structure:

- (3) a. \*John put right on his hat.  
b. \*She filled right up the glass.  
c. \*He took straight off his shoes.

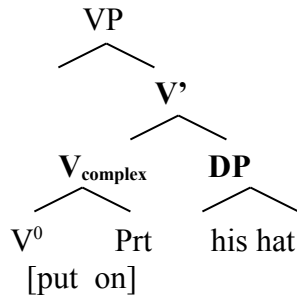
Case is assigned under strict adjacency in English. The fact that the direct object can surface after a [V+ Prt] sequence shows that not only do the verb and the particle function as a semantic unit but they could also function as a syntactic object: case could be said to be assigned by the [V+ Prt] unit.

When gapping applies, the verb and the particle are gapped together, as illustrated in (4):

(4) John put on his hat and [-] his gloves.

All these data have been interpreted as evidence that the V and the particle form a complex verb, which functions as a semantic and syntactic unit, which could be represented as:

(5)



The representation in (5) captures the constituent-like behaviour of the [V+ Prt] as well as the fact that case is assigned by the complex [V+Prt], without violating the adjacency constraint. But it also leaves a number of questions unsolved, among which the undesired optionality of the V Prt DP /V DP Prt order (Chomsky 1957, Emonds 1976). Even more recent studies build on the assumption that particle shift seems to instantiate optional movement, since the two orders have no distinction in truth conditions.

In this paper I address this optionality problem. I provide evidence that the [V Prt] does not function as a “complex verb” and I suggest that it is best analyzed as a construction within which the verb is followed by a small clause with aspectual value, headed by the Prt. The PrtP small clause lacks functional structure, but it has a deficient left periphery. The different word orders V DP Prt/V Prt DP are argued to be associated with different interpretative properties, which are read off syntactic structure.

## 2. Against a complex verb analysis

In some “complex verbs”, like *put out*, *hang up* or *take away* the particle preserves its literal meaning, which makes the phrasal transitive a transparent construction, whose meaning is compositional. The literal meaning is weakened in idiomatic phrasal transitives, such as *figure out*, *blow up*, *turn down*. This difference is reflected in the type of structure which these predicates favour: when the particle still preserves its literal meaning, it is more likely that both a V Prt DP and a V DP Prt configuration will be allowed. With the idiomatic phrasal transitives, the preferred configuration is V Prt DP (Chen 1986). Wurmbrand (2000) suggests that the interpretive difference between the two constructions is

read off different syntactic structures. According to her analysis of particle verb combinations in West Germanic, transparent phrasal transitives involve a small clause structure, whereas the idiomatic ones a complex V'-structure. Transparent phrasal transitives are licensed by a predication relation, whereas idiomatic structures are licensed in a local relation with the verb. Notice, however, that this analysis cannot explain why both word orders are allowed with non-idiomatic structures.

As shown in the previous section, the traditional analysis states that modifiers such as *right* or *straight* cannot occur in between the verb and the particle. However, when the DP is “heavy”, as in (6b), a particle modifier can intervene between the verb and the particle without leading to ungrammaticality. In (6a) the DP is not “heavy” and the sentence is deviant. But in (6b) the DP is “heavy” and it is well-formed:

- (6) a. ? John looked right up the information.  
b. John looked right up the information I had asked for. (Kayne 1985: 126–127)

The complex verb analysis cannot explain the data in (7a) or (8a) either, where a DP complement intervenes between the V and the particle. Moreover, if the complement is a pronoun, it must always occur in between the V and the particle (9):

- (7) a. John put his new hat on.  
b. John put on his new hat.  
(8) a. She filled John’s glass up.  
b. She filled up John’s glass up.  
(9) a. He took them off.  
b. \*He took off them.

However, if the pronoun receives contrastive stress it can occur after the particle:

- (10) They call up HIM (not his sister) (Chen 1986: 80).

If the verb and the particle did indeed function as a complex verb, we would expect inflectional affixes to merge at the rightward boundary of the complex object, i.e. affix onto the particle. The example in (11) shows that this is not the case:

- (11) \*John fill up-ed it.

Double object constructions with a phrasal verb are considered ungrammatical by many speakers (Kayne 1985). If the verb and the particle formed indeed a

complex V, we would not expect sentences such as (12) below to be ill-formed:

(12) ??They handed down John the tools. (Kayne 1985: 126)

Even if the construction in (12) were grammatical (grammaticality judgments differ with respect to double object constructions with a phrasal verb) we would still have to explain why *wh*-movement from the second object position is allowed with a non-complex verb but disallowed with a so-called complex one (Kayne 1985). In (13a) the verb is a simple transitive (*hand*) and *wh*-movement of the Theme argument *the tools* is grammatical, as illustrated in (13b) (taken from Kayne 1985: 126):

(13) a. They handed John the tools.  
b. Which tools should we hand John first?

But when the verb is followed by a particle *wh*-movement results in ungrammaticality (14) (taken from Kayne 1985: 126):

(14) \*Which tools should we hand down John first?

The “heaviness” of the material which intervenes between the particle and the verb is also relevant. If it is high on the “heaviness” scale, it cannot occur in between the V and the Prt:

(15) a. We turned the light off.  
b. \*We turned those lights that had been blinking on and off like crazy for the last two days off. (O’Dowd 1998: 18).

(16) a. He gave away all the books that he collected when he was in Europe.  
b. \*He gave all the books that he collected when he was in Europe away. (Chen 1986: 80)

If a phrasal verb is followed by a prepositional phrase whose meaning is related to that of the particle, the structure V DP Prt seems to be favoured (Chen 1986) even if the DP is “heavy”:

(17) a. ... and she knocks the hat that she is wearing off on the ground.  
b. ... and she brushes off this little hat that he has on. (cited in Chen 1986:82)

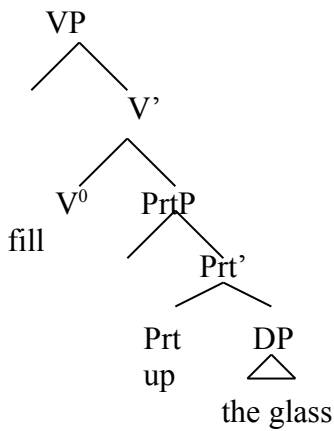
The data discussed so far indicate that the complex verb analysis cannot be correct. The verb and the particle seem to be independent objects. The data also indicate that the alternation V Prt DP// V DP Prt is not optional.

### 3. The syntactic structure of phrasal transitives

#### 3.1 Haegeman & Guéron (1999)

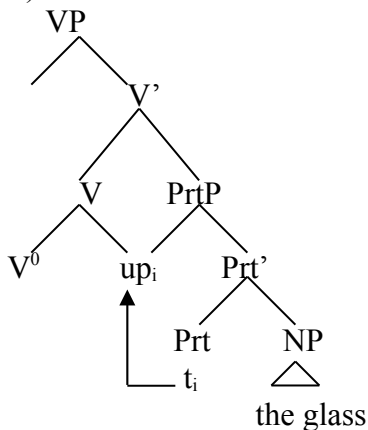
Haegeman & Guéron (1999) propose an analysis according to which the verb and the particle come from the lexicon as independent units. At D-Structure they each head their own projection, as shown in (18):

(18)



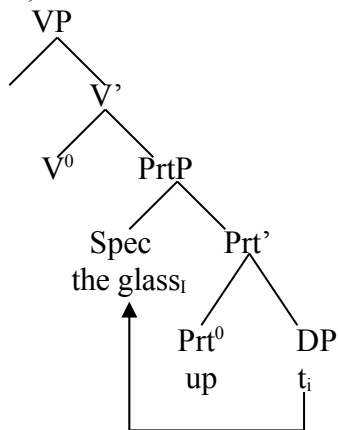
But particles are intransitive prepositions (Emonds 1972, 1976). Given this property of the head of PrtP, the DP inside this projection will remain caseless, in violation of the Case Filter. The verb cannot assign case to the DP because the particle intervenes between the V and the DP. In order to avoid violation of the Case Filter, the particle moves and incorporates to the verb, as shown in (19):

(19)



Because the particle incorporates into the verb, nothing blocks government into the Particle Phrase (PrtP) anymore; in particular nothing blocks the verb from governing the DP. As a result of Incorporation, the verb and the particle form a complex unit [V + Prt], the whole complex will govern into PrtP. The object DP is governed and case-marked by [V + Prt]. A second possibility is for the DP to move to [Spec PrtP], which is an empty position, where it can be governed and assigned case by the verb. This time, nothing intervenes between the verb and the DP, which allows the former to govern the latter. This structure is represented in (20) below:

(20)



Each derivation results in a different structure: [V + Prt] DP and V + DP + Prt. The question is what exactly triggers one derivation or the other. Optionality is not a desirable solution (Chomsky 1995). Haegeman & Guéron (1999) propose that pronouns like *it* are weak pronouns. Weak pronouns are deficient when compared to DPs or demonstrative pronouns, which can be stressed, can be co-ordinated, and can be modified. Because they are deficient, they are syntactically dependent on their case assigner, i.e. they must be governed directly by their case assigner. When the particle moves out of the PrtP to incorporate to V, it can no longer govern the weak pronoun directly. Nor can the verb do it since now the trace that the particle leaves behind intervenes between the complex [V + Prt] and the pronoun. The only solution for the weak pronoun is to move to [Spec PrtP], where the verb can govern it directly. This analysis can account for the behaviour of *it* but it cannot explain why other pronouns, which are not weak pronouns, behave just like *it* with respect to phrasal transitive predicates. Nor can their analysis explain why “heavy” DPs or clausal complements are disallowed in the position between the verb and the particle. The occurrence of direct object DPs (which are not “heavy”) either in between the verb and the particle or after the particle is also left unexplained. Nothing is said about the incompatibility of double object constructions with phrasal transitives.

### 3.2 A small clause analysis

Several recent analyses argue that phrasal transitives select a small clause as their complement. But the internal structure which they assume is different. In Kayne (1985), the first analysis which assumes a small clause within the structure of phrasal transitives, it is not the verb which forms a unit with the particle, but the postverbal DP. The particle and the DP form a small clause:

(21) V [<sub>sc</sub> DP Prt ] (Kayne 1985)

(22) John looked the information up.

John looked [<sub>sc</sub> the information up].

Small clauses are excluded from derived nominals, as illustrated in (23b):

(23) a. John considers [Mary beautiful].

b. \*John's consideration of Mary beautiful.

The [DP Prt] structure behaves like a small clause with respect to nominalization:

(24) \* the looking of the information up

In English, extraction of a subpart of a left branch results in ungrammaticality. The ungrammaticality of (25b) can be accounted for if we take [the back of the closet our last hiding place] in (25 a) as a small clause (Kayne 1985:103):

(25) a. That makes the back of the closet our last hiding place.

b. \*Here's the closet that makes the back of our last hiding place.

The data in (25) provide evidence that small clauses do not allow extraction of a subpart of the post-verbal DP. Let us consider the sentences in (26), which contain a phrasal transitive (taken from Kayne 1985: 103):

(26) a. The cold weather has worn John's sister out.

b. \*Who has the cold weather worn the sister of out?

Extraction from the post-verbal DP is disallowed in this case too, providing evidence that [John's sister out] represents a small clause structure.

Semantically, the small clause is interpreted as expressing a result. For example, in (27a), the small clause [the light off] denotes the result of the action the predicate refers to. The same interpretation applies to the other small clauses in (27):

- (27) a. They turned [the light off].  
 b. He filled [my glass up].  
 c. They threw [their books away].  
 a. The cold weather wore [them out].

Inside this small clause, the DP is the subject of the particle. The verb takes a small clause object, not a DP one. But particles are not case assigners. In order to explain how the subject DP inside the small clause is case-marked, Kayne takes a single small clause boundary as being irrelevant to government. This allows the verb to govern into the SC, i.e. to govern the DP and, consequently, to assign case to it. But, if two small clause boundaries intervene between the verb and the DP, government is blocked and, consequently, case can no longer be assigned. This explains the ungrammaticality of double object constructions:

- (28) \*We handed John the tools down.

Kayne analyses double object constructions as containing a small clause whose interpretation is “the result of the change of possession”. In (28) above, we actually have two small clauses: [John the tools] and [ [John the tools] down], i.e. in the second case we have a small clause inside a small clause. The subject of this small clause cannot be governed by the verb, because there are two small clause boundaries in between the verb and the DP:

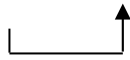
- (29) We handed [[ John the tools] down].

With respect to the alternative construction, Kayne proposes that the D-Structure of the V Prt DP is identical to the D-Structure of its V DP Prt counterpart:

- (30) D-Structure: V [<sub>sc</sub> DP Prt]

They also have the same resultative interpretation. When the particle surfaces in front of the noun. Kayne proposes that it is the DP which moves. Movement of the particle to the verb, he argues, cannot explain why the V + Prt + DP construction does not allow us to treat the V + Prt as a standard complex V. The sentences in which the Prt surfaces in preverbal position are analyzed as the result of rightward movement of the post-verbal DP, summarized below:

(31) D-Structure: V [<sub>sc</sub> DP Prt]



S- Structure: V [<sub>sc</sub> t<sub>i</sub> Prt] DP<sub>i</sub>

The fact that unstressed pronouns must occur in between the verb and the particle and that “heavy” DPs must occur after the particle is accounted for in terms of “heaviness”. The intuition is that various elements can evince different degrees of “heaviness”: pronouns = 0, DP = 1, particle = 1, heavy DP = 2. The DP which moves is required to be at least as heavy as the element over which it moves. In this particular case, it must be at least “1”, since it moves over a particle, which is weighed as 1. We do not expect pronouns to move over particles, a fact which is borne out by the data.

In spite of its appeal, Kayne’s small clause analysis, faces at least two problems: it assumes rightward movement and it takes “heaviness”, a fuzzy notion, as playing a part in the movement of the object DP.

We saw that the small clause analysis can explain case assignment, it can explain why phrasal verbs are incompatible with the double object construction, why pronouns must always occur in between the verb and the particle, as well as why heavy DPs must move to the right of the particle. What the analysis cannot answer, though, is why with ordinary DPs there are two strategies available: the DP may choose to stay *in situ* or it may choose to move out of the small clause. This raises at least two problems. Firstly, optionality is undesirable (Chomsky 1995). Secondly, more recent studies focus on the fact that movement must be triggered by certain properties associated either with the moving element, with the landing site, or with both. The small clause analysis does not provide an explanation for why the post-verbal DP moves to the right of the particle. Moreover, movement can only be to the left. Assuming that the DP moves rightward requires further evidence in favour of the availability of rightward movement.

Den Dikken (1995) also adopts a small clause analysis of phrasal transitives. He starts from the definition of particles as intransitive prepositions, i.e. ergatives, and he suggests the structure in (32):

(32) V [<sub>Prtp</sub> Prt DP]

On this analysis, the predication relation inside the small clause is one between the DP and the particle, just like inside unaccusative configurations, where the only argument is an internal one, base-generated in complement position. The DP can remain *in situ* because the particle and the verb undergo “reanalysis”, and they will assign case to the DP. The word order V DP Prt is obtained by DP movement of the complement of the Prt into the subject position of the particle-headed small head:

(33) They looked [ SC [ DP ... ] [PP up the information]

This analysis does not address the apparent optionality either. However, it captures one important property of particles: they are intransitive prepositions and, given their functional status, they do not project a Specifier. The Specifier position is justified as a result of movement alone (Baker 2003).

In the next section I will put forth an alternative analysis which builds on these previous accounts but which can also explain the difference meaning between the V Prt DP// V DP Prt word orders.

### 3.3 An alternative analysis

The present analysis builds on the definition of particles as ergative prepositions and on the fact that the verb and the particle do not represent a standard complex verb. Another relevant property of phrasal transitives which has been invoked in the literature is that their meaning is resultative. They are interpreted as a process whose outcome is denoted by the small clause. The PrtP, i.e. the small clause, has aspectual meaning. In the vast majority of cases, it is interpreted as [+telic]:

- (34) a. He filled up my glass.  
b. She put on his hat.  
c. They turned off the light.

Following Kayne (1985), den Dikken (1995), Svenonius (1996) I adopt the view that phrasal transitives select a small clause as their complement. Capitalizing on the idea that particles are intransitive prepositions, I take this small clause as being of the form [Prt DP] on analogy with prepositional phrases (see also den Dikken 1995 for a similar analysis). The predication relation inside the small clause is one between the DP and the particle, just like inside unaccusative configurations, where the only argument is the internal one, base-generated in complement position. The status of this small clause is that of a PrtP and its meaning is resultative:

(35) V [PrtP Prt DP]

Following Kayne (1985), I take the small clause boundary as transparent to government and case assignment. I also claim that the particle cannot assign case, which does not qualify it as a proper governor. It can then intervene between the verb and the DP without being a barrier. This will solve the case assignment problem: the verb (which is a transitive verb, i.e. it can assign Accusative case to an adjacent DP, a

small clause in this case) can case-mark the DP via the particle which is ‘transparent’. This can explain why other elements, such as the modifiers *straight* or *right* are banned. No movement (either particle movement, as in Haegeman & Guéron (1999), or rightward DP movement as in Kayne 1985) has to be stipulated for the structure V Prt DP. In order to account the V DP Prt structure, I build on the following two empirical data: (i) pronouns must always move to left periphery of the PrtP (since they must occur in between the V and the particle), and (ii) descriptive grammars of English mention a preference for the [V + Prt] – DP construction when the noun denotes an abstract entity, as illustrated in (36), or (iii) when the DP is “long” or “heavy”:

(36)

We are trying to build up trust with the residents.  
He didn’t hold out much hope for them.  
The newspapers whipped up sympathy for them.  
They attempted to drum up support for the students.  
(Collins Cobuild 1992: 168)

Pronouns are inherently *no-choice* DPs, i.e. they have determined reference. The choice of legitimate value for the variable which they introduce is narrowed down to one single entity (Farkas 2000). Abstract nouns, on the other hand, are at the other end of the scale of determinacy of reference; they do not have determined reference. There is evidence from various languages that features such as determinacy of reference are closely related to movement to the left periphery. One could say, by analogy, that the movement of the DP to postverbal position in front of Prt is related to features such as determinacy of reference. Chen (1986) argues that the position in between the verb and the particle is conventionally associated with familiar elements. We could tentatively conclude that when the DP is a topic, or has topic-like properties, it will move in front of Prt. Unfamiliar, unpredictable information tends to be placed at the end of the sentence. This can explain why modified DPs, “heavy” DPs (37a, c) or clausal complements (37b), do not occur in between the V and the particle:


(37)

\*He looked the information I asked for up.  
\*The teacher pointed that the verb and the particle form a small clause constituent out.  
I don’t know how to set about clearing up all this terrible business about Paul.  
(Chen 1986: 87)

The position in which they occur is not directly related to their “heaviness”. But longer elements are more likely to contain new, unfamiliar information and

consequently to be placed in focus position, at the end of the clause (Bolinger 1971). Chen (1986: 83–84) explicitly relates “heaviness” to discourse novelty: “... the less predictable a noun phrase is, the more modifiers or other specific devices it entails for its identification. In most cases, a heavy noun phrase results not so much from the length of the noun *per se*, but from the string of modifiers it requires for differentiating it from other referents in the discourse”. They occur in sentence final position because they contain new information. At the opposite end of the scale, old or given information does not necessarily need many modifiers.

When the DP has topic-like features, when it is high on the determinacy of reference scale, on analogy with movement to the left periphery in various languages, the DP will move to the left-most position inside the small clause:

(38) V [ <sub>PrtP</sub> Prt DP ]  


Definite nouns are higher on the determinacy scale than indefinites. Consequently, we should expect more definite DPs to occur in between the V and the Prt, prediction which is borne out by the data:

(39) What would you like to do?

A: I'll send out the flyers.

B: I'll send the flyers out [preferred] (Svenonius 1996)

(40) How are Ingrid and Jane going to get there?

A: I'll pick up the girls.

B: I'll pick the girls up. [if the definite epithetic DP is destressed, B is preferred] (Svenonius 1996)

Chen (1986) also reports a higher percentage of definite nouns occurring in the V DP Prt configuration. Svenonius (1996) mentions that particle shift in English has been compared to scrambling in Dutch, object shift in Icelandic, i.e. it is sensitive to definiteness.

Pronouns are very high on the determinacy of reference scale. This is why they must move to this position unless otherwise marked as “new” information:

(41) They [...] help him pick it up.

When they receive contrastive focus, though, they no longer qualify as topics and remain *in situ*.

#### 4. Conclusions

I put forth an analysis according to which the D-Structure of a phrasal transitive is the one below:

D-Structure: V [<sub>PrtP</sub> Prt DP]

The claim is that the transitive verb selects a small clause as its complement. In this, I follow the line of Kayne (1985) and implicitly assume the evidence he provides in favour of a small clause analysis of this constituent, as well as his explanation for why phrasal verbs are not good double object construction candidates. But the D-Structure of this small clause is argued to be [Prt DP]. The Prt is defined as an ergative preposition whose Specifier position can only be projected as a result of movement. The DP object receives case from the verb via the particle, which, because of its functional status, is “transparent” to government and case assignment. The structure V Prt DP does not imply any movement. When the DP is high on the determinacy of reference scale, it has to move to a higher projection to check its topic (-like) features. This will result in the structure V DP Prt. The present account can avoid the ‘optionality’ problem which remains unsolved in previous analyses. It can also deal with case-assignment without assuming particle incorporation. DP-movement is not triggered by case requirement, since the DP can receive case inside the small clause from the governing verb. DP-movement is triggered by topic/topic-like features. This is why I suggest that the PrtP has a deficient left periphery, which contains a Topic Phrase (defined as in Rizzi 1997).

#### REFERENCES

- Baker, M.: *Lexical Categories*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003
- Bolinger, D.: *The Phrasal Verb in English*, Cambridge: Harvard University Press, 1971
- Chen, P.: *Discourse and particle movement in English*, *Studies in Language* 10:1: 79-95, 1971
- Chomsky, N.: *On phases*, Ms. MIT, 1957
- Chomsky, N.: *The Minimalist Program*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995
- Collins –Cobuild: *English Grammar*, London & Glasgow: Collins, 1990 /1996
- Den Dikken, M.: *Particles: on the Syntax of Verb-Particle, Triadic and Causative Constructions*, Oxford: Oxford University Press, 1990 /1996
- Emonds, J.: *A Transformational Approach to English Syntax*, New York: Academic Press, 1976
- Farkas, D.: *Varieties of definites*. Paper presented at *From NP to DP. Syntax and the Pragmasemantics of the Noun Phrase*. Antwerp University, February 2000.
- Haegeman, L., J. Guéron: *English Grammar. A Generative Perspective*, Oxford, UK/ Mass.: Blackwell, 1999

- Kayne, R.: *Principles of particle constructions*. In J. Guéron, H-O. Obenauer, J-Y. Pollock (eds.) *Grammatical Representation*, 101-140. Dordrecht: Foris, 1985
- Quirk, R., G. Leech, S. Greenbaum, J. Svartvik: *A Grammar of Contemporary English*, Longman, 1985
- Rizzi, L.: *The fine structure of the left periphery*. In L. Haegeman (ed.) *Elements of Grammar: Handbook of Generative Syntax*, 281-339, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1997
- Svenonius, P.: *The optionality of particle shift*, *Working Papers in Scandinavian Syntax* 57:47-75, 1996
- Wurmbrand, S.: *The structures of particle verbs*, ms. McGill University, 2000

# TEACHING WRITING AS AN ACT OF COMMUNICATION

Violeta NEGREA

The aim of this article is an attempt of re-defining the *objectives, choice of teaching techniques and evaluation criteria* of the writing skills.

Clear objectives are to be taken into consideration as the first and most important step in the teaching process. They can become the guidelines of teaching from the beginning to the final difficult problem of evaluation. We point out the importance of writing whole texts, not writing activities leading to consolidation of new structures and vocabulary, the so-called *sentence level reinforcement exercises*. A curriculum towards efficient writing should have as an ultimate goal, the development of the strategies that allow efficient writing of whole texts as contextualized and appropriate pieces of communication.

By the present we intend to shift the emphasis on the process involved in producing a text, rather than on the finished text. In other words, we are interested on focusing the process of efficient writing: *the plan, decisions, strategies and constraints involved* and, *the teaching strategies*.

The *romantic trend* considers writing as an *innate ability*, while the *mechanistic view* considers writing only from surface pointing of view, i.e. the final product shows if the writer can use grammar rules, right lexis, spell words accurately, or use communicative functions of the language. But very often university students' written texts lack content quality, organization, appropriateness of style, and all aspects that are connected with text coherence and pragmatic competence. The emphasis on the surface aspects of writing become even more evident when we come to the assessment stage. The direct implication is that the teaching process should consider the *objectives, the proposed activities and the final assessment criteria*, that is to focus both on the *process* and on the *product*.

Hedge (*see Bibliography*) considers the process of writing as being a cognitive model, an act of communication that takes into consideration three aspects:

## **1. the task environment:**

- the constraints that influence the piece of writing
- writing assignment – the form of the writing;
- the purpose of the writing
- the attitude of the writer towards the task
- the time limit
- the sources
- the topic – the type of language used
- the intended audience: formal, informal, professional etc
- the writer's motivation and purpose

## 2. the writer's knowledge about:

- topic
- audience (the knowledge of the audience about the topic, its opinion)
- possible writing plans or drafts of the writing assignment

## 3. the writer's approach to the writing

• *Planning* consists in selecting and collecting information that can be useful for the task environment and can generate information ideas. The first step is jotting down ideas, without any organization. The definition of criteria, setting the goals according to the constraints of the task environment are the next step. It selects the right information and finally it organizes the writing plan.

• *Translating (crafting)* turns the plan into a linear sequence, and the ideas are translated into text; the product is continually reviewed to detect and correct any violation of writing conventions, any inaccuracies of meaning and to evaluate materials with respect to the writing goals. It is also possible for the writer that he takes his/her time to devote to a systematic evaluation and improvement of the text as an outside and objective observer. A series of questions may rise that can lead back to previous levels of the writing process to re-organize them or even back to the pre-set criteria which can consequently be re-organized. The language and all the linguistic aspects come into foreground to produce a cohesive and appropriate text.

• *Composing*: includes the pre-writing and drafting stages, when the writer gets his/her ideas together, make rough plans or formulate mental outlines and develop a sense of direction of the planned writing according to the topic. Composition stage will take into account the type of discourse organization: the writing will be a narration, a description, an argument, a comparison, etc. This stage is strictly connected with reading experience of the writer, that is the kind of his exposure to that kind of text: the more he knows how to read and analyse texts, the more he can write effectively.

• *Communicating*: is the stage in which the writer identifies and develops what Briton<sup>4</sup> calls "a sense of audience", as writing means communicating.

• *Reviewing (improving)*. The clarity and the quality of the text come to be improved by re-drafting and editing the text according to the content and linguistic constraints.

The divisions of the writing process can become an object of teaching the students how to build up a general strategy for production of correct texts. It can also become objectives of a skilled writing abilities curriculum. There are two main kinds of writing skills:

- *planning process skills* – pragmatic and ideational competences
- *expression skills* within the discourse and linguistic conventions of written language – textual and linguistic competences

The *pragmatic competence* is specific for the generating stage and makes the writer able to:

- identify the elements and the constraints of the task environment (assignment, topic, audience)
- set goals
- select information relevant to the task
- select a text type and form
- select appropriate communicative functions
- select explicit and implicit information to be conveyed
- select the register
- select a point of view
- select a tone (neutral or emotional)

The *ideational competence* is connected to the organization stage, when the purpose and the content of the written communication becomes clear to the writer. Now he/she is able to achieve an adequate structure to the piece of writing and:

- identify the central element of the communication and the supportive elements
- eliminate the non-relevant information to the purpose of the writing and audience
- concentrates the pieces of information relevant to the main topic
- makes the relationship among the different pieces of information
- keeps revising the text product for permanent improving

The *textual competence* makes possible organizing the pieces of information according to textual cohesion. The writer can:

- relate parts of the text through grammatical cohesion devices of reference (anaphoric and kataphoric), comparison, substitution, ellipsis, time and place relaters, logical connectors
- make use of lexical cohesion of repetition, synonymy, hyponymy, antithesis, apposition, lexical set/collocation, proforms/general words<sup>5</sup>
- make the written text easy to comprehend
- organize the ideas into paragraphs
- link the paragraphs through sequence of ideas and linking devices
- link the given and the new pieces of information through textual devices
- correct possible mistakes

The *linguistic competence* works at the level of morphology, syntax, lexis and script of the language.

**Assessment criteria** will be also divided to reflect the writing process as well. The pragmatic and ideational objectives, on one hand and the textual and linguistic objectives on the other will group to distinguish

- *message*

- the sense of purpose of the text
- relevance to the assigned topic
- effectiveness of the idea conveyance
- appropriateness of the register to the topic

- *text*

- appropriateness of layout/format
- appropriateness of paragraph structure
- effectiveness of ideas sequence conveyed by textual devices
- effectiveness and appropriateness of transition/cohesive devices

- *language*

- accuracy and complexity of grammar used according to the students' level
- range of vocabulary
- appropriateness of conventions: spelling, punctuation, layout

Before assigning a writing assignment the teacher will inform the students about the assessment criteria before they begin to write. When devising sound writing curricula the first step is the definition of detailed objectives: if the teaching objectives are clear enough, evaluation criteria will become easier to define.

This model can be a teacher's guide for the diagnosis of writing difficulties and a way of breaking down the teaching process into components. Instead of being an "irksome activity and an ordeal to be avoided whenever possible"<sup>1</sup> writing may become a less frustrating experience both for teacher and students.

## **BIBLIOGRAPHY**

White, R.V.: *Teaching Written English, Practical Language Teaching*, London: George Allen&Unwin (1980)

Hedge, T. *Writing: Resource Books for Teacher'* Oxford: OUP, 1988

Briton, J. *et al: The Development of Writing Abilities*, London: Schools Council Research Studies, 1975

Munby, J.: *Communicative Syllabus Design*, Cambridge: CUP., 1978

Widdowson, H.G.: *New Starts and Different Kinds of Failure*. In: *Learning to Write*, by Aviva Freedman, Ian Pringler and Ianice Yalden, 1980

---

<sup>1</sup> Ibidem

# LANDESKUNDE UND INTERKULTURELLE KOMMUNIKATION

Maria MIHALCIUC

Der Zweck der vorliegenden Arbeit ist nachzuweisen, inwieweit *Landeskunde* der interkulturellen Kommunikation, bzw. einem gegenseitigen Verständnis zwischen denen, die verschiedenen Kulturen angehören, und auch dem Bewusstsein eigener kulturellen Identität dienen kann.

Was ist *Landeskunde*? Aus der Vielfalt von Definitionen entnehmen wir die kürzeste aber auch die inhaltsreichste, u. zw. : *Landeskunde umfasst alle Bezüge auf die Gesellschaft, deren Sprache gelernt wird.* Mit anderen Worten: sie umfasst Informationen aus ganz unterschiedlichen Bereichen: Geographie, Geschichte, Staatsverwaltung, Politik, Wirtschaft, Bildung, Kunst, das Wissen um den Alltag. Diese Informationen beziehen sich auf Fakten, d.h. alles, was man braucht, um sich weniger fremd in einem fremden Land zu fühlen. Andere Informationen beziehen sich auch auf Wertvorstellungen, Religion, Mentalitäten.

Quellen des Wissens sind im Prinzip und besonders im Unterricht Sachtexte und literarische Texte. Im Bereich Landeskunde gibt es aber im Unterricht gewisse Schwierigkeiten, die zu überwinden sind:

- Der *Gegenstand von Landeskunde* verändert sich ständig mit jeder gesellschaftlichen Entwicklung, ob man von Kultur im weitesten Sinne oder von ökonomischen, politischen Verhältnissen redet. Fast nichts bleibt in der Gesellschaft längere Zeit unverändert. Folglich ist das fremde Ziel in ständiger Bewegung.
- In der *Auswahl der Themen* bringt die Komplexität des deutschsprachigen Raumes eine zusätzliche Problematik zum Vorschein. Welche Informationen sollen dem Studierenden vermittelt werden: über Deutschland, über Österreich, über den deutschsprachigen Raum der Schweiz oder über den ganzen deutschsprachigen Raum.
- Die Vorstellung, die Lernende und auch Lehrende über das Land der Zielsprache bereits gewonnen haben, ist keineswegs einheitlich, sondern nuanciert und unterschiedlich. Bei der Entstehung der Vorstellung leisten ihren Beitrag sowohl das Wissen oder Vorwissen, die Erfahrungen mit dem betreffenden Land, als auch die Urteile bzw. Vorurteile über das Land.

Aus eigener Erfahrung konnten wir feststellen, wie unterschiedlich die Rezeption eines literarischen Textes sein kann, u. zw. am folgenden Beispiel:

Isolde Heyne: **Yildiz heißt Stern**

Im Text wird das Thema der Angst einer türkischen Familie vor der Feindlichkeit der Rechtsradikalen gegenüber den Ausländern aufgeworfen.

*In der Nacht hatte jemand den Lieferwagen mit Hakenkreuzen beschmiert und alle Reifen durchgestochen. Dabei parkte der Vater den Wagen schon lange nicht mehr auf der Straße, sondern auf dem kleinen Hof hinter dem Haus.*

*„Hakenkreuze, Yili! An unserem Auto! Wer macht so was? Wir haben doch niemandem etwas getan. Und dein Vater will zur Polizei gehen. Die können uns doch nicht helfen, aber wir stehen dann in ihrer Kartei. Wie Verbrecher!“*

*Yildiz dachte: Da ist kein Zufall mehr. Sie sagte aber, so ruhig wie möglich: „Mama, beruhige dich doch. Sie finden die Täter.“ Fatma Toluk aber schluchzte weiter: „Das geht bestimmt gegen uns. Was können wir denn dagegen tun? Wir haben doch keine Rechte in diesem Land. Am Ende zünden sie uns noch das Haus über den Kopf an.“*

*„Dreh jetzt nicht durch“, beruhigte Yildiz ihre Mutter. „Das glaubst du doch selbst nicht.“ [...]*

*„Ich kann nicht mehr. Yili, ich will weg von hier!“ Langsam begriff Yildiz, was die Mutter damit meinte. Sie wollte zurück, zurück in die Türkei, wo sie geboren worden war und wo ihre Verwandten lebten.*

*„Mama, das ist doch nicht dein Ernst!“, sagte Yildiz leise. Ich gehe doch hier in die Schule. Ich spreche nicht gut Türkisch. Was soll ich in der Türkei?“*

(Autorenkollektiv, *Landeskunde und Literaturdidaktik*. Fernstudien- Einheit 3. Langenscheidt. 1999. Goethe-Institut, München, S. 8)

Der Text wurde im Unterricht unterschiedlich interpretiert:

- Einige meinten, der Text sei eine Warnung vor der Ausländerfeindlichkeit für diejenigen, die emigrieren möchten.
- Andere interpretierten den Text als die Geschichte einer Entwurzelung, die zum Verlust der eigenen Identität führe.
- Eine dritte Ansicht konzentrierte sich besonders auf die Wiederbelebung einer gewissen Aggressivität gegen die Ausländer.

Die Rezeption der Information ist folglich subjektiv bestimmt. Zwar entsprechen alle entnommenen Textsignale den formulierten Meinungen, die Akzente fielen aber unterschiedlich, was bei den meisten Lernern von Vorurteilen determiniert wurde. Diese Vorurteile abzubauen, ist auch eine der Aufgaben der kommunikativen, interkulturellen *Landeskunde*.

Der erste Schritt zur Kommunikation vollzieht sich im Unterricht bei der Auseinandersetzung mit dem Text, mit der landeskundlichen Information, wobei im Vordergrund Erfahrungen, Kenntnisse und Einstellungen der Lernenden stehen. Der Perspektivenwechsel von der der Lehrerperspektive zur Lernerperspektive wird durchgeführt, indem dem Lerner die Freiheit und die Kompetenz überlassen wird, die Information(en) dem Text selbst zu entnehmen und sie zu interpretieren, zu bewerten.

Ein wichtiger Themenkreis der *Landeskunde* umfasst das Grundwissen über das alltägliche Dasein der Menschen. Es sind die Grundbedürfnisse, die von allgemeinem und kulturübergreifendem Interesse sind.

Der Alltagskultur kommt eine große Bedeutung zu, besonders bei der Textauswahl zur kommunikativen *Landeskunde*. Alltagserfahrungen sollen eine Brücke vom Eigenen zum Fremden ermöglichen. Die *Landeskunde* wird zum Teil auch eine *Leutekunde*, eine Kunde über ihr Verhalten im Alltag. Ausgehend von eigenen Lebenserfahrungen finden die Lernenden auf diese Weise leichter Zugang in die fremde Welt der anderen Kultur. Folgender Text kann einen Beweis dafür abgeben:

### **Eine Einladung und viele Fragen**

*Tomi Tossu*

*Telefon:  
212 555*

*Lieber Herr Klinge,*

*Am nächsten Samstag feiern wir den ersten Geburtstag unserer jüngsten Tochter.  
Wir möchten Sie herzlich dazu einladen.  
Unser kleines Fest beginnt um 18 Uhr.  
Meine Adresse kennen Sie ja.*

*Mit  
Herzlichen Grüßen  
Ihr Tomi Tossu*

Gerda, Beate, Hans und Peter Klinge sind beim Erhalt der Einladung ratlos.

HK: *Seht mal, eine Einladung von Herrn Tossu zum Geburtstag seiner Tochter.*

BK: *Ach, dann ist die Einladung für mich?*

HK: *Das glaube ich nicht. Seine Tochter ist doch noch ein kleines Baby.*

GK: *Tja, wen hat er denn nur eingeladen: nur dich oder uns beide. Oder dürfen auch die beiden Kinder mitkommen?*

HK: *Was meinst du, Gerda, soll ich meinen dunklen Anzug anziehen?*

GH: *Denkst du denn, dass es da so formell ist?*

BK: *Ich bleibe aber in Jeans!*

HK: *Kommt nicht in Frage! Das erlaube ich nicht!*

GK: *Lass sie doch, Hans! Warum verbietest du immer alles?*

GK: *Übrigens, was sollen wir denn mitbringen?*

HK: *Na, wie üblich: Blumen für die Dame und Schokolade für die Kinder.*

GK: *Meinst du, das macht man hier auch so.*

HK: *Ja. Oder lieber eine Flasche Wein?*

PK: *Hier darf man doch keinen Alkohol trinken.*

HK: *Also, mir ist alles ziemlich unklar. Sollen wir pünktlich um 18 Uhr da sein oder erst etwas später kommen?*

PK: *Und gibt's was zu essen, oder müssen wir vorher im Restaurant essen?*

HK: *Oje, was man alles beachten muss! Was meint ihr, soll ich Herrn Tossu nochmal anrufen, oder ist das unhöflich?*

(Bernd-Dietrich Müller, *Wortschatzarbeit und Bedeutungs-Vermittlung*. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Fernstudieneinheit 8. Langenscheidt, 1994, S. 87.)

Die vier Suchfragen der deutschen Familie im Ausland im Fall „Einladung zu einem Geburtstag“ (im soziokulturellen Bereich) bringen Lerner auf die Antwort in bezug auf Sitten in Deutschland in einer ähnlichen Situation.

R. Picht meint, in Alltagssituationen offenbare sich eine besondere Komplexität des Zusammenwirkens historischer, ökonomischer und kultureller Faktoren; Alltag sei keinesfalls alltäglich: „Gerade weil er [der Alltag] spontan und nicht durchdacht verläuft, enthält er die ganze Komplexität weitgehend unbewusster Beziehungsgeflechte“ (R. Picht, 1989, S.57).

Gute Sprachkenntnisse und die den Umständen entsprechende Verwendung der Sprache reichen kaum für eine Kommunikationskompetenz. Die eigene und die fremde Kultur begreifen zu lernen, ist ein Ziel, das gleichberechtigt neben dem der sprachlichen Kompetenz steht. Die Entwicklung von Fähigkeiten und Fertigkeiten im Umgang mit fremden Kulturen und Gesellschaften bedeuten „Wahrnehmungsfähigkeiten oder Empathiefähigkeiten“. So kann man die eigene Welt deuten, wenn man im Stande ist, sich der fremden Welt zu nähern und sie zu begreifen. (R. Picht, a.a.O.).

Dadurch sollten „ethnozentrische“ Einstellungen relativiert und Vorurteile abgebaut werden.

Picht charakterisiert dieses interkulturelle Anliegen, indem er von der Beziehung zwischen dem „wahrnehmenden Subjekt“ und dem wahrgenommenen Objekt ausgeht: „Im Prozess der Wahrnehmung anderer Sprachen und Kulturen“ – so Picht –, „ist diese Subjekt – Objekt – Beziehung immer auch die des Verhältnisses zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Analogiedenken und schockartige Fremdheitserfahrungen wechseln miteinander ab... Verstehen und sich Verständlichmachen erweisen sich also als ein ständiger Prozess des Vergleichens, indem die eigene Situation und ihre kulturellen Bedingtheiten ebenso eingehen wie Erfahrungen und Informationen über die fremde Kultur“ (R. Picht, a.a.O.).

## **BIBLIOGRAPHIE**

Picht, R.: *Kultur-und Landeswissenschaften*. In: Bausch, Christ, Hüllen, Krumm (Hrsg.): *Handbuch Fremdsprachenunterricht-Tübingen*, Francke Verlag, 1989.

Müller, B.-D.: *Wortschatzarbeit und Bedeutungsvermittlung*. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Fernstudieneinheit 8. Langenscheidt, 1994.

Thimme, Chr.: *Interkulturelle Landeskunde. Ein kritischer Beitrag zur aktuellen Landeskunde-Diskussion*. In: *Deutsch als Fremdsprache* 3/1995.

Krusche, D.: *Aufschluss. Kurtze deutsche Prosa im Unterricht. Deutsch als Fremdsprache. Teil II Erläuterungen und Materialien*. Inter Nationes. Bonn. 4. Auflage, 1991.

Krumm, H.-J.: *Bilder im Kopf. Interkulturelles Lernen und Landeskunde*. In: *Fremdsprache Deutsch. Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts*, Heft 6/ Landeskunde, München, 1992.

## **SPRACHE UND KOMMUNIKATION IM ALTER - FORSCHUNGSSTAND UND FORSCHUNGSRICHTUNGEN**

**Adriana DĂNILĂ**

Die Beschäftigung mit der Sprache und Kommunikation älterer und alter Menschen hat keine lange Tradition, sondern steht ganz am Anfang. Man hat diesem Forschungsfeld nur geringe Achtung geschenkt. „Gründe für dieses Forschungsdefizit lassen sich in der negativen gesellschaftlichen Bewertung von Alter finden, darüber hinaus sicherlich aber auch in der vielfach anzutreffenden persönlichen Unlust, sich mit einem solchermaßen negativ besetzten Thema zu befassen.“<sup>1</sup> Manfred Kohrt / Kerstin Kucharczik erklären die Vernachlässigung dieses Themas durch die Sprachwissenschaft dadurch, „dass ältere und alte Sprachteilhaber einfach zur Kategorie der ‚Erwachsenen‘ gezählt wurden und deshalb vermeintlich keinerlei eigener Aufmerksamkeit bedurften, sofern nicht sprachpathologische Erscheinungen zu beobachten waren“<sup>2</sup>, andererseits geht es um die „negativen Einstellungen hinsichtlich des höheren Alters und -konterkarierend - positive Attitüden hinsichtlich des jüngeren Alters“<sup>3</sup>

Die Forschung zum Sprach- und Kommunikationsverhalten älterer und alter Menschen hat keine scharf begrenzten und einheitlichen Forschungsrichtungen und -aufgaben und zeigt sich noch unklarer und problematischer als die Jugendsprachforschung.

Seit dem Beginn der 80er Jahre gibt es zahlreiche Publikationen zur Alterskommunikation besonders in dem angloamerikanischen Sprachraum, d. h. in den Vereinigten Staaten, Großbritannien und Kanada. Hier hat sich schon die Altersproblematik als eigenständiges Forschungsgebiet in vielen Disziplinen etabliert: in Soziologie, Sozialpsychologie und Sprachwissenschaft, hier genauer im Bereich der Soziolinguistik und der Diskursanalyse. Die wichtigsten Vertreter der gerontologischen Richtung in dem Bereich der Diskursanalyse sind Coupland / Coupland / Giles.

Anders zeigt sich die Forschungssituation in Deutschland. Hier wird die Altersproblematik von mehreren Disziplinen beachtet und dabei beschrieben und analysiert. Es geht um die Bereiche: Soziologie, Psychologie, Sozialpsychologie, Pädagogik, Pflegewissenschaft, Sprechererziehung. Auch die Publikation „Funkkolleg <Altern>“ berücksichtigt die vielen Gesichter des Alters und Alterns, vernachlässigt aber die Sprache und Kommunikation im Alter. Die Gerontologie hat als eigenständige Disziplin der Altersforschung einen sicheren Platz

---

<sup>1</sup> Fiehler, R, Thimm, C. (1998): Das Alter als Gegenstand linguistischer Forschung - eine Einführung in die Thematik, S. 7.

<sup>2</sup> Kohrt, M, Kucharczik (1998): „Sprache“ - unter besonderer Berücksichtigung von „Jugend“ und „Alter“, S. 17.

<sup>3</sup> Ebd.

gewonnen. Die Sprachwissenschaft hat im Vergleich dazu nur wenige Beiträge zur Altersproblematik geleistet.

Manfred Kohrt / Kerstin Kucharczik präsentieren die Untersuchungen der letzten Jahre zum Forschungsbereich Sprache und Kommunikation im Alter und meinen, diese Forschungsergebnisse kennzeichnen sich durch Heterogenität sowohl unter soziologischen als auch unter linguistischen Aspekten, wobei die Variable „Alter“ sehr heterogen aufgefasst ist.

Es gibt vier alltagsweltliche Konzepte von Alter:

- a. Alter als zeitlich-numerische Größe - es geht um eine zeitlich-lineare, chronologisch-numerische Vorstellung von Alter, wo Alter in Verbindung mit den Anzahl der Lebensjahre gestellt wird.
- b. Alter als biologisches Phänomen - Alter wird mit den Phasen der biologischen Entwicklung gestellt (z. B. Reifung, Abbau)
- c. Alter als soziales Phänomen - Alter wird mit dem Ausmaß der sozialen Integration verbunden.
- d. Alter als interaktiv-kommunikatives Phänomen - Alter wird im Verlauf der Interaktion relevant gemacht, indem sich die Interaktionsbeteiligten als jung oder alt präsentieren.

Vor dem Hintergrund einer so heterogen aufgefassten Kategorie „Alter“ ist es schwer zu bestimmen, „inwiefern das sprachliche Verhalten alter Menschen überhaupt mit Ausdrücken wie ‚Altersprache‘, ‚Altersstil‘ (so Betten i.d.Bd. und Cherubim i.d.Bd.), ‚altersspezifischer Kommunikation‘, ‚Altersstereotypen‘, ‚Altersdialekten‘ (so Hörmann et al. 1976), oder - in der amerikanischen Tradition - Kennzeichnungen wie ‚elderly adults‘ speech (Kemper 1987) umschrieben werden kann.“<sup>1</sup>

Eine der von Manfred Kohrt / Kerstin Kucharczik erwähnten soziologischen Untersuchungen zur Altersproblematik ist die Arbeit von *Thomas (1972)* zu Altersstereotypen. Er erläutert in dieser Arbeit, wie ungünstig und nachteilig die alten Menschen von den jüngeren bewertet werden. Die jüngeren Probanden hatten eine kritische Einstellung zu alten Menschen: die körperliche Verfassung lässt mit zunehmendem Alter nach und dazu führten sie auch Beispiele ein:

- die meisten alten Menschen brauchen Lesebrille und Zahnersatz
- sie reagieren empfindlicher auf Lärm
- sie seien sehr vergesslich
- sie reflektieren über vergangene gute Zeiten und halten an Traditionen fest
- alte Leute erwarten Respekt und Achtung von der Umgebung.

Auch *Olbrich (1976)* untersuchte die Interaktion älterer Menschen in ihrer sozialen Umgebung und stellte „einige Wahrscheinlichkeitsrelationen zwischen Dimensionen biologischen Geschlechts und solchen des Verhaltens und

---

<sup>1</sup> Ebd, S. 29.

Erlebens<sup>1</sup> fest. Aber wenn die biologischen Auswirkungen zu unterschiedlich sind, sind auch die biologischen Modelle nicht mehr, „in der Lage, den Faktor ‚Alter‘ genauer zu definieren.“<sup>2</sup>

Im Rahmen einiger Untersuchungen wurden bestimmte anatomische Veränderungen festgestellt, die mit steigendem Alter auftreten und als ‚age markers‘ (Altersmerkmale) bezeichnet werden könnten:

- Stimmveränderungen
- geringeres Sprechtempo
- größere Sprechpausen
- atrophische Veränderungen der Muskeln und Bindegewebe
- Abnahme der Hörvermögens
- Nachlassen des Kurzzeitgedächtnisses und der Konzentrationsfähigkeit

Diese Veränderungen betreffen aber nur einige Individuen und treten selten und im unterschiedlichen Maße auf, so dass sie einen mehr oder weniger großen Einfluss auf das Sprach- und Kommunikationsverhalten älterer und alter haben können.

Manfred Kohrt / Kerstin Kucharczik meinen, man könnte untersuchen:

- „inwiefern durch die Abnahme des Hörvermögens im Alter bei einigen alten Menschen eine Isolation im Gespräch entsteht.“<sup>3</sup>
- inwieweit ein Zahnersatz zu Aussprache-, Verständigungsschwierigkeiten und sogar zu Missverständnissen führen könnte.

Die Untersuchungen der Sprachwissenschaft zur Sprache und Kommunikation im Alter betreffen drei Bereiche:

1. Morphosyntax
2. Semantik
3. Pragmatik

**1. Im Bereich der Morphosyntax.** Die amerikanische Forschung beschäftigte sich mit morphologischen und syntaktischen Sprachveränderungen, die mit wachsendem Alter auftreten. Ältere und junge Probanden wurden untersucht und es wurde folgendes festgestellt:

- ältere Probanden bringen weniger Morpheme pro Äußerung und weniger Äußerungen pro Minute.
- bei älteren Probanden entfallen häufiger obligatorische grammatische Morpheme, Artikel und Possessivpronomina.
- die Äußerungen werden kürzer mit steigendem Alter.
- alte Probanden gebrauchen seltener als junge Probanden konkrete Verbtempora oder andere konkrete morphologische Formen.

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 30.

- alte Probanden ziehen monotone grammatische Konstruktionen vor (sie vermeiden z. B. unterschiedliche grammatische Formen zu verwenden.)

Die Schlussfolgerung dieser Untersuchungen ist, dass die Reduktion komplexer syntaktischer Strukturen sowohl im Bereich der geschriebenen Sprache als auch im Bereich der gesprochenen Sprache altersabhängig sei: „komplexe syntaktische Konstruktionen werden von älteren Probanden seltener und weniger konkret verwendet als von jüngeren.“<sup>1</sup>

Diese Untersuchungsergebnisse sind zweifelhaft, denn es wurden sprachlich-kommunikative Altersspezifika gesammelt, die den Sprach- und Kommunikationsverlust älterer Menschen veranschaulichen sollten, wobei dieser Verlust nicht auf alle alten Menschen und nicht in demselben Masse bezogen ist.

**2. Im Bereich der Semantik** ist die Studie von Riegel (1968) erwähnenswert. Er untersuchte die Fähigkeit jüngerer und älterer Leute, semantische Beziehungen zu identifizieren und kam zu dem folgenden Ergebnis: der Identifikationsprozess von Synonymen und Antonymen sei altersstabil, „während etwa bei den Selektions- und Klassifizierungstests schon nach Vollendung des 16. Lebensjahrs stark abfallende Leistungen zu beobachten sind.“<sup>2</sup>

Es gibt aber auch Untersuchungen zum Wortschatz alter Personen, wie z. B. die Arbeit von Hörmann et. al. (1976). Sie berücksichtigen die „unterschiedlichen lexematischen Konnotationen bei jungen und alten Menschen (leider missverständlich ‚Altersdialekte‘ genannt).“<sup>3</sup> Sie stellen fest, dass ältere Leute Schwierigkeiten beim Finden von Wörtern haben, wobei die Organisation semantischer Informationen altersstabil sei.

**3. Im Bereich der Pragmatik** liegen vor allem zahlreiche amerikanische Publikationen vor, die verschiedene Themenschwerpunkte haben:

- das Gesprächsthema alter Menschen - sie halten in der Regel hartnäckig an die Vergangenheit fest.
- die Gesprächsorganisation alter Personen - man stellte eine Tendenz zum Monologieren und biographischen Erzählen, eine verminderte Bereitschaft zu Turn-Abgabe fest.
- Altersstereotypen
- Diskursstrategien im Alter (off-target verbosity)
- kommunikative Interaktion zwischen alten und jungen Gesprächspartnern - bei den alten Gesprächsteilnehmern identifizierte man ein simplifiziertes Register)

Die theoretischen Problemstellungen, die Forschungsansätze und das empirische Material, die diesen Publikationen zugrunde liegen, sind heterogen und disparat: „mal geht es um Gesprochenes, mal um Geschriebenes, mal um

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

Experimente, mal um (teilnehmende) Beobachtung, mal bildet das sog. ‚Defizitmodell‘, mal die ‚Aktivitätstheorie‘, mal die ‚Disengagement-Theorie‘ usw. den generellen Hintergrund, und mal ist die Analyse im Rahmen der Psychologie, mal in dem der Soziologie, mal in dem der Medizin und bisweilen, allerdings eher selten, auch im Rahmen der Linguistik angesiedelt.“<sup>1</sup> Der gemeinsame Nenner dieser Untersuchungen ist, dass sie auf einem interdisziplinären Forschungsgebiet angesiedelt sind.

In Deutschland gibt es zwei bedeutsame Arbeiten zum Sprach- und Kommunikationsverhalten älterer und alter Menschen:

- Reinhard Fiehler, Caja Thimm (Hrsg.) (1998) „Sprache und Kommunikation im Alter“ - ein Sammelband, der Beiträge mit verschiedenen Themenschwerpunkten, verschiedener theoretischer - methodologischer Fundierung und verschiedenen empirischen Daten berücksichtigt, mit dem Ziel „die Breite dieses Feldes zu explorieren und exemplarisch zu verdeutlichen, welche empirische Phänomene zur Untersuchung anstehen, welche Methodiken dabei verwendet werden und auf welchen theoretischen Hintergründen solche Untersuchungen erfolgen können“<sup>2</sup>

Caja Thimm (2000) „Alter - Sprache und Geschlecht“ - eine Arbeit, die die interaktive Relevantsetzung und die kontextuelle Ausprägung der Kategorie „Alter“ als Untersuchungsgegenstand hat.

Caja Thimm unterscheidet drei theoretische Grundpositionen innerhalb der Altersforschung:

Alterskommunikation als defizitorientiertes Modell - es geht um eine bestimmte Form von Sprache und Sprechen, die sich durch spezifische sprachlich-kommunikative Altersmerkmale (age-markers) kennzeichnet, wobei diese Altersmerkmale als „Veränderungen bzw. Abweichungen von einer als ‚normal‘ gesetzten Sprachfähigkeit“<sup>3</sup> angesehen sind. Die Forschung hat sich darum bemüht, diesen Sprach- und Kommunikationsverlust zu belegen, indem man solche Altersmerkmale gesammelt und herausgearbeitet hat. Der Schwachpunkt dieser Forschungsstrategie besteht darin, dass es um „isolierte Merkmale der Sprache und des Sprechens [geht], die in Vergleichsstudien zwischen älteren und jüngeren Sprecherinnen und Sprechern erhoben wurden.“<sup>4</sup>

Der Stereotypenansatz der Alterskommunikation - Er geht von der Diskrepanz aus „zwischen dem Eindruck, sprachlich und kommunikativ uneingeschränkt kompetent zu sein, dennoch aber mit negativen Erwartungen hinsichtlich ihres kommunikativen Verhaltens konfrontiert zu werden“<sup>5</sup>, von den

---

<sup>1</sup> Ebd, S. 31.

<sup>2</sup> Fiehler, R, Thimm, C. (1998): Das Alter als Gegenstand linguistischer Forschung - eine Einführung in die Thematik, S. 14.

<sup>3</sup> Thimm, C (2000): Alter - Sprache - Geschlecht, S. 77.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Fiehler, R, Thimm, C. (1998): Das Alter als Gegenstand linguistischer Forschung - eine Einführung in die Thematik, S. 13.

„Divergenzen zwischen der Selbsteinschätzung älterer als kompetente Sprecher und Sprecherinnen und dem Verhalten der anderen ihnen gegenüber.“<sup>1</sup> Das Sprachverhalten älterer und alter Menschen wird in Verbindung mit stereotypen Einstellungen und Erwartungen anderer ihnen gegenüber gestellt. Im Vordergrund der Analyse rücken „die Handlungen jüngerer SprecherInnen und deren Auswirkungen auf das sprachliche Handeln, aber auch auf die psycho-soziale Befindlichkeit von älteren Sprecherinnen und Sprechern.“<sup>2</sup>

Der interaktionistische Ansatz - im Fokus stehen hier die kommunikativen Verfahren und Mittel, mit denen die Interaktionsbeteiligten die soziale Kategorie Alter relevant machen. Zu diesem Zweck wurden Interaktionen zwischen Gleichaltrigen und Personen verschiedener Altersgruppen untersucht.

Reinhard Fiehler schlägt eine Erweiterung des interaktionistischen Modells dadurch vor, dass strukturelle Veränderungen der sozialen Lebenssituation und der sozialen Beziehungen im Alter bei einer Analyse beachtet werden müssen. Caja Thimm schließt sich diesem Vorschlag an: „Ein solches lebensweltliches Modell der Interaktion im Alter verlangt eine verstärkte interdisziplinäre Ausrichtung, um die faktischen Zusammenhänge zwischen Lebenslage, Lebenssituation, individueller Wahrnehmung (von Dominanzverlusten und Dominanzgewinnen) und Kommunikation zu untersuchen.“<sup>3</sup>

*Manfred Kohrt / Kerstin Kucharczik* meinen, bei den Untersuchungen des Sprachverhaltens älterer und alter Menschen müssen die Sprachwissenschaftler folgende Aspekte beachten:

- Alte und ältere Menschen zielen nicht auf die Schaffung einer Gruppenzugehörigkeit und dadurch auf keine Abgrenzung nach außen wie die Jugendlichen. Deshalb sind sie „nicht unbedingt auf sprachliche Profilierung über eine peer-group angewiesen.“<sup>4</sup>

- Alte Menschen erleben eine Veränderung der sozialen Situation im Vergleich zu den jüngeren: Mit dem Ausstieg aus dem Berufsleben stehen alte Leute vor einer Aktivitätsveränderung, so dass es eine Neustrukturierung des Alltagslebens notwendig ist. Sie müssen neue Aktivitäten planen und Aufgaben finden, die Befriedigung bringen, weil es wenige gesellschaftliche Rollen gibt, die für Ältere vorgesehen sind. Deshalb werden die sozialbezogenen Aktivitäten durch neue Rollen als Nachbar, Freund, Großeltern, Vereinsmitglied oder Staatsbürger ersetzt.

Mit dem Eintritt in den Ruhestand finden ein Ausstieg aus dem Berufsleben und der Verlust der beruflichen Rolle statt, was ein Gefühl des Nicht-Mehr-Gebraucht-Werdens, der Isolation mit sich bringt. Viele alte Menschen

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Thimm, C (2000): *Alter - Sprache - Geschlecht*, S. 77.

<sup>3</sup> Ebd., S. 78.

<sup>4</sup> Kohrt, M, Kucharczik (1998): „Sprache“ - unter besonderer Berücksichtigung von „Jugend“ und „Alter“, S. 34.

fühlen sich ausgegliedert und sozial isoliert und ihr Kommunikationsverhalten verändert sich „von face-to-face Kommunikation [...] zugunsten steigender Telefonkommunikation“.<sup>1</sup>

Alte Menschen im letzten Drittel ihres Lebens bilden oft altershomogene Kleingruppen, in denen sie kommunizieren. In solchen Gruppen kann man das sprachlich-kommunikative Verhalten der Mitglieder als Gruppensprache auffassen. Diese Gruppensprache weist nicht lexikalische Eigenschaften auf, sondern präsentiert sich in der Wahl der Gesprächsthemen. Einige Untersuchungen zeigen, „dass sich alte Menschen in ihren Gesprächen untereinander (und auch in Gesprächen mit Jüngeren) sehr viel stärker an der Vergangenheit orientieren als junge Menschen (s. Boden & Bielby 1983 und Tismer 1971) und dass ihre Gesprächsthemen sich eher auf bisher Erlebtes (etwa Krieg, Eheschließung, Krankheit, Tod von Freunden und Verwandten) konzentrieren.“<sup>2</sup>

- Zur Erläuterung und Beschreibung des Sprachgebrauchs älterer und / oder jüngerer Personen soll eine Theorie und eine klare Vorstellung des Begriffes „Register“ entwickelt werden.

*Reinhard Fiehler* leistet auch einen wichtigen Beitrag zu den Untersuchungsaspekten der Alterskommunikation. Er unterscheidet in seinem Artikel „Die kommunikative Verfestigung von Altersidentität“ zwischen drei koexistierenden Generationen: Jugend-, Erwachsenen- und Altersgeneration, wobei die mittlere Erwachsenengeneration eine zentrale und dominante Stellung in der Gesellschaft einnimmt; die anderen Randgenerationen, d. h. die Jugend- und die Erwachsenenengeneration, kennzeichnen sich durch eine Abhängigkeitsbeziehung zu der mittleren Erwachsenengeneration, d. h. die Randgenerationen orientieren sich bei ihrer Identitätsbildung an den Normen, Werten und Leitbildern der Erwachsenengeneration. Die Erwachsenenidentität weist folgende Merkmale auf, laut Reinhard Fiehler:

- Eigenständigkeit und Identität
- Selbständigkeit und Selbstbestimmung
- Kompetenz und Leistungsfähigkeit
- Aufgaben und Sachorientierung

Die Jugendlichen haben eine oppositionelle - distanzierende Einstellung zur Erwachsenenidentität, indem sie sich auf Andersartigkeit, Entwicklung eines Wir-Gefühls und Abgrenzung zur Erwachsenenwelt richten. Alte Menschen weisen partizipatorisch - affirmative Haltungen zur Erwachsenenidentität auf, indem sie sich wünschen, so wie die Erwachsenen zu sein. „Eine Abgrenzung erfolgt hier gegen die alten Alten, die nicht mehr in der Lage sind, das Ideal der voll entwickelten erwachsenen Persönlichkeit für sich zu verwirklichen.“<sup>3</sup> Reinhard

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd, S. 35.

<sup>3</sup> Fiehler, R (2001): Die kommunikative Verfertigung von Altersidentität, S. 126.

Fiehler meint: „Das Verhältnis der Randgenerationen zur mittleren lässt sich am prägnantesten wohl durch ein ‚noch nicht‘ bzw. ‚nicht mehr‘ charakterisieren.“<sup>1</sup> Aufgrund dieser wechselseitigen Bezugnahme der Randgenerationen auf die Werte und Normen der Erwachsenenwelt dürfen die Generationen nicht isoliert untersucht und analysiert werden sondern immer alle Generationen in Betracht ziehen, in die Analyse integriert und bearbeitet werden.

In demselben Artikel stellt Reinhard Fiehler auch die Merkmale der Alterskommunikation fest und verdeutlicht sie an verschiedenen Ausschnitten aus einem authentischen Gespräch. Er meint, die „Gespräche, die alte Menschen untereinander oder mit jüngeren führen, lassen sich als - häufig impliziter - Identitätsdiskurs interpretieren, in dem es um die Ausarbeitung von Aspekten der Altersidentität geht. Dies geschieht in verschiedenen Gesprächsformen, wobei Erzählungen einen zentralen Platz einnehmen (Schiffrin, 1996), und mittels eines spezifischen Repertoires von kommunikativen Verfahren der Identitätskonstitution.“<sup>2</sup>

In dem Altersdiskurs hat er folgende Formen der Identitätsbildung festgestellt:

- Formen des Nachweises, dass man dem Erwachsenenbild, d. h. dem kompetent handelnden Erwachsenen entspricht. Der Nachweis wird z. B. durch Kontrastierung der eigenen Werte und Vorstellungen mit denen anderer älterer Personen realisiert bzw. hervorgehoben. Man stellt sich selbst als mobil und flexibel dar, indem man den anderen konterkarierend als abhängig von einer jüngeren Person präsentiert.
- Umgang mit eigenen Abweichungen von diesem Bild - der Versuch, zu demonstrieren, dass man kompetent handelt scheitert. Das übliche kommunikative Verfahren sind verschiedene Formen der ‚painful self disclosure‘ (d. h. schmerzhaftes Selbstenthüllung), wie z. B. Thematisierung von allgemeiner Schwäche, nachlassenden Fähigkeiten, Krankheit, körperlichen Gebrechen, Einsamkeit oder Beklagen dieser Abweichung.

Konturierung eigenständiger Merkmale von Altersidentität - Die Gesprächspartner heben neue Identitätsaspekte hervor, die zur Abgrenzung von der mittleren Erwachsenengeneration dienen. Sie bearbeiten im Diskurs eine neue Altersidentität. Die dazu dienenden Verfahren sind: stärkere Partner- und Personenorientierung und verschiedene Formen der kommunikativen Kooperativität und wechselseitiger Unterstützung.

Am Ende der Analyse zieht Reinhard Fiehler die Schlussfolgerung, dass „die Ausbildung und Bearbeitung von Altersidentität [...] in einer deutlichen Abhängigkeit von der Erwachsenenidentität [erfolgt]“<sup>3</sup>

Reinhard Fiehler meint auch im Rahmen seines Beitrags „Kommunikation im Alter und ihre sprachwissenschaftliche Analyse“ dass, die Besonderheiten der

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 125.

<sup>2</sup> Ebd., S. 129.

<sup>3</sup> Ebd., S. 142.

Alterskommunikation intensiver empirischer und theoretischer Arbeit bedürfen. *In empirischer Hinsicht* benötigt man eine umfassende Erhebung von empirischen Daten, die die vier Gesprächskonstellationen umfassen sollen. Es geht um Gespräche, die aus der Kreuzklassifikation der Merkmale *intragenerationell* vs. *intergenerationell* und *innerfamiliär* vs. *außerfamiliär* resultieren. Der Begriff „familiär“ bezieht sich nicht auf die gewöhnlichen Familienbeziehungen, sondern auf eine lange wechselseitige Vertrautheit. Die erste Gesprächskonstellation bezieht sich auf die *intergenerationelle, innerfamiliäre* Kommunikation, d. h. es geht um Gespräche zwischen alten Menschen, die durch familiäre Beziehungen miteinander verbunden sind, d. h. „die über eine weite Strecke gemeinsam alt geworden sind und die auf dem Hintergrund ihrer langen Interaktionsgeschichte miteinander kommunizieren.“<sup>1</sup> Die zweite Konstellation umfasst Gespräche „zwischen alten Menschen, die sich zufällig oder nur sporadisch (als Bekannte) begegnen“<sup>2</sup>, folglich handelt es sich um die *intergenerationelle, außerfamiliäre* Kommunikation. Die dritte Gesprächskonstellation ist die Kommunikation zwischen alten Menschen und jüngeren Gesprächspartnern, zwischen denen es eine enge, familiäre Beziehung gibt. Dazu gehören die Eltern-Kinder Kommunikation (wenn die Eltern genug „alt“ sind) oder die Großeltern-Enkel Gespräche. Es geht hier also um die *intragenerationelle, innerfamiliäre* Kommunikation. Die vierte Konstellation bezieht sich auf die *intragenerationelle, außerfamiliäre* Kommunikation, d. h. auf Gespräche zwischen alten und jüngeren Menschen, die unregelmäßig und zufällig miteinander ins Gespräch kommen.

Alle diese Konstellationen müssen nach Reinhard Fiehler bei der Erhebung empirischer Daten berücksichtigt werden. Insbesondere der institutionelle Bereich darf nicht außer Acht gelassen werden, „um Alter nicht unnötig mit der privaten Sphäre zu identifizieren.“<sup>3</sup>, wobei bei der Auswahl der Kriterien „die Praxisrelevanz und die Möglichkeit der Anwendung“<sup>4</sup> im Vordergrund stehen müssen.

*In theoretischer Hinsicht* geht es darum, „die interne Varianz und die Differenzierung im Bereich der Alterskommunikation zu erfassen.“<sup>5</sup>

Reinhard Fiehler hat die Alterskommunikation als eine Varietät aufgefasst, wobei innerhalb dieser Varietät weitere Unterschiede in Subvarietäten gemacht werden können. Das Varietätenkonzept und der Stilbegriff sind für ihn äquivalent. Doch das Varietätenkonzept scheint ihm zu statisch, denn „es erfasst nur schlecht die Interaktion der verschiedenen relevanten Einflussgrößen: neben dem Alter sind dies z. B. die Parameter sozialer Status, Bildungsgrad, Geschlecht etc. Wenn

---

<sup>1</sup> Fiehler, R. ((1997): Kommunikation im Alter und ihre sprachwissenschaftliche Analyse, S. 353.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 362.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., S. 363.

die Interdependenz dieser Faktoren auf der Hand liegt, sollte die theoretische Modellierung der Altersspezifik eine Verabsolutisierung des Faktors ‚Alter‘ vermeiden, die nahe liegt, wenn man von ‚der‘ Altersvarietät spricht.”<sup>1</sup>

### 3. Schlussfolgerungen

Der Bereich ‚altersbedingte Kommunikation‘ ist ein komplexes Forschungsgebiet, zu dessen Klärung und Beschreibung mehrere Disziplinen beitragen müssen, benötigt also eine interdisziplinäre Forschung. Soziologische Umstände, psychologische und emotionale Faktoren, Bildung, Erfahrung, Lebensführung und aktuelle Lebenssituation wirken zusammen und bestimmen das Sprach- und Kommunikationsverhalten jüngerer und älterer Sprachteilhaber. Jede Disziplin verfügt über eigene Methoden und spezifische Herangehensweisen an das Problem, die bestimmte Aspekte des Phänomens beleuchten und auswerten, nicht aber das *ganze* Phänomen.

Das Forschungsgebiet ‚altersbedingte Sprache und Kommunikation‘ steht vor einem ernsthaften Problem, das von Reinhard Fiehler und Caja Thimm betont wird: „Zu groß ist das Untersuchungsfeld, zu gering die existierende empirische Basis, auf die man sich stützen könnte, und zu vielschichtig die zu berücksichtigenden Forschungsergebnisse aus anderen Disziplinen.”<sup>2</sup> Es fehlt also eine klare Konturierung des Forschungsgegenstandes, den man untersuchen will. Das wird auch von Manfred Kohrt / Kerstin Kucharczik hervorgehoben: „...und es ist u. E. ebenso sinnvoll wie notwendig, sich gerade dann über eine solche Objektkonzipierung genauere Gedanken zu machen, wenn man es mit einem neuen, bislang noch wenig beachteten Forschungsfeld zu tun hat, hier mit dem der Kommunikation älterer resp. alter Sprachteilhaber/innen des Deutschen untereinander und im Gespräch mit Personen anderer Altersstufen.”<sup>3</sup>

Man zielt auf interdisziplinäre Leistung und Kooperation. Man wünscht sich eine vernünftige Zusammenarbeit der Disziplinen, die die vielen Facetten der Altersproblematik beschreiben und erklären können. Eva Neuland kommt zu der Schlussfolgerung: „Wenn es auch vielleicht nicht möglich ist, <ein gemeinsames Dach> zu bauen, sollte man zumindest verstärkt dafür Sorge tragen, dass <viele kleine Dächer> entstehen. Auch damit wäre schon viel gewonnen.”<sup>4</sup>

Interdisziplinäre Arbeit ist also notwendig und für die zukünftige Forschung von großer Bedeutung und auf keinen Fall übersehbar bzw. weglassbar.

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Fiehler, R, Thimm, C. (1998): Das Alter als Gegenstand linguistischer Forschung - eine Einführung in die Thematik, S. 14.

<sup>3</sup> Kohrt, M, Kucharczik (1998): ‚Sprache‘ - unter besonderer Berücksichtigung von ‚Jugend‘ und ‚Alter‘“, S. 17.

<sup>4</sup> Dürscheid, C, Neuland, E. (2006): Spricht die Jugend eine andere Sprache? Neue Antworten auf alte Fragen, S. 31.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Dürscheid, C. / Neuland, E. (2006): *Spricht die Jugend eine andere Sprache? Neue Antworten auf alte Fragen* in Dürscheid, C, Spitzmüller, J. (Hrsg.) (2006): *Perspektiven der Jugendsprachforschung. Trends and Developments in Youth Language Research*, Band 3, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien.
- Fiehler, R. (1997): *Kommunikation im Alter und ihre sprachwissenschaftliche Analyse* in Selting, M. / Sandig, B. (1997): *Sprech- und Gesprächsstile*, Walter de Gruyter, New York.
- Fiehler, R. / Thimm, C. (1998): *Das Alter als Gegenstand linguistischer Forschung – eine Einführung in die Thematik* in Fiehler, R. / Thimm, C. (Hrsg.) (1996) “Sprache und Kommunikation im Alter”, Opladen, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Fiehler, R. (2001): *Die kommunikative Verfertigung von Altersidentität* in Sichelschmidt, L, Strohner, H (Hrsg.) (2001): *Sprache, Sinn und Situation, Festschrift für Gert Rickheit zum 60. Geburtstag*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden.
- Kohrt, M, Kucharczik (1998): *‘Sprache’ - unter besonderer Berücksichtigung von ‚Jugend‘ und ‚Alter‘* in Fiehler, R. / Thimm, C. (Hrsg.) “Sprache und Kommunikation im Alter”, Opladen, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Thimm, C. (2000): *Alter - Sprache - Geschlecht. Sprach- und kommunikationswissenschaftliche Perspektiven auf das höhere Lebensalter*, Campus Verlag, Frankfurt/New York.

## SMS-UL ÎN CULTURA JUVENILĂ CONTEMPORANĂ

Aida FERENCZ

- 8>- ;8>- CPrgDsr?<sup>1</sup>
- I-I<sup>2</sup>
- TNVKF<sup>3</sup>
- +!+!+!<sup>4</sup> 1D?<sup>5</sup>
- Nvd IIR<sup>6</sup>
- PRFT<sup>7</sup>

Oralitatea, concizia, frazele scurte, absența sintaxei, forma codificată a scrisului, care pune laolaltă cuvinte prescurtate, sigle, numere, semne grafice și mici desene realizate cu ajutorul semnelor din tastatură, iată, în mare, trăsăturile definitorii ale limbajului ermetic care poate fi văzut pe ecranul telefonului mobil al unui tânăr.

Pe display-ul celularului s-a născut un nou tip de limbaj – un limbaj mai sintetic decât cel folosit pe chat-line, din care se inspiră de altfel – alcătuit din prescurtări îndrăznețe, sigle, numere și simboluri matematice intercalate, populat de “emoticonuri”<sup>8</sup> și greu de descifrat pentru cei neinițiați. Pentru însușirea acestuia e nevoie de spirit sintetic (nu trebuie scăpat din vedere nici o clipă că fiecare mesaj scris dispune doar de 160 de caractere), de viteză și dexteritate în folosirea tastaturii, de fantezie și de un grup de prieteni cu care să comunici.

Paolo Fabbri, profesor de semiotică la Dams (Departamentul de Artă, Muzică și Spectacol) al Universității din Bologna și un ilustru cercetător al limbajului tinerilor, a evidențiat existența a două tipuri distincte de mesaje transmise prin telefonul celular.

**Mesajul memento** este cel mai puțin spectaculos, atât din punct de vedere al formei cât și al conținutului, pentru că, folosind un stil concis și “normal”, amintește destinatarului o situație demnă de reținut.

În schimb, **mesajul stenogramă**, asemănător ca formă și limbaj cu cel folosit de utilizatorii rețelei de Internet, este cât mai scurt cu putință, prescurtează cuvintele, elimină vocalele aproape în totalitate, face apel la numere și simboluri

---

<sup>1</sup> D-ra, d-ra, ce progr aveti diseara?

<sup>2</sup> Mă duc la culcare.

<sup>3</sup> Te invit la o cafea.

<sup>4</sup> Da! da! da!

<sup>5</sup> Unde?

<sup>6</sup> Ne vedem la Romana, la coloane.

<sup>7</sup> Perfect.

<sup>8</sup> *Emoticon, emoticons* (engl) figuri simbolice care indică o emoție legată de mesajul textului

matematice. Acesta reprezintă tipul de comunicare personală puternic emfatică, cu valențe afective, bazată pe fraze scurte, reduse la câteva consoane, amintind parcă poezia haiku. Concizia se asociază cu ritmicitatea pentru a crea un dialog alert, cu replici scurte, scrise într-o limbă în care creativitatea personală nu are limite. Pe lângă abrevierile comune, universal recunoscute, se pot întâlni numeroase inovații lexicale care situează limba sms-urilor la limita dintre un cod lingvistic consacrat, stereotip și o limbă inventată.

În lume se trimit și se citesc zilnic milioane de sms-uri, dar în ciuda acestei cifre impresionante, majoritatea sunt șterse din memoria telefoanelor celulare, studierea lor fiind adesea anevoioasă. Instrumentul cel mai important în realizarea acestei analize a fost corpusul de mesaje examinat, aproximativ 200 de sms-uri, adunate între iunie 2004 și iunie 2008, ai căror emitenți sau destinatari sunt în general cunoscuți sau prieteni, în marea lor majoritate studenți.

Diversele aspecte pe care le presupune apropierea telefonului mobil și a sms-ului în cadrul culturii juvenile ne-au condus la concluzii importante, iar definirea sa ca fenomen complex presupune trei dimensiuni: sms-ul ca practică socială aparținând adolescenților, sms-ul ca practică de scriitură specifică culturii juvenile și sms-ul ca un nou limbaj al culturii juvenile.

În prezenta lucrare vom încerca să definim acest tip de comunicare celulară pornind de la trăsăturile sale, văzute ca o expresie a societății contemporane, definită ca o societate caracterizată prin „oralitate secundară”<sup>1</sup>.

Termenul *sms* înseamnă *short message service* sau *text messages*, *mesaje SMS*, *mesaje scurte*, *mesaje textuale*. Dar sms-ul, după cum vom vedea în continuare, este o practică de scriitură comună ce câștigă un plus de valori simbolice în cadrul culturii juvenile. În tratarea subiectului putem porni de la analiza celor trei componente ale numelui *short message service*,

Primul S, de la *short*, ne avertizează în legătură cu dimensiunea mesajului. Trimiterea unui sms necesită multă bătaie de cap, deoarece trebuie folosit un anumit tip de limbaj pentru a te încadra în numărul de caractere care îți sunt puse la dispoziție. În general, numărul de caractere pe care trebuie să-l conțină un sms este de 130-160, în funcție de operatorul telefonic și de performanța telefonului mobil. Între aceste limite impuse, sms-ul va avea de obicei un text compact și monotematic. De aici a luat naștere ideea elaborării unui limbaj special, original, simplu și sintetic, cu propriile sale reguli și metode de folosire. Limba sms-urilor nu este doar scurtă, ci și ritmică, pentru că fiecare mesaj reprezintă în general o replică. Replică poate fi cuvântul-cheie în privința comunicării din zilele noastre, pentru că ea este un spațiu al expresivității, în sensul că aceasta se poate integra într-un context, dar nu este obligatoriu să facă parte din dialog. Dimensiunea

---

<sup>1</sup> Walter J. Ong, *Oralita` e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2007, p.30

adesea redusă a mesajului, precum și ritmicitatea acestuia, se asociază cu valențele sale comunicative.

Cea de-a doua componentă, M de la *message*, aduce în discuție conținutul mesajului, dar mai ales felul în care acesta este compus.

Ca practică de scriitură, sms-ul prezintă trăsături specifice: comunicare codificată prin scris, pe un suport electronic, afișat pe un ecran. Asemenea calculatorului sau agendei electronice, telefonul mobil reprezintă un suport de transmitere a informației, presupunând existența unei scriituri al cărei caracter este virtual. *Virtualitatea* este noua trăsătură a scriiturii: ea continuă să păstreze fostele funcții ale diferitelor forme de scriitură, însumând însă alte caracteristici noi, impuse de societatea contemporană, ca de exemplu, stocarea datelor, rapiditatea și eficiența.

O altă concluzie importantă prin raport la utilizarea sms-ului de către adolescenți este capacitatea sa de a fi verbalizat, calitatea sa de a spune și de a face, care afirmă statutul său de marcă a unei culturi și a unei practici determinate de *subiectivitatea* tinerilor. Sms-ul adolescenților este purtător de subiectivitate prin raport la alegerea strategiilor de comunicare, precum și la alegerile lexicale neașteptate care se traduc prin apelul la fenomene pe care le vom defini și prezenta pentru a construi o imagine totală. Există o tendință firească a tinerilor de a-și forma o identitate de grup, iar aceasta a dus inevitabil la crearea unui limbaj cunoscut și folosit între adolescenți. Înainte de apariția emoticonurilor, tinerii au apelat la tot felul de improvizații pentru a-și exprima sentimentele. Internetul și sms-ul devin o practică socială globală, ce transformă esențial chiar și intimitatea conversației. Prescurtarea prescurtărilor și secretizarea conversației a generat o scriitură juvenilă specifică.

O altă trăsătură definitorie a sms-ului este valoarea sa de verbalizare și de *oralizare*, menită să întărească dimensiunea expresivă tipică limbajului oral și să evidențieze genul hibrid al acestei forme de comunicare. Această juxtapunere are două cauze: este vorba despre o formă de comunicare și de o practică de scriitură comună, neprofesionalistă, în care hibridizările nu amenință în nici un fel puritatea registrului formal. Sms-ul oferă cuvinte aluzive și reprezintă scrierea cuvintelor spuse, din acest punct rezultând caracterul său instant, ludic, irațional și ireflexiv. Originile sale decurg din Internet (chat și Messenger). Explorarea aspectului paralingvistic și cinesic, apelul la ideofoni și scrisuri fonetice, precum și recurgerea la forme alternative de redare a aspectelor extralingvistice, prozodice, paralingvistice și suprasedimentale în general, au ca scop încercarea de a recupera expresivitatea față în față.

Prin urmare, sms-ul trebuie înțeles ca un canal de comunicare care, inovând scrisul/scriitura din interior, îl integrează oralității. În felul acesta sms-ul își afirmă esența sa mixtă, adică aceea de a prezenta trăsături ale oralității, dar și unele care aparțin limbii scrise/scrisului.

Astăzi, în relație cu textul electronic, se creează un nou limbaj formal, ușor și rapid descifrabil de către fiecare dintre noi, independent de limbile vorbite sau scrise. S-a introdus în scriitura electronică *caracterul pictural*, utilizând diferite caractere ale claviaturii pentru a indica registrul de semnificare dat de către cel care scrie celui care enunță. Aceste elemente picturale traduc cercetarea, în câmpul limbii scrise pe ecran, a unui limbaj non verbal care, tocmai din acest motiv, poate permite comunicarea universală a emoțiilor și poate desemna registrul de înțelegere al discursului, așa cum l-a vrut autorul său. Pe de altă parte, o altă inovație constă în vocabularul și sintaxa proprie unei scriituri electronice care impune un limbaj artificial și special, ridicat la nivelul de *limbaj universal*. Spațiul grafic cunoaște suportul scrisului și codurile grafice. Spațiul grafic se caracterizează printr-o continuitate între grafemul puncto-tipografic și metoda punerii în pagină și în spațiu, adică între lingvistica scrisului și semiologia picturală. Termenul grafică trimite la legătura care există întotdeauna între text și imagine, ceea ce comportă o apropiere a scrisului în totalitatea sa integrând scriiturile non lingvistice și imaginile. Tinerii văd sms-ul ca pe un tip de picturalitate a afectivității lor sau a expresivității care generează o iconicitate mai mult sau mai puțin abstractă, mai mult sau mai puțin figurativă. Acestea sunt metodele utilizate de către adolescenți pentru a rupe limba clasică. Caracterul iconoclast se regăsește și în suportul electronic, telefonul inducând caracterul activ al ideogramelor.

Limbaj dezvoltat în jurul unui corpus care îi este propriu, sms-ul nu mai este influențat de către limba literară și își găsește specificitatea sub degetul adolescentului. *Limbaajul smileys* este conotat ca fiind amuzant și fantezist, iar utilizatorul devine un codificator care încrăpțează mesajul pentru a constrânge destinatarul la a decoda sms-ul. Sms-ul se hrănește, deci, din enigme și codificarea sa prezintă uneori un grad mare de dificultate. Pentru a o surmonta și a o simplifica, trebuie găsite destule riposte și trucuri. Ne confruntăm astăzi cu o revenire a scrisului, iar tinerii sunt pregătiți să scrie orice. Un alt fenomen, poate mai spectacular, este reprezentat de către utilizarea pictogramelor. Acestea sunt de două tipuri: *emoticonurile* și imaginile ce fac parte din agenda telefonului, agendă special creată de către producători pentru ca utilizatorul să poată folosi și imagini în crearea sms-ului. Aceste procedee ies de sub incidența textului, dar ele se definesc prin mai multe raporturi cu acesta. *Emoticonurile* se adaugă punctuației expresive. Originile sale se găsesc în romane sau în benzile desenate, ale căror replici comportă câteodată și elemente paraverbale. Însă *emoticonurile* interacționează puternic cu textul: ele pot accentua mesajul transmis, pot atenua duritatea cuvintelor și chiar pot reprezenta o autoironie. *Smileys* aduc un plus de subiectivitate în cazul adolescenților. Ei pun în mod concret în scenă afectivitatea lor, expresivitatea: scena este ecranul telefonului mobil, textul este vocea utilizatorului, iar pictogramele pot constitui metatextul, fiind elemente de didascalie. În afară de hibridizarea dintre scris și oral, prezența *smileys* sau a

*emoticonurilor* acompaniază, în calitate de elemente picturale, combinația dintre semnele tipografice diverse. Didascaliiile electronice recrează materialitatea și corporalitatea absente în spațiul virtual. Locutorul adolescent face parte din comunitatea virtuală a sms-ului și nu poate să se prezinte pe el însuși. Textul îi scapă, pus în orbită într-un univers virtual, fără ancorare în concret, deschis la toate interpretările. Aceste elemente picturale sunt didascalii cu caracter compensatoriu, sunt precizări asupra modului în care cuvântul ar fi fost proferat direct. Emoticonurile reduc, dar de asemenea deschid câmpul de interpretare al mesajelor schimbate, acoperind astfel absența contactelor fizice inerente acestor discuții pe ecran, care traduc dorința și chiar nevoia de convivialitate. Foarte explicite, ele transmit starea de nervozitate, tristețea, indispoziția, decepția; bucuria. Astfel, *emoticon-urile* reprezintă pentru tineri o autopunere în scenă și un ecou al sinelui, două dimensiuni care personalizează mesajele într-un mod din ce în ce mai sofisticat.

Nu trebuie uitat de asemenea că sms-ul este puternic influențat de *limba engleză*, care a devenit un mod de comunicare universal acceptat, în interiorul și în afara mediului electronic. Hipertextul este dominat de către engleză și această dominație trimite la controlul bazelor de date, a site-urilor Web și la controlul producerii și difuzării informației, exersate de către firmele multimedia. În ceea ce privește modul de realizare a noului limbaj, putând vorbi deci despre o apropiere în interiorul obiectului, engleza este repede însușită de către tineri ca limbă a textului electronic și de asemenea se poate observa faptul că utilizarea prelungită a diverselor modalități de comunicare tehnologice determină apariția unui uzaj hibrid: adolescenții utilizează multe anglicisme în registrul familiar. Engleza a determinat apariția, în limbă, la nivelul culturii juvenile, a diglosiei.

Spațiile grafice multiple, practici de scriitură ce construiesc hipertextul, noile tehnologii impun un scris mai mobil, mai suplu, mai iconografic și mai aproape de cuvânt și de imagine. Textul electronic confirmă dorința de a comunica care primează asupra grijii, dorință care se traduce printr-o economie de timp și de gesturi. Acestea sunt motivele pentru care adolescentul abreviază, realizează omisiuni ale anumitor caractere accentuate, dovedind o atitudine ludică și fiind în căutare continuă a afirmării de sine. Telefoanele mobile permit trimiterea de mesaje scrise, scurte, care pot ajunge instantaneu la destinatarii lor, de unde și necesitatea de a scurta textul, de a face informația cât mai vie și mai expresivă, ceea ce îl determină pe utilizatorul tânăr să schițeze noi coduri grafice.

Prin urmare, altă strategie la care recurg tinerii sunt *prescurtările*. Acestea sunt folosite cu succes pentru a câștiga timp și spațiu. Iată câteva exemple, adesea greu de descifrat de către începători: "mai vorbim"/*mai vrb*, "repede"/*rpd*, "trebuie"/*t(r)b*, "mesaj"/*msj* și lista poate continua. Frecvente sunt însă prescurtările preluate din limba engleză: BTW/*by the way*, FYI/*for your information*, ASAP/*as soon as possible*.

*Caracterul silabic al scriiturii*, care este mai concisă decât scriitura alfabetică, dar și puterea consoanei (consistând în eliminarea vocalelor și apariția unui schelet consonantic) sunt primele fenomene observate în sms-urile tinerilor. Motivul acestor transformări este dominația numerică a consoanelor asupra vocalelor. În plus, consoanele contribuie cu atât mai mult la recunoașterea cuvintelor decât vocalele. Rezultă din acest proces două tipuri de fenomene abreviative: abrevierile normale, standard, și abrevierile inovatoare, specifice culturii juvenile. Abrevierile uzuale provin din și se perpetuează prin notițele pe care le ia fiecare și pe care oricine le poate descifra fără probleme. Însă acest prim tip de abrevieri este destul de rar întâlnit în sms-urile scrise de tineri. Primul tip de abrevieri va rămâne în scriitura normală, căci este reprezentat de către o listă obișnuită în scriitură, o sub-practică foarte extinsă, fixă. Cât despre al doilea tip, acesta este cel inovator, depinzând de imaginația utilizatorului de sms. El prescurtează din propria sa voință, lăsând destinatarului sarcina de a decifra și de a extrage de acolo informația.

Caracteristica principală a acestui tip de scriitură este abrevierea realizată prin combinații de litere, cifre, simboluri matematice, litere reprezentând silabe și „logograme” cum ar fi & sau numere: *NEI/Internet*, *2day* (today)/astăzi, *l8er* (later)/ mai târziu, *22ror/tuturor*, *2BVN2B* (to be or not to be)/ a fi sau a nu fi, *2≠/2ne/bine*, *BKOL* (be cool)/ fii cool, { }(no comment)/mă abțin de la orice comentariu, *NOC NOC/ bate-n lemn*. Aceste forme nu se rezumă numai la scrierea sms-urilor, ci sunt utilizate și în e-mail-uri sau chatgrup-uri.

Consultând un dicționar de argou, vom afla ca *aslp* inseamna *age, sex, location, picture*, că prescurtarea *asarbambtaa* reprezinta informația *all submissions are reviewed by a moderator before they are added*, și că *ploms* avertizează *parent looking over my shoulder*.

În limba română s-a preluat modelul american care obține termeni prin reducerea vocalelor, în special a lui *e*. Mai mult decât să se identifice cu modelul american, româna reduce nu numai vocalele, ci și o parte mai mare a cuvintelor: *qlsc*/chiulesc, *ek/ok?/ esti ok?*

Acronimele pot crea efecte comice atunci când sunt asociate cu alți termeni decât cei prescurtați: *FAQ* (Frequently Asked Questions) folosit pentru a înlocui varianta *f\*\*\* you*; *PPC* (Power Personal Computer) este utilizat în același timp ca acronim de la *Poate Pică Ceva*, *RR* (Restart Round) este utilizat pentru *re-restanță*.

Termenul *lol* atrage atenția prin acustica sa întrucât surprinderea poate fi exprimată într-un mod mai puternic prin prelungirea vocalei în funcție de intensitate (*lool*, *looooool*) sau mai puțin puternic (*lol*). Aceeași diferență de intensitate se exprimă fie prin folosirea literelor mici (*lol*) fie prin majuscule (*LOL*). Termenul se poate folosi la plural, *lolz* sau în repetiție, *lololol*.

*Lol* este un acronim utilizat în Internet, venind din englezescul „laughing out loud” sau „lot of laughs” sau „laughing on line” putând fi tradus „râzând în

hohote”. Este posibil, de asemenea, ca acest cuvânt să aibă la origine un emoticon (^O^). Versiunea românească a lui *lol* este reprezentată de acronimul *mdr/*, „mort de râs”, mai puțin utilizat decât „lol”. Dacă în urmă cu câțiva ani acronimele din engleză erau „la putere”, cele românești tind să le ia în parte locul. Chiar dacă *LOL*, *BRB* (Be Right Back)/mă întorc imediat, *BTW* (By the Way)/apropo, *OMG* (Oh My God)/ Dumnezeule! sau *THX* (Thanks)/mulțumesc sunt în continuare frecvent folosite, ele coexistă cu prescurtări „românești”: *vb* sau *vbm*/vorbit, *dc/de ce*, *cd/când*, *pb/poftă bună*, *mc* sau *ms/mersi*, *dk/dacă*, *bv/bravo*, *tr/te rog* etc.

La nivel lexical, se pot recunoaște forme argotice (*superfericită*, *cool*) și se poate observa contaminarea limbajului sms de către limba engleză, fenomen întâlnit la toți adolescenții. Este poate fenomenul cel mai uimitor, consistând în împrumutul sau adaptarea terminologiei tehnice anglofone, ceea ce nu are nimic uimitor, în măsura în care mediile informatice rămân în limba engleză. Prin urmare, un alt aspect lexical demn de evidențiat este folosirea termenilor aparținând limbajelor sectoriale și adaptarea sensurilor acestora. Cu precădere termenii din sfera computerului dezvoltă sensuri noi: *a downloada/a bea*, *a mânca*, *a-și downloada sufletul/a se descărca*, *a se upgrada/a se înnoi*, *a se reseta/a cădea*, *a leșina*, *a da eject/a goni*, *a respinge*, *a-și formata mintea/a se gândi din nou*, *a fi setat/ a fi manipulat* etc.

În conversația de zi cu zi, directă sau pe Messenger, precum și în mesajele scrise pe ecranul telefonului mobil, termenii ce țin de domeniul informaticii primesc noi înțelesuri. Putem da câteva exemple de adaptare a sensului termenului tehnic la limbajul tinerilor: „Băi, tot *beta* ești, nu ți-ai mai revenit?” (*beta*/tulburat, aiurit); „Mai gândește și tu din când în când, ce ești așa *blank*!?” (*blank*/tulburat, terminat, răvășit). Cuvântul provine din limba franceză (*blanc*/alb), în timp ce în limba engleză, *blank* este adjectiv și înseamnă „gol, cu spații (de completat), lipsit de expresie, vid, confuz, profund, absolut”. Ca termen din sfera computerului, acesta este substantiv și are sensul de „CD sau DVD gol”. În română este folosit și în tipografie (spațiu alb care desparte două cuvinte tipărite) precum și în televiziune (pauză albă și tremurătoare care apare uneori la emisiunile de televiziune, dând senzația că „s-a rupt filmul”). Sensul argotic românesc preia elemente din toate aceste semnificații, iar *blank* este folosit ca adjectiv pentru a se referi la o persoană care nu dă semne că totul este în ordine cu ea. De cele mai multe ori este utilizat ca sinonim al termenului argotic *varză* și poate căpăta și sensul de „beat”.

Un alt sens al termenului argotic este acela de „copiuță pe coala albă format A4, pe care studenții scriu zgâriat cu o mină de pix care nu mai are pastă, pentru a nu fi descoperiți de către profesori la examene”.

*Caracterul ludic* al sms-ului este absolut fundamental, chiar și când sms-ul are un scop strict funcțional. Ludicul se afișează în conținut, dar și la nivelul formei. Informația serioasă poate fi însoțită de o modalitate care ironizează asupra scrisului mesajului: informația a fost transmisă, este importantă, dar se râde puțin

pe seama ei. Tinerii se identifică cu această trăsătură într-un mod radical: sms-ul le aparține în totalitate, ca o formă de comunicare, dar și ca practică de scriitură.

Componenta ludică este evidentă datorită unor expresii șocante și a caracterului lor generator de conotații glumețe. Prin alăturarea semnificației unui termen românesc cu unul englez, asociere bazată pe similitudinea de formă între cele două cuvinte, se creează un efect comic. Astfel se întâmplă cu termenul *inbox* (casetă cu mesaje primite), cuvânt englezesc, cu sensul argotic verbal *a inboxa* de „a umple memoria sau cutia de mesaje a mail-ului” care, asemănător formal cu „box”, identic cu excepția prefixului, tinde să-i preia valoarea semantică („Taci ca te *inboxez*”).

Un exemplu comic îl întâlnim și în propoziția „Nu te mai ajută *hardul*”, în care asocierea dintre cap și componenta principală a unui computer stârnește râsul. Cele mai multe dintre aceste situații se bazează pe asocierea între computer și corpul omenesc, precum și între funcțiile acestora: *a scana/a* privi insistent, *a fi în stand by/a* aștepta, *a se reseta*, *a se restarta/a* dispărea, *a avea nevoie de un upgrade la memorie/a* nu avea ținare de minte, *a-și da un search/a* încerca să-și amintească ceva, *a da un turn off/a* tăcea, a sta. Datorita asocierii dintre două entități total diferite, ființa umană și calculatorul, care de multe ori depășește individul ca rapiditate de gândire și executare a unor operații, are loc un transfer de particularități între cele două. Imaginea individului devine mai rigidă, mai rațională, omul, având toate caracteristicile unui computer, este asociat cu un robot.

În spatele acestor inovații lexicale se află adolescenți dotați cu un umor deosebit, care creează o limba exotică. În fiecare cuvânt se regăsește puterea fanteziei celor care îl creează, o existență pe care o intuim, dar care nu se dezvoltă în totalitate.

Schimbările de sens în limbă se produc sub presiunea nevoii constante de expresivitate. Fiecare categorie sau individ o rezolvă cum poate: cu neologizări mai mult sau mai puțin forțate, cu expresii artisanale, cu termeni din Internet, pentru că Internetul este un stimulent pentru exersarea creativității și un producător fertil de „combo-uri” de limbaj, unele chiar extrem de amuzante.

Prin urmare, succesul de care se bucură mesajul telefonic în rândul tinerilor este ușor de înțeles: amuzant, spontan și facil, implică trăsătura de divertisment și o competiție întotdeauna acerbă din punctul de vedere al inventivității în materie de conținut și de formă.

Ultima componentă a sms-ului este cel de-al doilea S, de la *service*. Termenul *serviciu*, devenit atât de larg până la a ocupa un întreg sector economic, are în vedere economia mesajului și economia sistemului. Toată această terminologie vizează o nouă practică socială ce presupune o bună apropiere a telefonului mobil, la nivel global, o nouă formă de comportament social, gesturi, atitudini, o practică ce comportă semnificații multiple, trimitând la o reprezentare colectivă a unei forme de comunicare extrem de răspândită.

Datele sunt impresionante. Numai într-un an, telefonia mobilă câștigă peste 120 de milioane de utilizatori în toată lumea. În ianuarie 1998, în Italia au fost trimise zilnic 500.000 de sms-uri, un an mai târziu, două milioane, iar astăzi sunt peste zece milioane. În România, s-au trimis peste 120 milioane de sms-uri anul trecut. Astfel, dincolo de o obsesie colectivă și de un entuziasm caracteristic oricărei societăți de consum, mulți au văzut și partea practică a lucrurilor: în jur de 20% dintre ei preferă să trimită sms-uri pentru ca este mai ieftin, în timp ce majoritatea preferă să se ferească de urechile celor din jur. Prin urmare, succesul sms-ului ține de discreția sa.

Această modalitate de comunicare, purtătoare de noi valori și înțelesuri, stă la baza unei noi idei despre spațiu și timp, a unui nou mod de afirmare a propriei prezențe în viața celorlalți și în același timp determină o evoluție a tradiționalelor forme lingvistice și de comunicare.

Chiar dacă a devenit o practică foarte răspândită, trimiterea mesajelor telefonice s-a impus ca un fenomen care îi vizează în primul rând pe tineri, pentru că mobilitatea comunicării este mai puternică la aceștia: ideea de mobilitate, de dinamică în general se asociază adesea aceleia de tinerețe, de viteză în asimilarea noului și de performanță. Prin urmare, tehnologia mobilă și cultura juvenilă sunt resimțite, la nivel social, ca fiind în strânsă legătură. Iată de ce, nu întâmplător, tinerii au devenit publicul țintă pentru operatorii de telefonie mobilă, care au recunoscut în primul rând în ei consumatorii dornici de noutate. În plus, tehnologia mobilă reprezintă un factor nou de coeziune socială: telefonul mobil îi leagă pe adolescenți într-o rețea de relații concretizată în lumea virtuală, oferindu-le în același timp deplină mobilitate, deci sentimentul de independență și libertate, precum și posibilitatea unui contact permanent și a unui control absolut.

Dacă serviciul pe care ni-l oferă telefonul mobil este acela de a putea fi reparați oriunde, fiind înțeles ca instrument care ține de comunicarea orală, mesajele telefonice, în schimb, prezintă avantajul discreției, al plăcerii oferite de clandestinitate, pentru că ele amintesc de bilețele scrise pe sub bancă, de replicile spirituale din perioada școlarității, de vederile trimise prietenilor. Prin urmare, sms-urile sunt expresia, chiar dacă evoluată din punct de vedere tehnologic, a acestui gen de texte: conținutul lor este în linii mari același, la fel și formele lingvistice și dimensiunile. Tinerii stăpâneau de mult tehnicile adecvate pentru a schimba între ei bilețele, cu conținut mai mult fatic decât informativ, asemănătoare cu replicile unui dialog și iată că telefonul mobil n-a făcut altceva decât să le ofere suportul electronic menit să înregistreze, să înnoobileze și să difuzeze această capacitate comunicativă pe care ei o aveau dintotdeauna.

Toate aceste idei pornesc de la o realitate obiectivă: mesajul telefonic se bucură de un succes incontestabil, pentru că permite dezvoltarea unei noi forme de comunicare, poate fi trimis sau primit pretutindeni pe globul pământesc, nu sună prelung sau strident și nu presupune discuții în locuri publice, așadar este

discret, este economic și prin urmare scurt, permite trimiterea imediată a mesajelor către mai mulți destinatari.

Toate aceste trăsături îi conferă statutul de practică.

Sms-urile pe care tinerii și le trimit între ei se construiesc pe o scriitură-rebus sau fonetică. Acest fenomen demonstrează vulgarizarea, în sensul prim al termenului, a utilizării rețelei comunicării moderne. Pe data de 26 iulie 2001, Connex lansa broșura *Arta Conversației prin SMS*, primul manual care oferea o nouă metodă de comunicare, „mai funny și mai puțin usturătoare la buzunar, folosind telefonul mobil. Simți că uneori nu te faci bine înțeles? (Smt c nr n t fc bn ntl?) Ai vrea să spui prin semne ce nu poți spune prin cuvinte? CNNX Txt Insz *TXT d AGTZmnt & PTRCR Pt SHMkr*”<sup>1</sup>

Ne găsim astfel în fața unui paradox contemporan: pe de o parte, regresia performanțelor medii ale tinerilor la școală din punctul de vedere al stăpânirii limbii scrise - sărăcire lingvistică pentru care sunt responsabili Internetul, televizorul și telefonia mobilă - pe de altă parte, constatarea faptului că nu s-a scris niciodată atât: utilizarea mesageriei electronice Internet, chatu-rile, forumurile, sms-urile, toate aceste prezențe virtuale multiplică ocaziile de producere textuală. Aceste instrumente apar ca revelatori de competențe și practici de limbaj deoarece aproximările, erorile sunt mai evidente ca niciodată, dar ele permit de asemenea de a se măsura în ce măsură aceste artefacte utilizate impun noi constrângeri și contribuie la transformarea producției verbale. Un lexic nou este construit de către adolescenți care depășesc aceste constrângeri utilizând procedee diverse și situându-se în mod deliberat ca ruptură la norma ortografică: utilizarea silabogramelor și a scheletelor consonantice. Alungirile grafice contribuie la a se da seama de intențiile comunicative dar determină apariția unei retorici noi, a fenomenelor discursive considerate, până la apariția sms-ului, specifice oralității.

Asistăm, așadar, la o recuperare a scrisului în plan cantitativ în primul rând. Trebuie să recunoaștem că nici adulții nu au rămas indiferenți față de acest fenomen. Francezul Phil Marso<sup>2</sup>, scriitor și un adevărat specialist în limbajul sms-ului a scris până acum cinci lucrări editate în așa-numitul "limbaj sms". Pentru împătimitii mesajelor scrise, a transformat în propria sa versiune cunoscutele "Fabule" ale lui Jean de la Fontaine. „Tinerii între 12 – 15 ani sunt cei mai mari consumatori de mesaje sms, trimițând în medie 57 de astfel de mesaje pe lună”, afirmă Marso<sup>3</sup>, motiv pentru care a scris și o carte destinată adolescenților, *Pa Sage a Tabac* care conține o povestioară anti-fumat.

Organizația australiană *Bible Society* a angajat un "traducător" care a transcris, timp de patru săptămâni, cu un limbaj specific sms-urilor, cele 31.173 de versete

<sup>1</sup> *Arta Conversației prin SMS*, Connex Text, București, 2001

<sup>2</sup> Philippe Marsollier, mai cunoscut ca Phil Marso

<sup>3</sup> Sursa: Yahoo News

din Cartea Sfântă. Michael Chant, purtătorul de cuvânt al organizației consideră că această modalitate de răspândire a versetelor din Biblie este foarte potrivită, în condițiile în care sms-ul este adoptat ca mijloc de comunicare de către un număr tot mai mare de persoane, indiferent de vârstă. Un verset-mesaj costă circa 20 de cenți, iar întreaga Biblie în varianta sms costă în jur de 6.000 de dolari.

În decembrie 2007, pe site-ul [www.e-timisoara.ro](http://www.e-timisoara.ro) a fost anunțat un concurs de poezie prin sms: „Dacă vă simțiți poet, puteți să o demonstrați participând la concursul de poezie prin sms. Regulile sunt simple. Puteți trimite una sau mai multe creații proprii prin sms, la următoarele numere: 0740.643.071 sau 0788.745.435, până pe 31 decembrie 2007, ora 23.59. Orice poezie trimisă nu trebuie să depășească 160 de caractere. În urma jurizării atente, câștigătorii vor fi anunțați și răsplătiți la sfârșitul lunii ianuarie. Anul trecut, au participat 62 de autori, ce au înscris în concurs 174 de poeme”

Alte date: un profesor chinez de la Universitatea Guandong a scris “o telenovelă pentru celular” în condițiile în care japonezii au un astfel de roman încă din anul 2000.

Prin urmare, o serie de întrebări se impun de la sine. Alfabetismul tehnologic va condamna pe viitor tinerii la analfabetism, având în vedere că miza se poartă mult mai mult asupra stăpânirii instrumentului tehnologic decât asupra stăpânirii limbii în sine. Se va îmbunătăți raportul lor cu limba maternă? Noul tip de limbaj, cel al sms-ului poate determina apariția unei bariere între lumea tinerilor și a celor mai în vârstă? Putem vorbi despre un fenomen de trib? Rețelele și inventivitatea tinerilor vor determina explozia „conversației scrise”? Ce efecte vor avea în timp ruperile și diferențele față de ortografia „clasică”?

Sms-ul va trebuie să facă față noilor pericole: în România a fost inaugurată tehnologia 3G sau „a treia generație”. Această tehnologie, în mod egal asimilabilă de telefonul mobil, se traduce prin schimbarea cadrelor de funcționare ale Internetului mobil. Vom vorbi despre telefon sau despre calculator? Constructorii de telefoane ezită între convergență și simetrie: finlandezul Nokia, lider mondial, dorește să facă din telefonul mobil cel mai performant un calculator veritabil, fiind vorba deci de un proces de convergență, în timp ce compania Ericsson vrea să se orienteze spre telefonul standard, putând vorbi deci de sinergie. Apariția acestei noi tehnologii pune în chestiune însăși existența sms-ului. Cum va supraviețui? Ce recompuneri va suferi? Va rămâne sms-ul un limbaj cu suport scris, fonetic, pictural, care să fie specific tinerilor? Va intra în relații de concurență cu noile utilități sau poate se va vedea constrâns să-și dezvolte noi funcții și noi dinamici. Firește că numai cercetarea în continuare a acest fenomen în toată complexitatea și dinamica lui precum și timpul ne vor da răspunsurile pe care așteptăm.

## **BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ**

- AVRAM Mioara, *Probleme ale exprimării corecte*, Editura Academiei Române, București, 1997
- BANFI Emanuele, SOBRERO A. Alberto (ingrijit de), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, Laterza, Roma – Bari, 1992
- BANFI Emanuele, „<Linguaggio dei giovani>, <linguaggio giovanile> e <italiano dei giovani>”, in Tullio De Mauro (ingrijit de) (1994), pp. 149 – 157
- CORTELAZZO Michele, „L’influsso dei linguaggi settoriali”, in Emanuele Banfi, Alberto A. Sobrero (ingrijit de) (1992), pp. 71 – 85
- CORTELAZZO Michele, „Il parlato giovanile”, in Luca Serianni, Pietro Trifone (ingrijit de), *Storia della lingua italiana*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1994, pp. 291 – 317
- CORTELAZZO Michele (ingrijit de), *Lingua giovani. Voabolario on-line*
- HRISTEA Teodor (coord.), *Sinteze de limba română, ediția a treia, revăzută și din nou îmbogățită*, Editura Albatros, București, 1984
- IORDAN Iorgu, *Introducere în studiul limbilor romanice. Evoluția și starea actuală a lingvisticii romanice*, Editura Institutului de Filologie Română, Iași, 1932, pp. 410 – 433
- LUCA Nicolae, *Dicționar de argou și expresii colocviale italian-român*, Editura Sempres, Treviso, 1999
- LUPU Coman, „Observații asupra argoului studențesc”, în *Literatură și limbă*, anul XVII, nr.3, 1972, pp. 349 – 351
- ONG, J. Walter, *Oralita` e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2007
- RADTKE Edgar (ingrijit de), *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, Tubingen, 1993
- RADTKE Edgar, *La dimensione internazionale del linguaggio giovanile*, în Emanuele Banfi, Alberto A. Sobrero (ingrijit de) (1992), pp.5 - 45
- SOBRERO A. Alberto, „Varieta giovanili: come sono, come cambiano”, în Emanuele Banfi, Alberto A. Sobrero (ingrijit de) (1992), pp.45 – 49
- SOBRERO A. Alberto, „Costanza e innovazione nelle varieta linguistiche giovanili”, in Edgar Radtke (ingrijit de) (1993), pp. 95 – 109
- STOICHÎȚOIU – ICHIM Adriana, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică, influențe, creativitate*, Editura All Educational, București, 2001
- SCHIOPU Ursula (coord.), *Dicționar de psihologie*, Editura Babel, București, 1977
- TITONE Renzo (ingrijit de), *Come parlano gli adolescenti. Storia di una ricerca*, Armando, Roma, 1995
- VOLCEANOV George, *Dicționar de argou al limbii române*, Editura Niculescu, București, 2006
- ZAFIU Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Editura Universității din București, 2001

## PRESENTAZIONE DEI LINGUAGGI SETTORIALI, ALCUNI VOCABOLI SPECIALI E LE LORO CARATTERISTICHE

Boariu Elena ANDREEA

### I linguaggi settoriali

Le parole della tecnica e della scienza oggi si volgarizzano rapidamente; tra vocabolare comune e vocabolare tecnico si ergono sempre più barriere. Il progresso scientifico e tecnico gigantesco in questi ultimi anni ha portato, insieme alla coniazione di nuovi vocaboli, alla rapida divulgazione d'una gran massa di terminologia, diventata di dominio comune.

«Il parlante che attinge ai linguaggi settoriali della scienza e della tecnica per esprimere ciò che, nell'ambito delle sue cognizioni, scienza non è, si spiega a quella che Calvino ha chiamato l'antilingua (e che alcuni linguaggi settoriali sfruttano in messaggi persuasivi allo scopo di guidare il lettore o l'ascoltatore verso determinati consensi avvalendosi del fascino della terminologia della tecnica e della scienza).»<sup>1</sup>

I linguaggi scientifici sono fatti di lingua comune e spesso della più *neutra*. Ma è pur necessario distinguere due piani: sul piano dei significanti, linguaggi scientifici e linguaggio comune in gran parte coincidono; sul piano dei significati, i linguaggi scientifici, ciascuno per proprio conto, predeterminano e costruiscono convenzionalmente dei sistemi omogeni di significati, attraverso la ridefinizione continua dei medesimi, mentre la lingua comune coinvolge automaticamente più sistemi di significati: in essa i significati sono predeterminati e predeterminabili, ma essa nel momento in cui diventa *discorso* non in cui rideterminano analicamente il legame tra significante e significato, valorizzano al più alto livello quello che si può definire funzione denotativa o designativa della lingua. Attraverso questo processo si perviene ai risultati chiaramente indicati da Altieri Biaggi: “*forza, resistenza*, sono parole della lingua comune che, attraverso la progressiva eliminazione di termini sinonimi e l'astrazione dal discorso in cui sono immerse, conquistano per gradi una autonomia tecnica...”. Gli esempi di parole della lingua comune che hanno raggiunto tale autonomia tecnica, senza per questo perdere quella ricchezza di significati che ne determina la caratteristica *polisemia*, sono numerosi: azione, reazione, potenza, soluzione, funzione, ecc. Ovviamente questi termini, ormai tecnicizzati, sono patrimonio più di un linguaggio scientifico: anzi proprio gli esempi, denotano nozioni fondamentali di applicazione generale, rientrano nel lessico di quasi tutte le scienze, ma, all'interno di ognuna di esse, acquistano differenti e precisi significati.

«Secondo il grado di specializzazione degli utenti, in relazione ad un determinato argomento, si può riconoscere l'influsso del parametro di variazione

---

<sup>1</sup> A cura di Beccaria Gian Luigi, *I linguaggi settoriali in Italia*, Casa Editrice Valentino Bompiani&C.S.p.A., Milano, 1973, p.15

diastratico nelle cosiddette *lingue speciali* (dette anche *linguaggi settoriali*, *linguaggi tecnici*, *tecnoletti*, *microlingue settoriali*, *lingue di mestieri*). Per usare le parole di Cortelazzo M.A. (1988:246) una lingua speciale è “una varietà funzionale di una lingua naturale dipendente da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistica, utilizzata, nella sua interezza, da un gruppo di parlanti più ristretto della totalità dei parlanti la lingua di cui quella specie è una varietà, per soddisfare i bisogni comunicativi (in primo luogo quelli referenziali) di quel settore specialistico”.»<sup>1</sup>

Le varietà della lingua legate alle diverse attività si chiamano linguaggi settoriali o linguaggi speciali, in quanto sono usati dagli specialisti per parlare con precisione ed efficacia di esperienze e argomenti relativi al proprio lavoro. I linguaggi settoriali, pur facendo parte dell'area linguistica comune, presentano caratteristiche specifiche che li differenzano l'uno dall'altro: sono quindi dei sottocodici.

Abbiamo così il linguaggio tecnico degli ingegneri, dei medici, dei biologi, dei professori, degli astronomi e così via. Si può dire che ogni scienza, ogni tecnica, ogni professione ha un proprio linguaggio specifico.

## 1. I vocaboli speciali

Nei suoi scambi comunicativi l'odierna società tecnologica e consumista ha bisogno di denominazione univoche (in relazione a contesti ben determinati) inseriti in una sintassi semplice e di carattere modulare. Dovendo convivere con il progresso tecnico-scientifico e con le nuove esigenze istituzionali, l'uomo della strada deve uscire dalla vaghezza della lingua ordinaria, senza tuttavia cadere in un gergo specialistico. «Negli ultimi decenni, conseguentemente sia alla specializzazione sempre più spinta delle tecniche e delle scienze sia alla suddivisione del lavoro, sono nati nuovi linguaggi settoriali, i quali si sono aggiunti a quelli già esistenti formando una tipologia molto varia e complessa. A tale proliferare di sottocodici si è accompagnato un mutamento di prospettiva di cui possiamo considerare quattro aspetti principali:

1. esiste oggi la consapevolezza, diffusa non soltanto tra i linguisti ma anche nel mondo della scuola, che ciascun linguaggio settoriale possiede più piani comunicativi: discorsi tra specialisti, tra operatori, discorsi diretti alla didattica o alla divulgazione, discorso pubblicitario che serve a dare autenticazione scientifica a un prodotto; a tali piani corrispondono diverse realizzazioni linguistiche e pragmatiche;
2. si è rivelato piuttosto illusorio il concetto di un'assoluta monosemia dei vocabolari tecnici, i quali invece possiedono gradi diversi di polisemia;

---

<sup>1</sup> Coveri Lorenzo, Benucci Antonella, Diadori Pierangela, *Le varietà dell'italiano. Manuale di sociolinguistica italiana*, Bonacci Editori, 1998, Università per stranieri di Siena, p.106

3. oggi si sottolinea con maggiore insistenza il fatto che i vocabolari settoriali attengano largamente al lessico comune, mediante i due meccanismi della differenziazione semantica (sozializzazione e metaforizzazione), che sono alla base del fenomeno del transfer;

4. la maggiore attenzione con cui si considerano oggi gli aspetti morfo-sintattici e testuali dei linguaggi settoriali ha evidenziato i seguenti tratti: particolari procedimenti di morfologia derivata, uso ridotto del verbo (cirscritto nei tempi, nei modi e nelle persone), frasi brevi e di struttura lineare ripetizione delle parole per usi anaforici, particolari strutture e suddivisioni del testo, ricorso a formule.»<sup>1</sup>

Il linguaggio tecnico-scientifico rappresenta l'esempio più tipico di lingua speciale in senso stretto. Per lingua speciale, secondo la definizione di Michele Cortelazzo (Cortelazzo 1988): "Una varietà funzionale di una lingua naturale, dipende da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistici, utilizzata, nella sua interezza, da un gruppo di parlanti più ristretto della totalità dei parlanti la lingua di cui quella speciale è una varietà, per seddisfare i bisogni comunicativi di quel settore specialistico;".

## 2. Caratteristiche delle lingue speciali

**LESSICO:** Il lessico dei linguaggi tecnico-scientifici si distingue da quello della lingua comune per almeno tre caratteristiche:

- necessità di impiegare *segni aggiuntivi* rispetto a quelli componenti la lingua comune, allo scopo di ottemperare ai bisogni di denominazione del settore specifico cui la lingua speciale afferisce, più vasti e più sottile in confronto all'offerta lessicale della lingua comune; questi bisogni sono motivati dall'esigenza di riferirsi: a) a oggetti e nozioni non percepibili dall'esperienza del non specialista; b) a elementi riguardanti nuovi prodotti tecnici spesso immessi nel mercato in rapida successione; c) a porzioni di realtà cui la lingua comune fa fronte con termini troppo generici rispetto a una maggiore analicità richiesta dalla lingua speciale (ad esempio: *cefalea, emicrania vs mal di testa; tonsillite, faringite vs mal di gola*);
- tendenza alla monoreferenzialità. Il lessico di un linguaggio scientifico si organizza nella forma di nomenclatura, cioè di "un insieme di termini in cui ogni termine ha una definizione concettuale esplicita all'interno di una tassonomia gerarchica". (Berruto 1987): il che dovrebbe evitare la concomitanza di sinonimi, in quanto ogni termine può essere sostituito solamente da una sua definizione o perifrasi. In realtà l'univocità semantica non solo è limitata al campo disciplinare in cui il termine viene impiegato, ma all'interno di un singolo settore specialistico fatica ad attuarsi a causa della permanenza di diverse tradizioni storiche nella

---

<sup>1</sup> A cura di Alberto A. Sobrero, *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture.*, Bari-Roma, Laterza, 1993, p.220

denominazione (l'esempio più concreto è il lessico della *scienza medica*, gonfio di escrescenze terminologiche dovuti in particolare alla frequenza dell'uso di eponimi – Vitali Djelma Emanuele 1983), ovvero di discrepanze terminologiche comportate da diverse prospettive teoriche contrastanti all'interno di una stessa disciplina. In casi estremi, dunque, ma non infrequenti, la monosemia è da intendersi come circoscritta al testo in cui il termine scientifico appare

- presenze di *tecnicismi collaterali*: “particolari espressioni stereotipiche, non necessarie, a rigore, alle esigenze della denotatività scientifica, ma preferite per la loro connotazione tecnica” – Serianni 1985 – che, prive della precisione, lata dalla monosemia, vengono usate appunto per il loro alone settoriale (ad esempio: “*Il paziente accusa un dolore; la parotite può esitare in pancreatite*” -Cortellazzo 1988).

Diverse sono le tecniche di formazione o adozione di termini scientifici, che per altro non differiscono qualitativamente da quelle peculiari alla lingua comune:

1. *rideterminazione semantica* di termini già presenti nella lingua comune, che vengono resi monoreferenziali cancellandone la storia precedente attraverso un convenzionale “accordo di definizione”. (Blonfield). Si vedono ad esempio i termini della fisica *massa, forza, momento*, che passano dal significato generico a quello definito e univoco quando sono impiegati in ambito scientifico. Di tale metodo si serviva in genere Galileo, mentre in tempi più recenti viene preferibilmente evitato per sottrarsi alla residua carica connotativa che permane nei termini provenienti dalla lingua comune

2. *rideterminazione semantica* di termini appartenenti ad altre lingue speciali (ad esempio dalla *medicina all'astrofisica*: *collasso = rapida contrazione di stelle dovuta al prevalere delle forze di gravità su quelle di pressioni*);

3. *neoformazioni* quasi mai assolute, in genere, ottenute per derivazione o per composizione da parole delle lingue classiche, spesso rese oggetto di un cospicuo mutamento semantico; il procedimento di neoformazione più frequente è l'aggiunta di affissi: (prefissi, suffissi e suffissoidi) peculiari alle lingue speciali o identici a quelli presenti nella lingua comune, ma in ogni caso dotati all'interno del settore specialistico di un univoco significato convenzionale (ad esempio, *emi-* e *-ama* in **medicina** per il primo caso, *-oso* e *-ico* in chimica, *-osi* e *-ite* ancora in **medicina** per il secondo). La relativa trasparenza del significante che contraddistingue i neologismi per derivazione è alla base della analoga fortuna dei composti nominali, in cui spesso è forte l'influsso della lingua inglese: il che comporta caratteri innovativi rispetto ai composti tradizionali della lingua italiana, come l'ordine determinante – determinato (influenzato sia dal greco che dall'inglese), la possibile presenza di elementi nella composizione in numero superiore a due (ad esempio, *epatocolangioenterostomia*), la mancata grammaticalizzazione del rapporto fra gli elementi compositivi, tipica anche di molte giustapposizioni nominali (ad esempio, *scambio alogeno-metallo*);

4. uso di *sigle* e *acronimi* che si comportano sintatticamente in genere come parole piene (ad esempio, *TAC*, *LASER*, *AIDS*);
5. uso di derivati e sintagmi *eponimi*, conformemente alla usuale facoltà antonomastica della lingua comune; i termini eponimi si possono ottenere attraverso la sola transcategorizzazione (*watt*= *unità di potenza*), la derivazione (*mendelevite*, *powellite* in minerologia), la composizione di unità lessicali superiori (*costante di Planck*, *teorema di Gödel*)
6. adozione di *forestierismi* nella forma di prestiti formali (*file*) calchi semantici (*memoria* di un calcolatore), calchi-traduzione (*disco rigido* per *hard disk*); d'altronde anche composte e derivati, acronimi ed eponimi sono spesso di derivazione straniera, tanto che, considerando la forte continuità di termini con uguale referente nelle diverse lingue nazionali, al più morfologicamente adatti, sarebbe forse più corretto parlare di interzionalismi piuttosto che di forestierismi;
7. uso di *tecnicismi collaterali*, tra i quali abbondano i deverbali a suffisso *zero*; frequente è anche l'impiego di sinonimi dotti non necessari per univocità semantica (*assumere* per *prendere*) e, in particolare nel campo **medico**, di latinismi anche pretti e di arcaismi e di anglicismi;
8. uso di *simboli* anche non alfanumerici, che sono presenti non solo nelle formule intercalate al testo (linguaggio formalizzato), ma anche nel testo stesso (cioè possono entrare nella lingua naturale);
9. usi residuo di *definizioni analogiche* (ad esempio, *alettrodo a baffo di gatto*, *valvole a farfalla*, *cellule a palizzata*), che mal si presentano alla tendenza a obliterare l'emotività, tipico dei linguaggi scientifici (P.Zublema, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp.12-15).

**SINTASSI:** La sintassi dei linguaggi tecnico-scientifici si offre ancor meno del lessico all'individuazione di fenomeni specifici, in quanto si basa su procedimenti presenti nella lingua comune, dei quali varia soltanto la frequenza, che diventa pervasiva. Questi fatti principali, largamente indipendenti:

1. diffuso processo di *nominalizzazione*, cioè ai sintagmi verbali si preferiscono sintagmi nominali equivalenti, caratterizzati dalla presenza di *nomina actionis* (ad esempio, *dopo l'accensione, verificare per qualche minuto il regolare funzionamento dell'apparechio*");
2. frequenza di *formi nominali del verbo*, participi presenti e passati, sia con valore verbale ancora percettibile, sia in usi cristallizzati simili all'ablativo assoluto latino (ad esempio, *dato+sostantivo nelle discipline matematiche*); più in generale risulta maggioritario l'impiego dei modi non finiti del verbo e, invece, scarsa la presenza di frasi subordinate esplicite;
3. radicale *riduzione di tempi, modi e persone verbali*, con prevalenza del presente indicativo (com è ovvio, stante la prevalente natura descrittiva e degli scritti scientifici) e continuo *uso della diatesi passiva* e di *forme*

- impersonali*; notevole è poi la presenza di espressioni tendenti alla cancellazione del soggetto enunciato (ad esempio, *chi scrive, l'autore*, uso del plurale d'autore);
4. uso di un parco ridotto di *verbi generici* (*essere, consistere, rappresentare, riferirsi, comportare, verificarsi*) impiegati perlopiù in sintagmi del tipo verbo+sostantivo, nei quali la seconda parte, sostantivale, rappresenta il nucleo sematico (per esempio, *si verifica una deflagrazione*);
  5. impiego di un gruppo di *connettivi testuali* tendenti al *discorso argomentativo*, specie di causalità e di conseguenza (per esempio, *perciò, pertanto, cioè, appunto, quindi, dunque*) o alla *enumerazione* (per esempio, *prima-poi-in fine, in primio luogo-in secondo luogo-in terzo luogo*);
  6. largo uso di *formule limitative* come *a quanto sembra, si può dire plausibilmente che, si può avanzare l'ipotesi, risulta possibile affermare che*;
  7. frequente struttura argomentativa *se...allora*;

«L'osservazione più immediata che deriva dall'analisi di questi fenomeni non può che vertere sulla evidente *perdita di importanza del verbo*, cui corrisponde un largo aumento quantitativo e qualitativo dei sostantivi e delle parti sostantivate: ne deriva *l'alta densità semantica* dei testi scientifici, espressione di una tendenza all'economia rilevabile è la tendenza alla *desoggettivizzazione*, conforme al proposito, insito nella prassi scrittoria scientifica, di descrivere oggetti e fenomeni da un punto di vista impersonale e generalizzabile; non a caso le frequenti forme passive sono in genere prive di indicazione di causa o agente.»<sup>1</sup>

#### 4. La ricerca sulle lingue speciali in Italia

In Italia non esiste un quadro terminologico unanimemente condiviso per designare quelle che intendono sono chiamate *Fachsprachen*: si ricorre, fra l'altro, a lingue speciali, lingue o linguaggi settoriali; lingue specialistici. Inoltre, una stessa denominazione viene usata con valori differenti da diversi studiosi. Per esempio, *linguaggi settoriali*, fino a qualche anno fa denominazione di più largo uso, è iperonimo di ogni altro termine in Beccaria 1973, dove designa una gamma ampia ed eterogenea di varietà non letterarie e non *quotidiane* dell'italiano; è un iponimo in Berruto 1987, Sobrero 1993 e Mengaldo 1994, ma in ognuna di queste opere si inserisce in un quadro di opposizioni diverse: Berruto (1987: 155-56) distingue tra lingue speciali in senso stretto e lingue speciali in senso largo (e gerghi, che però escono dal nostro ambito di interesse) e considera *linguaggi settoriali* sinonimo di lingue *speciali in senso lato*; Sobrero opera una distinzione concettualmente analoga a quella di Berruto 1987, ma oppone ai linguaggi

<sup>1</sup> P. Zublema, *L'inquietante simetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 15-16

settoriali le lingue specialistiche e considera lingue speciali termine sovraordinato ad entrambi; Mengaldo (1994:37) segue sostanzialmente Berruto, opponendo *lingue speciali a lingue settoriali*, ma rinuncia a ricorrere a un iperonimo.

Si noti comunque che in tutte queste opere più recenti viene utilizzato il termine *lingue speciali*, già adoperato da Devoto (1939) ed entrato nuovamente in circolazione soprattutto a partire da Cortelazzo. Dietro le differenze terminologiche che possono causare malintesi, c'è tuttavia un punto concettuale che accomuna tutti gli studiosi che in tempi recenti si sono occupati di varietà diafasiche della lingua, e cioè la necessità di distinguere tra due tipi di varietà di lingua, entrambe legate a settori particolari dell'attività umana, ma diverse proprio dal punto della strutturazione interna. Si tratta di operare una distinzione tra:

- veri e propri sottocodici con un lessico particolare (spesso organizzato in rigidi sistemi di nomenclatura) ed eventualmente tratti morfosintattici e testuali caratteristici;
- lingue speciali in senso lato, senza un esteso lessico specialistico, ma comunque legate ad aree particolari di impiego, e caratterizzate da determinate scelte lessicali e da formule sintattiche e testuali ricorrenti (Berruto 1987:155, Mengaldo 1994:37).

Analoga è la distinzione fatta da Dardano che distingue tra lingue settoriali organizzati in tassonomia e campi nozionali “forti” (come la lingua della botanica, della zoologia, della chimica, della **medicina**) e quelle con organizzazione lessicale meno strutturata o “debole” (come il linguaggio marinaresco, quello burocratico e quello giuridico). Il lessico risulta, dunque, il settore centrale per distinguere tra i due tipi di varietà diafasica di cui stiamo parlando. Le lingue speciali in senso stretto hanno, come elemento costitutivo, non solo un lessico peculiare particolarmente esteso, ma anche regole di formazione di quel lessico convenzionalmente stabilite e accettate; le lingue speciali in senso lato, invece, non dispongono di un lessicospecifico vero e proprio, o ne dispongono in misura piuttosto ridotta e, soprattutto, non dispongono di regole di formazione del lessico rigorosamente definibili.

«Nell'ambito del lessico risultano fondamentali i “tecnicismi collaterali” (“particolari espressioni stereotipiche, non necessarie, a rigore, alle esigenze della denotatività scientifica, ma preferite per la loro connotazione tecnica”, Seriani 1985:270; per esempio, *svolgere un tentativo, effettuare un'aprestazione, attingere a un capitolo di bilancio, accusare un dolore*). Ritengo che una varietà diafasica che abbia solo o prevalentemente tecnicismi collaterali non vada considerata una lingua speciale in senso stretto all'inverso, una varietà diafasica che abbia anche tecnicismi collaterali è una lingua speciale.»<sup>1</sup> In genere, nel mondo degli studi linguistici, si fa una distinzione tra linguaggio comune e linguaggio speciale o settoriale. «Per lingua comune qui si intende quel linguaggio adottato quando non

---

<sup>1</sup> Cortelazzo Michele A., *Lingue speciali: le dimensioni verticale e orizzontale, in italiano d'oggi*, Padova, Unipressa, 2002, pp.28-30

si vuole trattare di un problema in modo tecnico e quando il discorso si svolge tra interlocutori che in quello specifico momento non ricoprono un ruolo che sia particolarmente legato ad un rapporto professionale.

Nel caso, invece, in cui si adoperi il linguaggio a scopi e in situazioni comunicative, professionali, allora si parla di linguaggi settoriali. Per esempio, si parla di un linguaggio specifico nel rapporto medico-paziente, informatico-utente, meccanico-cliente; o per esempio, tra addetti ai lavori: linguista-linguista, giurista-giurista. Il **medico** può parlare di tutto con il paziente addotando il linguaggio comune, ma quando parla come medico e il paziente ha il ruolo di paziente, allora il discorso diventa specifico. Il linguaggio comune è caratterizzato da forme linguistiche esposte a più possibili interpretazioni.»<sup>1</sup>

«Ad ogni mestiere, professione, arte, è inerente un linguaggio tecnico, che chiunque venga ad essere avviato deve apprendere; chi, ad esempio, costruisce od usa una macchina o uno strumento ha infatti bisogno di conoscere la terminologia relativa alle parti che li compongono. Il **medico**, definisce variamente, a seconda della natura e delle cause, quello che a noi si presenta semplicemente come un dolore addominale; parlando fra loro, i medici usano espressioni apprese con la professione specifica, che evitano invece quando vogliono riuscire comprensibili a persone di cerchia diversa. Anche nel linguaggio tecnico si distingue una gradazione di forme più o meno tipiche o adeguate: il linguaggio dell'infermiere e quello del medico è ovviamente più ricco e nella maggior parte dei casi riesce meglio graduato entro la più vasta gamma di combinazioni sintattiche, di cui ogni persona colta dispone.»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lo Cascio Vincenzo, *Grammatica dell'argomentare. Strategie e strutture*, Edit. La Nuova Italia, 1991, (Firenze)

<sup>2</sup> Schick Carla, *Il linguaggio. Natura, struttura, storicità del fatto linguistico*, Edit. Piccola Biblioteca Einaudi, p.47

## VALORILE SEMANTICE ALE VERBULUI ÎN LIMBA ARABĂ CONTEMPORANĂ

Roxana MAREȘ

Ideea potrivit căreia gramatica limbii arabe și unele aspecte ale limbii arabe trebuie simplificate este relativ recentă, deoarece până în primele secole ale secolului al douăzecelea credința în filologia limbii arabe clasice era de netăgăduit. Abia după Primul Război Mondial și în perioada interbelică au apărut voci care au contestat rigiditatea canoanelor lingvistice clasice. Printre cei care au avut astfel de păreri se numără Jubrān Khalīl Jubrān, Mīkhā'īl Nu'aymah, Salāmah Mūsā, Muhammad Husayn Haykal și Taha Husayn.

Ca rezultat al modernizării de facto a limbii care făcea progrese constante, un deceniu mai târziu, în anii treizeci, Ministerul de Educație Egiptean a creat un comitet pentru studierea posibilităților de simplificare a gramaticii și a regulilor retorico-stilistice (taysīr qawā'id al-nahw wa al-sarf wa al-balāghah). Această preocupare oficială pentru acest subiect nu a produs nici o schimbare decisivă cu privire la vechea metodă și, fapt care este mult mai important, nu a pus bazele unei simplificări reale a gramaticii. Cartea de gramatică oficială după care se studia în școlile din Egipt era *Kitāb Qawā'id al-Lughah al-'Arabīyah*, concepută de un grup de filologi și profesori marcanți. Nici un fel de transformări nu s-au produs la nivelul conținutului.

Ulterior, lingvistul de origine siriană Sāti' al-Husrī, la îndemnul sugestiilor comitetului egiptean, a propus o simplificare a gramaticii, indicând că prima etapă în reformarea gramaticii ar trebui să fie reorganizarea vechilor metodologii, urmată de o redefinire a termenilor și categoriilor gramaticale, apoi de o reclasificare și regrupare a sistemului tradițional de reguli și norme, care nu erau întotdeauna organizate în mod logic. Noi metode științifice trebuie avute în vedere în momentul declanșării unei astfel de reforme, bazate pe motive obiective și pe considerent de ordin logic și pedagogic.

Sāti' al-Husrī face o distincție între trăsăturile specifice ale unei limbi și normele sale lingvistice. Potrivit lui, regulile nu sunt imuabile, ele sunt produsul unei gândiri dintr-un anumit timp, și, astfel, nu ar trebui acceptate fără o revizuire critică. Critica sa avea drept țintă clară mai sus-menționatul manual de gramatică egiptean *Kitāb Qawā'id al-Lughah al-'Arabīyah*, care se baza pe concepțiile și conceptele vechilor autori de gramatici. El dorea să aplice metoda lingvistică occidentală pentru gramatica limbii arabe. De exemplu, el ar fi anulat distincția tradițională dintre nume, verb și participii, adoptând sistemul clasic occidental. De asemenea, el ar fi spart conceptul tradițional de nume (*ism*) care include adjective, pronume, masdare și participii, creând clase independente de adjective, pronume, masdare și de verbe (această ultimă clasă ar fi trebuit să includă și participiile). Ar fi adăugat timpul viitor ca o clasă temporală, alături de cele trei clase de timp

tradiționale – trecut, prezent și imperativ. Ar fi creat o clasă pentru verbele cu timpuri compuse, precum și pentru verbul *kāna* ca verb auxiliar. Prin aceste schimbări, Sāti‘ al-Husrī nu urmărea ca limba arabă să devină mai simplă, ci urmărea să o facă mai logică, mai transparentă, în logica sa care o guvernează.

Două decenii mai târziu, în 1955, Sāti‘ al-Husrī se reîntoarce la problema simplificării, în introducerea pe care a scris-o pentru cartea lui ‘Anīs Furayhah – *Al-Lahajāt wa ‘Uslūb Dirāsatihā*.

Sāti‘ al-Husrī consideră că nu numai gramatică ca disciplină trebuie să sufere unele modificări, ci și limbă însăși trebuie să fie simplificată. El înțelegea faptul că o simplificare a limbii nu este un proces ușor de întreprins. Mai mult, pentru ca un asemenea proces să poată debuta, trebuia să fie studiați mai mulți factori și, în special trebuia să se stabilească precis limitele dintre limba literară și diferitele sale dialecte. Noua tendință, mai degrabă spontană în limbajul de zi de zi față de koineea claselor educate, nu ar trebui confundată cu ideea de creare a unui fel de „limbă arabă de bază” care să fie un idiom redus în ceea ce privește vocabularul și extrem de simplificat în domeniul gramaticii, care să fie înțeles de fiecare arab și care să servească nevoilor elementare ale comunicării. Prototipul pentru o limbă simplificată într-o asemenea manieră ar fi așa-numitul limbaj „basic English”. Încă de la început, crearea așa-numitei „limbi arabe de bază” a fost o încercare sortită eșecului – a fost aproape unanim respinsă. Mahmūd Taymūr respinge această posibilitate, nu numai pentru că ar fi impracticabilă, dar și pentru faptul că s-ar putea constitui ca o amenințare pentru progresul din punct de vedere literar. Mahmūd Taymūr susține că neo-primitivismul nu ar fi un factor de progres, ci o un factor de regres.

Pe de-altă parte, abordările pur teoretice au contribuit într-o manieră pozitivă, cu sugestii și soluții utile la reformarea gramaticii limbii arabe. Astfel, după paragraful inițial despre nevoia de reformare a limbii arabe și despre stagnarea și sterilitatea metodelor tradiționale aplicate gramaticii limbii arabe, așa-zisul reformator revine la aceeași poziție conservativă, poziție pe care se presupunea că o va reforma odată pentru totdeauna.. Un asemenea exemplu îl constituie lingvistul de origine irakiană, Mustafā Jawād, al cărui articol din seria intitulată *Wasā’il al-Nuhūd bi al-Lughah al-‘Arabīyah wa Taysīr Qawā’idihā* a fost publicat în revista *Al-‘Ustādih*. Articolul debutează, într-un stil grandios, cu promisiunea de reformare totală a gramaticii limbii arabe. Dar, când ajunge la momentul în care trebuie să-și precizeze punctul de vedere, autorul prezintă un program nedemn de luat în seamă.

Mustafā Jawād consideră că metoda generală care poate conduce la reformarea gramaticii limbii arabe constă în reducerea regulilor de bază și în selectarea exemplelor din Coran, apoi din tradiția profetică, apoi din proverbele arabe, din maqame și din poeziile autentice din perioada pre-islamică.

Mult mai realiste sunt abordări de reformare a gramaticii care pleacă de la premise mult mai realiste. Unul dintre aceste puncte de plecare este

conștientizarea faptului că există un dialect care a monopolizat celelalte dialecte. O altă premisă o constituie dispariția, din scopuri pur practice, a desinenței flexionare (*'rāb*). Se cunoaște faptul că în perioada primului secol al Islamului, încălcarea desinenței flexionare (*'rāb*) era un fenomen extrem de frecvent printre arabi. În următoarele secole de cucerire și de sedentarizare, *'rāb* va rămâne o caracteristică distinctă doar pentru dialectul beduinilor, deoarece populația din orașe tinde să o abandoneze. Ibn Khaldūn (1332 – 1406) scria că limba arabă contemporană este o limbă independentă, diferită de limbile lui Mudar și Himyar. Această diferență a fost, potrivit lui Ibn Khaldūn, cauzată de o neglijare completă a *'rāb*. Ibn Khaldūn afirma că limba arabă contemporană este urmărește procedeele limbii lui Mudar. Singura pierdere este dispariția vocalelor care indicau distincția dintre subiect și complementul direct. În schimb, se utilizează o poziție specifică în propoziție și diverse combinații sintactice (*qarā'in*) pentru a indica anumite sensuri care se doresc a fi exprimate.

Apoi Ibn Khaldūn își reafirmă punctul de vedere, devenind mai explicit :

„Singura parte a limbajului codificat care nu mai există este *'rāb*, desinențele vocalice care erau întrebuințate în limba lui Mudar într-o manieră uniformă și definită și care constituia partea de lege a limbii arabe”.

După ce a explicat în termeni generali nașterea științelor filologice în rândul arabilor, după ce a arătat cum codificare limbii a fost necesară pentru a-i păstra puritatea inițială și după ce a explicat cum filologia a devenit o disciplină riguroasă, indispensabilă înțelegerii Coranului și a sunnei despre Profet, Ibn Khaldūn trece la prezentarea problemei *'rāb*. Ibn Khaldūn susține că există o analogie între limba Himyarit și cea a lui Mudar și că există o analogie între limba lui Mudar și limba contemporană arabă. Ibn Khaldūn afirmă că există și o diferență cauzată de religie care a determinat în trecut clasa filologilor să elaboreze și să dezvolte reguli lingvistice pentru limba lui Mudar, iar în prezent nu nimic nu-i mai poate determina pe lingviști să procedeze la fel.

Dar, ceea ce era corect și adevărat în perioada lui Ibn Khaldūn, nu se mai aplică pentru mulți dintre lingviștii moderni din perioada Nahdei.

Scriitorul și profesorul egiptean 'Ahmad 'Amīn alege esența considerațiilor lui Ibn Khaldūn despre *'rāb* și se folosește de apariția unei limbi contemporane distincte pentru a propune elaborarea respectivei limbi și pentru a-i impune unele reguli. Pentru 'Ahmad 'Amīn principala diferență dintre dialecte și limba clasică ca și principala dificultate în răspândirea limbii literare este *'rāb* :

„Am eșuat în încercarea de a învăța *'rāb*, chiar și minoritatea educată nu a reușit învățarea *'rāb*. Iar absolvenții universităților noastre își petrec mulți ani în învățământul primar, gimnazial și liceal, apoi un alt număr de ani în universitățile noastre și, în ciuda acestui fapt, sunt foarte puțini care sunt capabili să scrie o pagină fără nici o greșală. Acesta este însă cazul oamenilor învățați care au citit și care au scris foarte mult, atunci cum putem noi să sperăm că putem

obține rezultate convingătoare, răspândind limba arabă literară în păturile sociale de jos?”.

Pentru a remedia această situație 'Ahmad 'Amīn propune dezvoltarea unei limbi care ar asimila nu numai elementele pozitive ale dialectelor, ci s-a „elibera” și de sarcina unui vocabular pedant și, în plus, ar aboli flexiunile desinențiale, simplificându-se, astfel, exprimarea. Acest limbaj ar urma să fie un colaj între limba literară *al-fushā* și dialect *al-‘ammīyah*. 'Ahmad 'Amīn susținea că „trebuie să ne concentrăm pe educarea oamenilor obișnuiți. Astfel, va trebui să aducem la un loc atât limba literară, cât și limbajul dialectal și va trebui să facilităm studiarea limbii arabe la cel mai înalt nivel, unde specialiști vor scrie pentru specialiști și unde moștenirea clasică va fi studiată, pentru ca apoi să fie trasngresată în noua limbă, pentru beneficiul general”. Această limbă va fi un mijloc potrivit pentru literatură, ca artă creativă în toate genurile și clasele.

Separarea de *‘rāb* va solicita schimbarea unei reguli sintactice fundamentale. De exemplu, desinențele cazuale determină distincția dintre subiect și complement direct, cum este în propoziția de mai jos:

*‘aqrada Muhammadun ‘Alīyan.*

„Muhammad i-a împrumutat bani lui Ali”

Dar dacă schimbăm ordinea cuvintelor :

*‘aqrada ‘Alīyan Muhammadun.* – această distincție rămâne. Propoziția se traduce în același fel:

Muhammad i-a împrumutat bani lui Ali”

Fără desinențe cazuale *‘rāb*, ar fi imposibil de stabilit cu precizie care dintre cele două nume, Muhammad și Ali, este subiectul și care este complementul direct.. Mai mult, 'Ahmad 'Amīn propune schimbarea normei sintactice, potrivit căreia într-o propoziție verbală este necesar ca verbul să apară după nume. Subiectul ar trebui să poată să fie plasat la începutul propoziției și să fie apoi urmat de un predicat verbal și de un complement direct, renunțându-se la desinențele cazuale. Astfel, atât subiectul, cât și complementul direct nu vor avea nici o distincție, din punct de vedere al inflexiunii, cu excepția pozițiilor lor. O asemenea normă, dacă va fi stabilită ca regulă principală privind ordinea cuvintelor într-o propoziție verbală, va afecta structura clasică a propoziției verbale și unele noțiuni de bază ale sintaxei limbii arabe.

O altă școală de reformare a limbii arabe vede ca o metodă viabilă de îmbunătățire a limbii arabe este reîntoarcerea la *‘rāb* și observarea acestui proces atât în limbaj, cât și în scris. Reprezentanții acestei școli susțin că mijloacele moderne de educare, cât și mijloacele de informare pot facilita reîntoarcerea la *‘rāb*. Principala greutate în realizarea acestei sarcini ar cădea în sectorul educației publice și în zona textelor scrise. Posibilitățile educației publice sunt evidente. Cât despre textele scrise, contribuția lor pentru readucerea în prim-plan a desinențelor cazuale va consta în introducerea unei vocalizări complete în orice text publicat, de la tratatele științifice la ziarele care apar zi de zi. Printre

susținătorii acestui curent se regăsesc lingviști de marcă precum 'Ibrāhīm Mustafā și scriitorii Taha Husayn și Mahmūd Taymūr. 'Ibrāhīm Mustafā este co-autor la cartea *Qawā'id al-Lughah al-'Arabīyah*, menționată mai sus și, de asemenea, este și autorul unui important tratat de lingvistică intitulat *'Ihyā' al-Nahw* care a fost publicat la Cairo în anul 1937, în care încearcă să vadă gramatica clasică a limbii arabe printr-o nouă lumină critică. Chiar dacă rezultatele acestui demers al lui 'Ibrāhīm Mustafā nu sunt revoluționare, cartea sa reprezintă una din puținele abordări din perspectivă modernă a gramaticii clasice a limbii arabe, în special, cu privire la chestiunea desinențelor cazuale. 'Ibrāhīm Mustafā urmărește mai mult o redefinire a definițiilor, decât o schimbările care au loc în limba arabă, în perioada modernă.

Referitor la *'īrāb* demn de luat în seamă este proiectului lui 'Ibrāhīm Mustafā cu privire la ajustările la nivel scriptic ale limbii arabe pentru o redare fonetică mult mai precisă. În esență aceste ajustări constau într-o utilizare pe scară mult mai largă a lui *al-'alif al-mamdūda*. Astfel, în cuvinte precum *hadhā (hādhā)*, *hadhihi (hādhihi)*, *dhalika (dhālika)*, *hahunā (hāhunā)*, acolo unde *'alif al-mamdūda* nu este scris, 'Ibrāhīm Mustafā preferă ca acestea să fie scrise potrivit etimologiei clasice. Mai mult, el schimbă *al-'alif al-maqsūra* din cuvintele *mustafā*, *ma'nā*, *jadwā*, *hattā*, *'ilā* în lui *al-'alif al-mamdūda*, realizând o pronunțare complet fonetică. Această ajustare ar trebui privită ca o parte a procesului spre o vocalizare completă a textelor din limba arabă.

Taha Husayn împărtășind punctul de vedere al lui 'Ibrāhīm Mustafā, își susține cererea de vocalizare completă a textelor din limba arabă cu argumente de ordin pedagogic. Un text fără vocalizare disociază o literă de valoarea sa fonetică, fapt ce conduce la două discipline – scris și citit – care trebuie să fie învățate separat

Mahmūd Taymūr care în decursul carierei sale literare a trecut prin diverse stadii de conversie a discursului clasic, arată o convingere și o încredere mult mai mari în posibilitățile de re-educare ale vorbitorilor limbii arabe cu ajutorul desinențelor cazuale. În cartea sa *Mushkilāt al-Lugha al-'Arabīya*, Mahmūd Taymūr prezintă dificultățile tehnice de tipărire a textelor vocalizate complet și consideră că acest fapt ar impune o reducere a diverselor forme de matrice-literă care în circumstanțele actuale sunt în număr mai mare de trei sute. După ce a trecut în revistă toate încercările de modificare a scriptului limbii arabe, Mahmūd Taymūr explică cu ilustrații soluția sa propusă care constă în păstrarea formei inițiale a fiecărei litere. În acest fel, se reduc considerabil numărul de matrice pentru litere la aproximativ cincizeci, aceasta fiind o cale ușoară și ieftină, din punct de vedere economic, pentru o vocalizare completă a textelor scrise în limba arabă. Un aspect important al acestei reforme l-ar constitui păstrarea manuscriselor clasice.

Pe lângă aceste discuții și pe lângă planurile generale de reformă, mai există și alte procese minore de simplificare care, însă, au trecut aproape

neobservate. De exemplu, există o tendință de reducere a numărului formelor de plural ale numelor la una singură sau, în cazuri izolate, la cel mult două forme. Cuvântul *wādin* („vale”) care are cinci forme de plural, tinde să reducă numărul acestora la doar două – *widyān* și *'aduww*.

*'aduww* („dușman”) are patru forme de plural, însă, limba modernă preferă doar o singură formă - *'a'dā*, *jazīra* are două forme de plural, dar numai una singură se utilizează în limba arabă contemporană – *juzur*.

O altă tendință este diferențierea în funcție de gen a cuvântului *'ayy*. În limba literară *'ayy* era invariabil în funcție de gen, adică avea aceeași formă atât pentru masculin, cât și pentru feminin. În limba arabă modernă, dimpotrivă, există o formă pentru masculin - *'ayy* – și o formă pentru feminin cu ta' marbūta - *'ayya*. Această diferențiere în funcție de gen tinde să fie utilizată pe scară largă nu numai în proză, dar și în poezie, după cum se poate observa în versurile poetului 'Abū al-Qāsim al-Shābbī:

*Nahnu namshī... wa hawlanā hātihi al-'aksā*

*Nu tamshī... lākinna li 'ayyati ghāyah.*

Utilizarea lui *'ayy* și a lui *'ayya* cu nume de gen feminin este relativ frecventă:

*Wa laysa 'alayhā 'asāsīyan 'ayyatu mas'ūlīyatin mālīyatin wa 'ayyu nafaqātin mahdūdatin.*

De asemenea, o distincție în funcție de gen apare, în perioada modernă, și în cazul numelui *zawj* care în limba arabă clasică însemna atât soț, cât și soție. Acest proces este același ca în cazul cuvântului *'ayy*, astfel în limba arabă modernă avem o formă pentru masculin și o formă pentru feminin, respectiv *zawj* și *zawja*. Poetul omeyyad Dhū al-Rumma folosea *zawja* pentru soție, în vreme ce scriitorul egiptean Naghib Mahfūz întrebuințează cuvântul *zawj* atât pentru genul masculin, cât și pentru genul feminin.

Referitor la verb, se poate observa faptul că verbului *sa'ala* care înseamnă „a întreba” nu îi corespunde forma a șasea *tasā'ala* cu sensul de reciprocitate, adică „a se întreba unul pe altul”. Verbul *sa'ala* la forma a șasea are un sens reflexiv – „a se întreba pe sine însuși”, sens care este echivalent cu expresia *sa'ala nafsahu*. Unii lingviști mai rigizi, precum Mustafā Jawād, resping utilizarea lui *tasā'ala* cu sens reflexiv. Mustafā Jawād consideră că *al-tasā'ul* este o întrebare reciprocă între două persoane. În schimb, alți autori întrebuințează forma a șasea a verbului *sa'ala* cu sensul de „a se întreba pe sine însuși”, după cum se poate observa în scurtele fragmente de mai jos din opera lui 'Anīs al-Khūrī al-Maqdisī:

*Wa yakifu... hā'iran mutasā'ilan*

„S-a oprit perplex, întrebându-se”

*thumma yatasā'alu mutahakkiman*

„apoi s-a întrebat ironic”

'Ahmad 'Amīn folosește ca și Mustafā Jawād, verbului *tasā'ala* cu sensul de „a se întreba pe sine însuși”:

*wa yafridu al-furūda fa yatasā'alu*

„el prezintă supozițiile și apoi se întrebă pe sine însuși”

Similar, verbul la forma a șasea *talā'aba* („a se juca unul cu altul”) este folosit cu un singur agent, în ciuda conotației etimologice de reciprocitate. Un exemplu în acest sens este fraza următoare:

*Wa yatalā'abu (shā'irun) bi 'alfāzihi*

„(un poet) se joacă cu cuvintele”

Sensul formei a șasea în limba arabă clasică era de reciprocitate, în vreme ce sensului modern îi corespundea forma cinci *tala'aba*.

În limba arabă modernă este o tendință spre simplificare și spre standardizare a acordului din punct de vedere al genului în propozițiile unde verbul precede subiectul. Un nume la genul masculin se acordă cu verbul care este la genul masculin, în vreme ce un nume feminin se acordă cu verbul la genul feminin. Numele masculine de plural spart se acordă în gen cu verbul precedent. Astfel, dacă în perioada clasică se spunea:

*wa rubbamā tatrabu 'ilā 'akilā al-mulūku*

„de multe ori, regii erau încântați să le mănânce”, un scriitor din perioada modernă ar prefera să spună: *yatrabu... al-mulūku*.

## BIBLIOGRAFIE

Dobrișan, Nicolae: *Al-Mu'arrab fi al-'asr al hadīṭ (Împrumutul în perioada modernă)*, 1976

\*\*\* *Assimilation of words borrowings from european languages into the Arabic language*, 1976

Blachere, Regis: *Le development et l'adaption de la langue arabe a l'epoque contemporaine*, IBLA, 1957

Brockelmann, Carl: *Arabische Grammatik*, Leipzig, 1965

\*\*\* *Elemente de lingvistică structurală*, (culegere de articole), Editura Științifică, București, 1967

Hristea, T.: *Tipuri de calc lingvistic*, SCL, 1967

Martinet, Andre: *Evolution de langues et reconstruction*, Paris, 1975

Monteil, Vincent: *L'arabe moderne*, Paris 1960

Miquel, Andre: *Islamul și civilizația sa*, 1994, Ed. Meridiane

Sourdel, Dominique, Sourdel, Janine Thomine: *Civilizația islamului clasic*, 1975, Ed. Meridiane

De Premare, Alfred-Louis: *Originile islamului*, 2004, Ed. Cartier

Wehr, Hans: *A Dictionary of Modern Written Arabic*, ediția a III-a, Beirut, Librairie du Liban, London, MacDonald and Evans

Arne, Ambros: *Damascus Arabic, Afroasiatic Dialects*, 3. Malibu, Nudena Publications 1977  
Raimo, Antilla: *Historical and Comparative Linguistic Issues in Linguistic Theory*, 1989  
Clive, Holes: *Modern Arabic: Structures, Functions and Variation*, Longman, 1990  
Geoffrey, Khan: *Studies in Semitic Syntax*, Oxford University Press 1998  
Blachere, Regis: *Le développement et l'adaptation de la langue arabe à la époque contemporaine*, IBLA, 1957  
Martinet, Andre: *Evolution de langues et reconstruction*, Paris, 1975  
Monteil, Vincent: *L'arabe moderne*, Paris, 1960

## FEEDBACK IN LANGUAGE TEACHING

Corina Mariana MOCANU

A mispronunciation of a name during a recent introduction reminded me of the uniformity of some communications across settings. After a person was introduced to another one the former said “My name is Joe; I’m happy to meet you.” The latter said “John, I’m happy to meet you’too.”. At this point, the first person quickly said “Joe”. Though Joe was not a trained language teacher, he provided the same type of feedback that is common after an error in most language classes I have observed. He provided the correct answer.

We might find alternative reading, listening and speaking activities by observing ways these skills are used differently in teaching and non-teaching settings. But to discover alternative ways of providing feedback, we have to look at how non-language errors are treated because language errors seem to be treated in very similar ways both in teaching and non-teaching settings.

Joe’s re-statement of his name is not the first re-statement one hears in teaching. Waiters have restated items on menus that I have said differently from the way we have said them.

As it turns out, just as there seem to be common ways of treating language that is repeated differently by the person re-stated the original statement; there seem to be common ways that various transgressions are treated. For example, we have seen an adult in a park approach some children who had been jumping over some flower beds in a flower bed, as if the flower bed were a hurdle.

The adult pointed out that their jumping had damaged some of the flowers. The adult suggested that the jumping contest might be more challenging, and less damaging at the same time if the children tried jumping a dead branch which two of the children could hold up higher and higher as others cleared the height of the original height.

The description of what was happening to the flowers and the alternative behaviors suggested were not models as “Joe” was.

Rather, the description of broken flowers provided explicit information about the present practice.

Parallel feedback for John would be a comment such as “you said my name with the last syllable voiced. I don’t voice it. Listen, Joe voiceless, John voiced.”

The second part of the feedback to the flower jumpers – the suggestion of an alternative that might be less damaging and also had the potential for being more challenging- implies a number of alternatives to the presentation of the correct answer alone.

First, the use of a dead branch provides an alternative: blooming flowers or a dead branch.

While the alternative might not seem as inviting –hard rather than soft, dead rather than alive- the alternative is described in a way that allows the children to increase the difficulty of the jump. The live flowers were stationary and once the tops were cleared the level of difficulty remains static.

But the branch could be held higher and higher each time one of the children had cleared the height at which it was first set, just as one can set the tops of hurdles higher and higher.

When we provide an answer after a person has miss repeated something we have said, we are not providing a choice. Nor are we providing the potential for the performance of a more challenging task. In fact the task of trying to repeat what we have just said might seem easier then the original task of restating a name, since the restatement of a name is often made after some lapse of time from the original statement. If we were to say “which sound is like the sound in my name? Go or Ton?” we would be providing a choice as well as a different task paralleling on one level the selection of a dead branch rather than the flower bed.

The selection of one of the alternative spoken models changes the task because the person is asked to recognize and select rather than to produce by repeating.

We could of course use the name itself as one of the choices in a recognition task also rather than just the part of the name that was mispronounced: ”listen, and tell me which one is my name: One.Joe. Two.John”.

But the point is not to present an argument in favor of setting recognition tasks before production tasks. Nor, is the point to imply that the normal way of treating a mispronouncing by providing the correct model is not an effective way of treating a misstatement of some type.

Rather, the point is to realize that the type of feedback provided for some particular errors seems to be stable in the same way that many other teaching behaviors are stable, following certain unconscious social linguistic rules. If we want to provide learners with alternative treatments one place to find alternatives is in the treatments provided for “errors in other settings unrelated to language classics.

While the example presented has to do with part behavior there is no limit to the type of “error” or transgression that can be observed to see alternative types of treatment. We all have ample opportunities to observe feedback.

When either we ourselves receive feedback after some transgression, or we observe feedback others receive, another source of alternative treatment can be generated by nothing what we consider to be unproductive features of feedback we observe.

For example, had the adult told the children to stop jumping over the flowers in a nasty tone of voice, showing some anger and perhaps disrespect, some would say that the treatment might have the opposite effect, and thus be unproductive.

But just as we said before, the point was not to suggest that alternative feedback that requires recognition rather than repetition first is superior, the point here is not to suggest that there is no place for anger or nasty comments. Rather, the point is that another way to discover alternative types of error treatment, or feedback in general, is to observe closely an example of error treatment, classroom miss behavior or other types of feedback. And, as one observes them it is vital to note down features one considered unproductive.

Then, in planning changes in our feedback, we can begin to try excluding the features we consider unproductive.

The word “planning” in the last sentence is critical. If we agree that the feedback we provide is largely unconscious, a matter of following social linguistic rules, we can hardly cease including unproductive features at will.

Thus, we have to consciously plan any alternatives we may wish to try. The purpose of both the recording and analysis of the feedback observed is to bring the features of the feedback we observe to consciousness.

But without writing down alternatives we plan to use – without writing a new script- it is difficult to communicate the alternatives that our analysis provides.

If we find that our tone of voice is sometimes nasty when we talk to a class about misbehavior and we prefer not to sound nasty, one option to plan would be to eliminate the oral or spoken part of our feedback. By writing the words we want to say about the behavior on the blackboard, we of course remove the tone of voice since we have set up a way to communicate without our voice.

If we decide we want to provide options after mispronunciations then we might also resort to the use of the blackboard.

By holding a piece of chalk in our hand during the oral work, and standing close to the blackboard, we remind ourselves of our plan. Then, with the chalk in hand as a reminder, we are probably more likely to turn to the board and write choices than to repeat the model again.

When we analyze the feedback we observe, the more features we note, the more alternatives we can generate. For example, when Joe restated his name, careful listening to a tape would reveal that he stressed the syllable more than when he stated his name in the original self-introduction.

They were both standing during the interaction. He restated his name almost immediately after the partner had mispronounced it. And almost before the letter could restate the name, another person started another self introduction. These additional features remind us of other alternatives.

First, feedback is sometimes given to provide information and not necessarily to set another task. The feedback might be given simply to show that one is listening. Or, one might simply want to show interest.

Second, the stress on the syllable that had been misunderstood was perhaps a telescoped way to indicate both that an error had been made and the location of the error.

These few suggestions for exploring our feedback like the suggestions made in earlier issues about seeking alternatives reading, listening and role playing activities by observing these activities in a range of settings, are based not only on the assumption that our teaching practices are constrained by social linguistic rules. There are at least two other assumptions which some might find helpful to have made explicit.

Assumption one: “We don’t know what good teaching or bad teaching is for all students in all settings with all teachers”. If we believe this assumption, than we are free to experiment and play with our teaching.

Being freed from the delusion that there is something that all agree is good and bad might free us to continue to analyze our teaching to discover the effects of alternative practices.

Assumption two: “Each of us is capable of generating alternative practices through observation and analysis of our own teaching, language activities outside classrooms and groups of communications such as ways of treating errors or misbehavior that, though similar in a range of settings, vary with the type or error or missbehavior”.

Discussing teaching acts and other communications by analyzing them rather than by judging them and by seeing the extent to which they are congruent with our beliefs, can not only lead to changes in our teaching, but also to, in the first instance clearer understandings of our beliefs, and, secondly, in some cases, the realization that our beliefs need to be changed.

## **BIBLIOGRAPHY**

1. Copeland, Willis D.- “Processes Mediating the Relationships between Cooperating –Teacher Behaviour and Student-Teacher Classroom Performance”, *Journal of Educational Psychology* (February 2002): 95-100.
2. Feiman – Nemster – “Making Subject Matter Part of the Conversation in Learning to Teach” *Journal of Teacher Education* – 41.
3. Colb, D. A. (1984)- “Experimental Learning „.Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
4. Mace Sue (2003)- “Changing Aproaches” in “Together” Vol. I., No.I (Summer 2003).

# MEHRSPRACHIGKEIT – TERTIÄRSPRACHENERLERNEN, DEUTSCH NACH ENGLISCH, EINE ALTERNATIVE FÜR RUMÄNIEN

Maria Ileana MOISE

„Wenn die Menschen in Europa in gut nachbarlichen Beziehungen miteinander leben, wenn sie sich untereinander verständigen und einander verstehen sollen, wird die Beherrschung von mehr als nur einer Fremdsprache immer wichtiger. Deshalb erheben sowohl der Europarat als auch die Europäische Union die Forderung, dass ihre Bürger neben ihrer Muttersprache noch zwei europäische Fremdsprachen lernen sollten.“ (Britta Hufeisen, Gerhard Neuner 2005)

## 1. Zum Konzept der Mehrsprachigkeit

Wenn man die Entwicklung der Sprachenpolitik in Europa nach 2001 verfolgt, kann festgestellt werden, dass das Thema „Mehrsprachigkeit“ zur Zeit „Hochkonjunktur“ hat. Ausgangspunkt des Konzepts ist die These, dass sich die Spracherfahrung eines Menschen in seinen kulturellen Kontexten erweitert, von der Sprache im Elternhaus über die Sprache der ganzen Gesellschaft bis zu den Sprachen anderer Völker. Die vorliegende Vielfalt von Sprachen in Europa beansprucht eine breite Erziehung zur Mehrsprachigkeit ihrer Einwohner. Die damit im Zusammenhang liegende Varietät der auf dem Feld von Sprache und Kommunikation notwendigen und zu erwerbenden Kompetenzen erfordert neue und differenzierte Zielsetzungen sprachlichen Lernens, z.B. die rezeptive Mehrsprachigkeit als alternatives Leitziel für das Erlernen einer zweiten und weiterer Fremdsprachen, andere für das berufsbezogene Fremdsprachenlernen.

Das Konzept der Mehrsprachigkeit basiert auf Forschungsergebnissen im Bereich der Gedächtnisforschung, der Theorie der Informationsverarbeitung, der Wissenspsychologie und der Psycholinguistik (vgl. Königs 2000: 5f.), die belegen, dass unser Gedächtnis mit einem Netzwerk verglichen werden kann, in dem die einzelnen Wissenselemente (Knoten im Netzwerk) auf vielfältige Weise miteinander verbunden sind. Danach soll das Lernen generell in der Weise funktionieren, dass neues Wissen nur dann dauerhaft im Gedächtnis gespeichert wird, wenn es in vorhandene Wissenbestände integriert und verankert werden kann. Sprachen und Kulturen werden also nicht in voneinander getrennten mentalen Bereichen gespeichert, sondern bilden vielmehr gemeinsam eine kommunikative Kompetenz, zu der alle Sprachkenntnisse und Spracherfahrungen beitragen und in der die Sprachen miteinander in Beziehung stehen und interagieren.

Ziel der Erziehung zur Mehrsprachigkeit ist, die sprachlichen und kulturellen Vorkenntnisse mit neuen Lerninhalten zu erweitern, sowie dieselben in das deklarative und prozedurale Sprachenwissen der einzelnen Individuen

einzuformen. Dieses bedeutet mehr als die bloße additive Vermittlung von Kompetenzen in einer oder in zwei Fremdsprachen, wie das früher erfolgte, verlangt wird u.a. das Vermögen, zwischen Sprachen zu operieren und die vorhandenen deklarativen und prozeduralen Wissensbestände zum Entwurf von Sprachhypothesen zu nutzen, deren Verifikation bzw. Falsifikation zum Aufbau zielsprachlicher Kompetenz verhelfen. Davon ausgehend kann Mehrsprachigkeit das Erlernen von Fremdsprachen optimieren und zur Entwicklung einer sprachenteiligen Gesellschaft beitragen.

Die diesbezüglichen Forschungserkenntnisse haben im lerntheoretischen Bereich einen entscheidenden Perspektivenwechsel zur Folge, der unsere bisherigen Vorstellungen vom Fremdsprachenlernen nachhaltig verändert. Aus linguistischer und methodisch-didaktischer Perspektive führt der vonseiten der Lernenden unternommene Vergleich von unterschiedlichen linguallen Oberflächen der mental miteinander verbundenen Sprachen und ihrer Interaktion zu ihrer Sensibilisierung für eine oder mehrere Fremdsprachen. Durch Hypothesenbildung und deren Überprüfung (Bestätigung oder Falsifizierung) können die Lernenden die Regularitäten der neu zu erlernenden Fremdsprache entdecken und auf diese Weise ihr interlinguistisches Wissen explizit oder implizit erweitern. Das Verfahren ermöglicht die Herausbildung eines Intersystems, das ihr Wissen aus den verschiedenen Sprachen vernetzt und das sich in Form von zwischensprachlichen Korrespondenzregel (positive und negative Transferbasen) äußert. Das in dieser Etappe beim Lernenden entwickelte diesbezügliche Bewusstsein ermöglicht ein Mehrsprachenbewusstsein (multi-language awareness), das sich parallel zum einzelsprachlichen und mehrsprachlichen Wissen vergrößert.

Die durch Vergleichen der Sprachen entwickelte Sensibilität bezieht sich aber nicht nur auf sprachliche Strukturen. Lerntheorien argumentieren, dass durch die Aktivierung kognitiver Strategien eine Lernsteigerung auch im Sinne des autonomen Lernens erzielt wird. Zu den einsetzbaren Techniken zählen: das individualisierte Lernwörterbuch (Berger 1994), das Lerntagebuch (De Florio-Hansen 1999), die Techniken zum selbstreflexiven Umgang mit eigenen Fehlern (Kleppin 2000) oder das Portfolio (Nieweler 1997). Alle Formen des autonomen Lernens verbinden Sprachen und –Lernbewusstsein, indem sie die Sensibilisierung des Lerners für den Lerngegenstand und den eigenen Lernprozess fordern (Martinez 1998). Die Aufmerksamkeitsziele werden umso wirksamer, desto breiter die Sensibilisierung stattfindet, d. h. desto mehr Lernobjekte mental verarbeitet werden und desto stärker unser Bewusstsein über Prozesse die Verarbeitung selbst betrachtet. Raabe (1998) zufolge vergleichen gute Lerner ständig, zwischen Sprachen, zwischen Kulturen, zwischen den eigenen, eingesetzten Lernstrategien und –techniken und dem eigenen Lernweg.

Die Herausbildung von „language awareness“ dient jedoch nicht nur dem Vergleichen sprachlicher Bestände, Funktionen und sprachlicher Rollen, sondern

auch dem Vergleich kultureller Phänomene. Dieses ermöglicht einen Perspektivenwechsel vom Eigenen zum Fremden, das gewohnte Schemen brechende Vergleichen vom Eigenen mit dem Fremden, aber auch den Vergleich eines Fremden mit einem weiteren Fremden, wodurch beim Lernenden Fremdverstehen entwickelt wird.

Aus dieser neuen Perspektive ändert sich grundsätzlich das Ziel des Fremdsprachenunterrichts. Es geht nicht mehr um die Beherrschung einer, zweier oder vielleicht dreier Sprachen, wobei jede isoliert gelernt wird; vielmehr liegt das Ziel darin, beim Lernenden ein sprachliches Repertoire zu entwickeln, in dem alle sprachlichen Fähigkeiten ihren Platz haben. Es gilt, neue deklarative und prozedurale Wissensbestände herauszubilden, die vermittlungstheoretische und – praktische Zusammenhänge nicht nur der Ausgangs- und Zielsprache, sondern aus allen einem Lerner mental verfügbaren Sprachen und ihren kulturellen Codes zu entwickeln. Darüber hinaus muss das Sprachenlernen als lebenslange Aufgabe aufgefasst werden. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, die Motivation und die Fähigkeiten, aber auch das Selbstvertrauen der Menschen zu fördern, sich auch außerhalb der Schule neuen Spracherfahrungen zu stellen. Somit deuten sich für den zukünftigen Sprachunterricht eine Vielzahl von neuen Forschungsthemen an, denn Erziehung darf weder einer kurzfristigen politischen Perspektive noch einseitig ökonomischen Interessen, die auf die Bildungspolitik Einfluss nehmen, überlassen bzw. untergeordnet werden.

Die Entwicklung von Mehrsprachigkeit setzt hinsichtlich der kognitiven und mentalen Leistung des Sprachenlernens bestimmte Forderungen an die Lehrenden. Gefragt sind laut Meißner (2001: 3) Kenntnisse in folgenden Bereichen:

- a. der materiellen Seite der Sprache bezüglich der Anzahl der einer Person passiv in der Muttersprache deklarativ und prozedural bekannten Lexeme, Kollokationen, des Wissens über Wörter, über die Grammatik einer Sprache und ihren kulturellen Code;
- b. der Integrationsleistung, welche die Aneignung einer fremden Sprache verlangt;
- c. der Integrationsprozesse einer ersten und/oder zweiten Sprache und einer Fremdsprache;
- d. der Lernalters-Theorie, die erklärt, weshalb Lerner fremder Sprachen Fehler machen müssen;
- e. der Ethnodiskursanalyse, die zeigt, dass Zweitsprachler über sehr weite Strecken ihres Lernprozesses hinweg nicht-native Sprechweisen praktizieren;
- f. der interkulturellen Sprecherrollen, d. h. den Umgang mit sprachlichen und kulturellen Fehlern in heterokulturellen Kontexten;
- g. der Wirkung von Fehlern und Korrekturweisen auf die Motivation und auf die kulturelle Befindlichkeit von Lernenden;
- h. der Wirkung xenophon markierter Sprechweisen auf native Sprecher.

## **2. Rolle des Muttersprachenunterrichts und des Unterrichts der ersten Fremdsprache aus der Perspektive der L3**

### **2.1. Zur Rolle des Muttersprachenunterrichts aus der Perspektive der L3**

Aus den Ausführungen zu den lerntheoretischen Grundlagen des Mehrsprachigkeitskonzepts ergeht deutlich der Umstand, dass die Muttersprache bei der Aneignung einer Fremdsprache als Bezugspunkt dient. Sie darf infolgedessen nicht ausgeblendet werden, sondern muss bewusst und aktiv in den Prozess des Fremdsprachenlernens einbezogen werden. Die Muttersprache strukturiert grundlegend das mentale Sprachnetzwerk, in dem alle Elemente, Einheiten und Strukturen der neuen Sprache verankert werden.

Neuner (2005: 20) verweist auf einige didaktische Aspekte, die im Muttersprachenunterricht zu berücksichtigen sind. Indem sie die Grundlagen für Sprache und Sprachbewusstsein (deklaratives Wissen) erarbeiten, das Sprachlernbewusstsein (prozedurales Wissen) entwickeln, bereiten sie das Fremdsprachenlernen vor. Neuner (a.a.O.) zufolge sind folgende Forderungen an den Muttersprachenunterricht zu stellen:

1. die Sensibilisierung der Lernenden zum bewussten Umgang mit der eigenen Sprache für das spätere Fremdsprachenlernen, das das bewusste Erfassen und die Bestimmung sprachlicher Formen der Muttersprache einschließt. Empfohlen werden:

- a. die Sensibilisierung für Sprachphänomene und das Sprachenlernen, z. B. durch die Thematisierung der Unterschiede zwischen Hochsprache und Dialekt, im Sinne des Heraushörens von Unterschieden, das Nachahmen von Sprachvarianten, Vergleiche machen,
  - b. die Entwicklung des Bewusstseins für sprachliche Register, z. B. durch die Differenzierung von höflichen, unhöflichen Formen, die Analyse der Ausdrucksformen von Emotionen,
  - c. Reime, Sprachrhythmen nachspüren lassen, Merkmale der Sprache, der Sprachmelodie erfassen,
  - d. neue Sprachen erfinden lassen, z.B. Geheimsprache,
  - e. den Einsatz von Sprachspielen, z.B. die Wirkung unterschiedlicher Computerschriften erkunden, usw.
  - f. das Durchschauen der eigenen Sprache (Besprechen des Aufbaus, der grammatischen Kategorien, usw.).
2. Erfahrungen der Lernenden mit anderen Sprachen besprechen. Neuner (a.a.O.) führt in dieser Hinsicht mehrere Möglichkeiten im Unterricht an:
- a. auf andere Sprachen aus der Umwelt der Schüler eingehen,
  - b. Erkunden, wie andere Sprachen aussehen, sich anhören, z.B. Schriften und Hörproben zu verschiedenen Sprachen vergleichen,
  - c. über die Verbreitung der Sprachen auf der Welt sprechen,
  - d. die Herkunft von Internationalismen erkunden,

- e. die Sprachstrukturen in verschiedenen Sprachen vergleichen, z.B. Begrüßungs-, Verabschiedungsformeln,
- 3. Entwicklung des Sprachlernbewusstseins, d.h. den eigenen Sprachlernprozess analysieren,
  - z.B. das Trennen von wichtigen von unwichtigen Informationen, Erkennung von Sprachkategorien, das Vokabellernen.

## **2.2. Zur Rolle des Sprachunterrichts in der ersten Fremdsprache aus der Perspektive des Tertiärsprachenunterrichtes**

Beim Erwerb der ersten Fremdsprache eröffnen sich für den Lernenden im Vergleich zum muttersprachlichen Unterricht neue Dimensionen von Spracherfahrung und Sprachlernerfahrung. Es geht um eine Horizonsverweiterung, wobei die Muttersprache und ihre Welt ein Koordinatensystem darstellen, auf das das Neue bezogen und in das es eingeordnet wird. Geeignet sind lernerorientierte, induktive vergleichende Verfahren der Spracharbeit, Vergleiche im Sinne von Ähnlichkeiten, Unterschieden, Anknüpfungspunkten zwischen L1 und L2, die Förderung des Besprechens von Wahrnehmungen der Lernenden. Je stärker die Muttersprache und die erste Fremdsprache sprachtypologisch verwandt sind, je mehr Internationalismen und Lehnwörter aus der neuen Sprache sich in der Muttersprache vorfinden, desto mehr Anknüpfungspunkte und Transfermöglichkeiten für die beiden Sprachsysteme im Bereich Wortschatz, Aussprache, Rechtschreibung, usw. ergeben sich.

Das Prinzip des Bewusstmachens trifft auch für die Sprachlernerfahrungen zu. Beim Erwerb der ersten Fremdsprache werden neue Lernverfahren aktiviert und Lernstrategien angewandt, die auch beim Erlernen der Folgesprache(n) angewandt werden können. Gerade in diesem Punkt des „learning to learn“ kann der Unterricht in der ersten Fremdsprache nachhaltig den Boden für das effiziente Lernen der Folgefremdsprache(n) und das „lebenslange Weiterlernen“ von Fremdsprachen fördern.

Aus der Perspektive des Tertiärsprachenlernens sind Neuner (2005: 23) zufolge folgende Forderungen an den Unterricht der ersten Fremdsprache zu stellen:

- a. die Grundlegung des „pragmatisch-funktional-kommunikativen“ Aspekts beim Erwerb der neuen Sprache, z.B. anhand von Alltags-Modell-Dialogen, die auswendig zu lernen und nachzuspielen sind. Geeignet ist weiterhin das Verstehen von Texten, der mündliche und schriftliche Ausdruck in der Fremdsprache,
- b. die Sensibilisierung für Sprache, indem Bezüge zum Sprachphänomen in der Muttersprache hergestellt werden und diese Wahrnehmungen im Unterricht besprochen werden,

- c. die Sensibilisierung für die andere Welt, die mit der neuen Sprache ins Spiel kommt (interkulturelles Lernen) durch Besprechen dieser Wahrnehmungen (im Anfängerunterricht in der Muttersprache),
- d. Diskussionen über Modalitäten, wie man die neue Sprache effizient erlernt (Entwicklung des Sprachlernbewusstseins).

## **2.3. Ziele und Prinzipien der Tertiärsprachendidaktik**

### **2.3.1. Ziele der Tertiärsprachendidaktik**

Richtziel der Mehrsprachigkeitsdidaktik ist laut Meißner (1995: 173) eine interne Verzahnung von muttersprachlichen, fremdsprachlichen und zielsprachlichen prozeduralen und deklarativen Sprachwissenskomplexen. Die Ziele der Tertiärsprachendidaktik wurden in verschiedenen Publikationen zur Sprache gebracht (z.B. in der Kontaktschwelle, im Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen. Neuner (2005: 24) fasst sie wie folgt zusammen:

- a. Kommunikative Zielsetzung: Befähigung der Lernenden zum Gebrauch der erlernten Fremdsprachen in Alltagskontexten, als Instrument für kommunikatives Handeln,
- b. Interkulturelle Zielsetzung: bessere und tiefere Verständnis für die Lebensart und die Denkweisen der Menschen des Zielsprachenraumes und ihres kulturellen Erbes wie auch der eigenen Welt.

Im Unterschied zu den Forderungen der Kontrastiven Linguistik sollen im Tertiärsprachenunterricht nicht die Unterschiede, die Interferenzen im Vordergrund stehen, sondern Aspekte des Transfers im Bereich des Sprachwissens, der Spracherfahrungen und der Sprachlernerfahrungen. Beim Bau dieser Transferbrücken spielen Aspekte der sprachtypologischen Verwandtschaft eine grundlegende Rolle (L1 – L2 – L3), u. zw. im Bereich des Wortschatzes, weiterhin Fragen der Intensität des Sprachkontakts (z.B. die Aufnahme von Internationalismen und Lehnwörtern). Im Falle von sprachtypologisch nahverwandten Sprachen, zwischen denen ein intensiver Sprachkontakt besteht, z.B. zwischen Englisch und Deutsch, ergeben sich auf Grund von gleichen oder ähnlichen Sprachformen relativ breit angelegte Übergänge zwischen den Sprachen, die vom Lerner leicht erkennbar sind, z.B. im Bereich des Wortschatzes, aber auch bei grammatischen Strukturen: Satzbau, Wortbildung, die einen Wiedererkennungstransfer in Form von Hypothesenbildung zu Ähnlichkeiten (in Sprachform und Bedeutung) auslösen. Diesen Prozess der Hypothesenbildung zu erkennbaren sprachlichen Ähnlichkeiten „ans Licht zu bringen“ und die Lernenden immer wieder dazu anzuregen, über diese Wahrnehmungen bezüglich der neu zu erlernenden Sprache zu sprechen, ist ein wesentliches Merkmal der Spracharbeit im Tertiärsprachenunterricht.

Für den Tertiärsprachenunterricht ist es unerheblich, ob die Sprachbrücken zwischen L1 und L3 oder L2 und L3 gebaut werden. Beim Erlernen von L3

erfolgt die Konzentration zunächst darauf, was die Lernenden auf Grund ihres vorhandenen Sprachbesitzes an der neu zu erlernenden Sprache an gleichen oder ähnlichen Sprachformen schon erkennen können. Dadurch entsteht in der L3 allmählich ein Verstehensraum, den man weiter ausbauen kann, indem man Erkennbares und Bekanntes, aber auch Unterschiedliches und Gegensätzliches anlagert und integriert. Die Aktivierung von „transferfähigen“ Elementen, Einheiten und Strukturen aus den bekannten Sprachen ist zunächst und in erster Linie auf die Entfaltung dieses Verstehensraumes in der L3 (vor allem im Bereich Leseverstehen) ausgerichtet. Bei der aktiv-produktiven Entfaltung der neuen Sprache, bei der Einübung des Sprechens und Schreibens müssen aber auch solche Sprachphänomene besprochen werden, die keine unmittelbaren Anknüpfungspunkte, sondern nur Unterschiede aufweisen (z.B. in der Satzbildung, Aussprache: Artikulation, Intonation - Akzent, Rechtschreibung). Diese Bereiche bedürfen einer besonders intensiven Besprechung und intensiver Übung und Schulung. Die Unterschiede müssen bewusst gemacht werden, um Sprachwissen und Sprachkönnen zu entwickeln.

Die Erweiterung des prozeduralen Wissens im Tertiärsprachenunterricht erfordert die Anknüpfung an schon vorhandene Fremdsprachenlernererfahrungen und –lernprozesse und ihre Reflexion und Erweiterung im Hinblick auf effizientes Fremdsprachenlernen. Damit in Zusammenhang stehen Fragen der Verarbeitungsprozesse beim Fremdsprachenlernen (Lerntechniken und –strategien). Im Bereich des Wortschatzlernens beim Tertiärsprachenlernen heißt es, sich nicht nur mit dem Sprachvergleich auf der Ebene sprachlicher Formen zu beschäftigen (gleiche – ähnliche Bedeutung, „falsche Freunde“), sondern auch mit der Frage, wie das mentale Lexikon beschaffen ist und wie Wortschatzlernen vor sich geht, d.h. Aufnahme, Speicherung, Aktivierung von sprachlichen Bedeutungs-Einheiten. Transfer bedeutet in diesem Zusammenhang, Sprachlernererfahrungen des Lerners in der Muttersprache und besonders in der ersten Fremdsprache beim Tertiärsprachenlernen aufzugreifen, bewusst zu machen, zu erweitern und zu differenzieren. Der schulische Fremdsprachenunterricht muss die Grundlagen für lebenslanges selbständiges Weiterlernen von Sprachen legen und die Lernenden dazu befähigen, ihren eigenen Fremdsprachenlernprozess zu durchschauen und selbständig effizient zu gestalten. Dieses beinhaltet den bewussten Umgang mit:

- Lerntechniken und –strategien zur Verbesserung der Effizienz des FS-lernens
- Kommunikationsstrategien zum effizienten Einsatz des Gelernten im Leben.

### 2.3.2. Prinzipien der Tertiärsprachendidaktik

In Zusammenhang mit der Tertiärsprachendidaktik wurden eine Reihe von allgemeinen, übergreifenden didaktischen Prinzipien formuliert, die konkrete Ausgestaltung der Lehrmethoden und Lernverfahren hängt aber von den spezifischen Gegebenheiten der Region, der Lernergruppe ab. Sie werden von einer Reihe von Faktoren und ihr spezifisches Zusammenwirken bestimmt. Dazu gehören Neuner zufolge (2005: 27) die genaue Bestimmung:

- a. der Zielsetzungen
- b. des Lehrstoffes der zu erlernenden Sprache L3
- c. die Berücksichtigung der Charakteristika der Lernenden: gruppenspezifische und individuelle Merkmale, z.B. Vorkenntnisse zu Sprachen und L3
- d. die Beachtung der Lehrsituation, d.h.: Sprachenpolitik, Sprachensituation, Abfolge der Fremdsprachen; Lehrende; in der eigenen Kultur ausgeprägte Lehrverfahren und –traditionen; zur Verfügung stehende Zeit; Lehrmedien (Lehrwerke, technische Medien, usw.); Nähe/Distanz zum Zielsprachenraum.

Aus dieser Konstellation ergeben sich die Lehrmethoden und Lernverfahren für den Teriärsprachenunterricht und das Teriärsprachenlernen. Neuner (2005: 28ff.) formuliert in diesem Sinne fünf Prinzipien:

- I. Prinzip: Kognitives Lernen: Entfaltung von Sprachbewusstheit und Sprachlernbewusstheit
  - II. Prinzip: Verstehen als Grundlage und Ausgangspunkt des Lernens
  - III. Prinzip: Inhaltsorientierung
  - IV. Prinzip: Textorientierung
  - V. Prinzip: Ökonomisierung des Lernprozesses
- Zwecks Realisierung der Zielsetzungen eignen sich laut Neuner (2005: 31)

folgende Strategien:

- die Parallelen in den Sprachsystemen (Wortschatz, Grammatik) bewusst auf die Transferbrücken zu konzentrieren;
- weite Bereiche des gemeinsamen Verstehens-Wortschatzes ohne aufwändige Semantisierungs – und Kontextualisierungsverfahren relativ schnell zu erarbeiten, indem man für die relevanten Themenbereiche, Wortfelder ein zweisprachig/dreisprachig beschriftetes Bildlexikon entwickelt, auf das man immer wieder zurückgreifen kann; mit neuen, nur in L3 vorkommenden Wörtern zu den entsprechenden Wortfeldern ergänzen kann;
- das bewusste vergleichende Besprechen von Unterschieden und interferenzanfälligen Bereichen (und das anschließende intensive Einüben dieser Sprachphänomene im zielsprachlichen Kontext, z.B.

- beim Aussprachetraining), das dazu dient, Zeit zu sparen und das Lernen effizienter zu gestalten;
- die Besprechung und Erprobung effizienter Lernstrategien und –techniken,
  - Anleitung der Lernenden zur selbständigen Arbeit mit Hilfsmitteln (Wörterbücher, Nachschlagewerken, usw.), die zum selbstverantworteten Lernen beiträgt;
  - Einsatz von induktiven Verfahren zur selbständigen Erarbeitung von sprachlichen Regularitäten (SOS-Strategie);
  - Aktivierung/Befähigung der Lernenden, zu vergleichen, diskutieren, besprechen, weiterzufragen, Hypothesen zu bilden, zu überprüfen, experimentieren, auszuprobieren, zusammenzuarbeiten.

### **3. Mehrsprachigkeit in Rumänien**

Die Fremdsprachenkonstellation, die sich in den letzten Jahren in der Welt für Deutsch ergeben hat, ist diejenige der 2. Fremdsprache, nach Englisch, das weltweit als 1. Fremdsprache unterrichtet wird. Von vielen wird Englisch zur Zeit als Lingua Franca betrachtet, als Sprache, die alle Kommunikationsbedürfnisse erfüllen kann. Dieser Auffassung zufolge könnte jedwede Motivation, noch eine andere Fremdsprache zu erlernen, scheitern. Jede neu erlernte Sprache öffnet uns jedoch ein neues Fenster zu einer Kultur, erweitert unseren Blick auf die Welt. Der Ausschluss einer Sprache oder einer Kultur aus der interkulturellen Kommunikation würde eine Verletzung der Identität der betroffenen Person, des betreffenden Volkes bedeuten.

Die Situation auf dem Fremdsprachenmarkt in Rumänien unterscheidet sich nicht wesentlich von derjenigen in anderen Ländern Europas. Trotz jahrelanger Tradition und einer privilegierten Stellung von Deutsch im Fremdsprachenunterricht in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts, kommt ihm zur Zeit nur der Status der zweiten erlernten Fremdsprache neben Französisch, Italienisch, Spanisch zu. Im schulischen und universitären Bereich ist beim Einsatz der Drittsprache das Erlernen der ersten Fremdsprache i.d.R. nicht abgeschlossen. In dieser Hinsicht wird der Lernprozess durch das gleichzeitige, oft parallele Erlernen mehrerer Fremdsprachen gekennzeichnet, bei denen unterschiedliche Kompetenzniveaus erreicht werden sollen.

Wird die Situation etwas genauer untersucht, so muss erkannt werden, dass Deutschland in Europa eine wichtige wirtschaftliche Macht repräsentiert und dass die bilateralen Beziehungen zwischen Deutschland und Rumänien in den kommenden Jahren verstärkt werden. Wenn auch den Traditionen in Bezug auf Deutsch als Fremdsprache in Rumänien Rechnung getragen wird<sup>1</sup>, so kann auch

---

<sup>1</sup> Gemeint ist die deutsche Minderheit aus Siebenbürgen, aus dem Banat, aus der Nordmoldau, aus der Gegend Bukarests.

von emotionellen Faktoren, von einer besonderen Motivation für osteuropäische Länder ausgegangen werden, Deutsch als Drittsprache zu erlernen. Die Realität beweist, dass zur Zeit in Rumänien die Nachfrage für Deutsch als Fremdsprache besonders im Erwachsenenbereich ansteigt. Es geht um allgemeinsprachliche Kenntnisse, zugleich aber immer häufiger um eine fachsprachliche Ausbildung in den verschiedensten Bereichen, wie Wirtschaft, Rechtswissenschaften, Philosophie, usw.

Da beim Erwerb jedwelcher Tertiärsprache vorauszusetzen ist, dass bei den Lernenden schon Kenntnisse bezüglich der ersten Fremdsprache (Englisch) vorhanden sind, müsste die zweite Fremdsprache (Deutsch) anders unterrichtet werden als die erste. Gefragt ist die Nutzung von neuen lingualen Transferbasen und Strategien, sowie von Techniken der Lernsteuerung, die einen ökonomischen, zugleich aber einen effektiven Wachstum von deklarativem und prozeduralem Wissen ermöglichen und die Stabilisierung der vorgelernten Sprachbeständen sichern. Zu berücksichtigen ist, dass seit Einsatz des „Bolognaprogrammes“ in den Universitäten aus Rumänien, sowie im postuniversitären Bereich die Dauer des Sprachunterrichts begrenzt ist und in den kommenden Jahren noch stärker eingeschränkt werden muss, wobei der Unterricht nicht-sprachlicher Fächer in einer oder anderen Muttersprache zunimmt. Der Einstieg in die Drittsprache müsste infolgedessen auf einer höheren Stufe beginnen (nicht bei „Null“), die Progression sollte steiler sein und die Inhalte anspruchsvoller gestaltet werden.

Zwar spielt beim Fremdsprachenlernen die Muttersprache eine grundlegende Rolle; sie bildet den Anker- und Knotenpunkt im sprachlichen Netzwerk, das im Gedächtnis entsteht, wenn die Lernenden aber über solide Kenntnisse in einer Fremdsprache verfügen, so kann dieselbe als Brückensprache, als Transferbasis, beim Erwerb einer weiteren Fremdsprache dienen. Im Falle der Sprachenfolge Rumänisch – Englisch – Deutsch, eignet sich beim Tertiärsprachenerwerb eher das Potential der 1. Fremdsprache, des Englischen, zu aktivieren. Beide Sprachen gehören derselben germanischen Sprachfamilie an, zwischen ihnen besteht eine nahe Verwandtschaft, in beiden Sprachen sind zahlreiche Elemente mit leicht erkennbaren Entsprechungen. In dieser Hinsicht gilt, die kognitiven und emotionalen Vorerfahrungen der Lernenden beim Erwerb des Englischen, im Tertiärsprachenerwerb (Deutsch) auszunutzen.

#### **4. Übungsvorschläge im Bereich Wortschatz im Tertiärsprachenunterricht Deutsch nach Englisch für rumänische Lernende**

Die folgenden Darlegungen begrenzen sich auf die Problematik des interlingualen Transfers zwischen dem Englischen, Deutschen und einigen romanischen Sprachen im Bereich Wortschatz. Versucht wird ansatzweise aufzuzeigen, wie generell vorliegendes Sprachwissen im DaF-Anfängerunterricht nutzbar gemacht werden kann. Die Übungen nutzen auch der Wortschatzarbeit insofern, als sie neues Wissen mit solidem im mentalen Lexikon integrierten Wissen verbinden. Interlinguale Verfahren können auch zur Festigung der Lexik verwendet werden. Dieses betrifft vor allem die pragmatischen Achsen der Wortschätze. Da nahverwandte Sprachen jedoch syntagmatisch stark differieren, können diese Methoden nicht zur Ausbildung des produktiven Sprachflusses verwendet werden. Die Übungsmuster sind als Anregung zur Entwicklung entsprechender Vergleichsprozesse auch in anderen Sprachbereichen gedacht. Auch im Bereich der Grammatik bestehen umfangreiche Transferbasen, die im Falle von typologischen Näheverhältnissen zwischen Ausgangs-, Brücken- und Zielsprachen allerdings eine weitgehende methodische Revision des Unterrichtes erfordern.

Ziel der Übungsvorschläge ist zunächst, Bekanntes bewusst zu machen. Ausgegangen wird dabei von Wörtern lateinischer Herkunft in der Muttersprache, die wichtige Sprachbrücken für den Erwerb des Deutschen darstellen können. Zwar zählen Fremdwörter im Deutschen eher nicht zum zentralen Wortschatz, d. h. sie könnten einem deutschen Muttersprachler weniger geläufig sein, infolgedessen werden zum parallelen Erwerb auch die deutschen Entsprechungen angeführt. In einer weiteren Übung werden auch französische, englische und lateinische Signifikanten-Serien, sowie auch Techniken für die Entwicklung interkultureller Kompetenzen eingesetzt. Die einzelnen Bedeutungen in den verschiedenen Sprachen müssen von den Lernenden erschlossen und überprüft werden. In dieser Hinsicht ist die Herausbildung von bestimmten Suchroutinen erforderlich.

##### **Übungsvorschlag 1: Sprachdubletten**

Mit der Übung können je nach den Kenntnissen der Lernenden mehrere Ziele verfolgt werden, wie z.B. die Ermittlung der rumänischen oder englischen Entsprechungen.

**Ergänzen Sie die Lücken mit rumänischen oder englischen Wörtern:**

<b>Rumänisch</b>	<b>Englisch</b>	<b>Deutsch</b>
colorat	_____	koloriert/farbig
liber	_____	liberal/frei
progresist	_____	progressiv/fortschrittlich
feminism	_____	Feminismus/Frauenbewegung
sindicat	_____	Syndikat/Gewerkschaft
masculin	_____	maskulin/männlich
ambient	_____	Ambiente/Stimmung
medicament	_____	Medikament/Heilmittel, usw.

**Übungsvorschlag 2:** Fremdwörter, die im Englischen und mehreren romanischen Sprachen vorkommen

**Ergänzen Sie die Lücken mit Wörtern aus Ihnen bekannten romanischen Sprachen und aus dem Englischen. Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede erkennen Sie? Sprechen Sie darüber!**

<b>Rumänisch</b>	<b>andere romanische Sprachen</b>	<b>Englisch</b>	<b>Deutsch</b>
artist	artist, artiste, artista	_____	Artist
filozofie	_____	_____	Philosophie
gramatică	_____	_____	Grammatik
umor	_____	_____	Humor
circ	_____	_____	Zirkus

**Übungsvorschlag 3:** wortklassenübersteigende Suchformen

**Wie lauten die Entsprechungen in den verschiedenen Sprachen. Ergänzen Sie:**

<b>Rumänisch</b>	<b>Englisch</b>	<b>Deutsch</b>
progres/progresist/progresiv _____	_____ _____	Fortschritt/progressiv medikamentieren/ Medikament – behandeln

Es kann auch die Bedeutung der einzelnen Wörter erkundet werden.

**Übungsvorschlag 4:** Verbreitung Wörter englischer Herkunft im Rumänischen und Deutschen

**Ergänzen Sie die Lücken und erklären Sie die Herkunft der betreffenden Wörter:**

<b>Rumänisch</b>	<b>Englisch</b>	<b>Deutsch</b>
_____	handy	Handy
cool	cool	cool
_____	_____	ketch-up
_____	_____	in (sein)

**Übungsvorschlag 5:** Wortserien bilden im Deutschen

**Ergänzen/Erweitern Sie die Wortreihen. Suchen Sie auch andere ähnliche Beispiele:**

fortschrittlich, progressive, Progress  
frei, liberal, Libero, Freiheit, Liberalität, die Liberalen  
.....

Man kann über den Status der Fremdwörter und ihre Häufigkeit im Deutschen im Vergleich zu anderen Sprachen diskutieren. Es kann weiterhin auf Ähnlichkeiten und Unterschiede eingegangen werden.

**Übungsvorschlag 6:** Erkunden der Regularitäten der Wörter im Deutschen und Englischen.

**Welche Ähnlichkeiten erkennen Sie zwischen den Wörtern? Welcher Teil des Wortes ist stärkeren Änderungen unterworfen? Arbeiten Sie mit dem Wörterbuch!**

<b>Rumänisch</b>	<b>Englisch</b>	<b>Deutsch</b>
casă	house	Haus
stradă	street	Straße
brânză/cașcaval	cheese	Käse
a sta	to stand	stehen
a citi	to read	lesen
bună dimineața	good morning	guten Morgen
usw.		

**Übungsvorschlag 7:** Untersuchung der Derivationen (Präfixe und Suffixe) in den verschiedenen Sprachen.

**Markieren Sie die Präfixe und Suffixe:**

<b>Rumänisch</b>	<b>Englisch</b>	<b>Deutsch</b>
a începe	to begin	beginnen
a porni	to start	starten
antisocial	antisocial	antisocial/unsocial
manieră	manner	Mannier
funcție	function	Funktion

Ermittelt werden sollen Differenzen in der Wortbildung, sowie eventuelle Bedeutungsunterschiede. Geeignet sind auch Übersetzungsübungen, wobei auch Aussprachebesonderheiten besprochen und geklärt werden können:

**Übungsvorschlag 8:** Übersetzungen für die Ermittlung von Unterschieden (Bedeutung, Form, Aussprache, usw.)

<b>Rumänisch</b>	<b>Englisch</b>	<b>Deutsch</b>
ceai	tea	Tee
piper	pepper	Pfeffer
apă	water	Wasser
unt	butter	Butter

**Übungsvorschlag 9:** Lexikoneinträge bezüglich der Etymologie von Wörtern (Wörter in der Muttersprache oder ersten Fremdsprache)

car, pipe, sausage, bread, grandson, harmony, people, purple, usw.

Bei dieser Gelegenheit können Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Wortbildung, Aussprache, sowie Bedeutungsunterschiede ermittelt werden. Dabei sollen die Lernenden motiviert werden, unterschiedliche Wörterbücher oder Lexika zu verwenden.

**Übungsvorschlag 10:** Erstellung von partiellen Glossaren in verschiedenen bekannten europäischen Sprachen.

Rumänisch	Englisch	eine romanische Sprache	Eine andere romanische oder germanische Sprache	Deutsch
				Katalysator
				Katalog
				Katechismus
				Kategorie
				kategorisch
				Katharsis
				Kathedr
				Kathedrale
				Karavanne

Die Übung eignet sich für den Sprachvergleich und bildet den ersten Schritt in Richtung Erstellung eines europäischen Wörterbuches.

**Übungsvorschlag 11:** Erstellung eines Glossars (Derivationen)

Präfixe	Rumänisch	Englisch	XX	Deutsch
ab-				
amphi-				
ante-				
auto-				
con-				
dis-				
extra-				
hemi-				
hetero-				
hypo-				
usw.				

Suffix	Rumänisch	Englisch	XX	Deutsch
-abel				
-ade				
-abel				
-age				
-an				
-anz				
-är				
-end				
-ei				
-il				
usw.				

## Übungsvorschlag 12: „falsche Freunde“

Übungen mit fehlerprophylaktischem Charakter sollen vor „falschen Freunden“ warnen. Geeignet ist dabei die Überprüfung der einzelnen Bedeutungen im Wörterbuch, die Besprechung der Unterschiede und Ähnlichkeiten.

### Literatur:

BERGER, G-A. (1994): Élaborer un dictionnaire personnalisé en classe. In: *Le français dans le monde* 277, 46-48.

DE FLORIO-HANSEN, I. (1999): Das Lerntagebuch als Projekt. Erfahrungen mit dem journal d'apprentissage: le français et moi. In: *Der fremdsprachliche Unterricht – Französisch* 33, H. 41, 16-21.

HUFEISEN, B.; NEUNER, G. (Hg.) (2005): In: *Mehrsprachigkeitskonzept, Tertiärsprachenlernen, Deutsch nach Englisch*. Europarat,

KLEPPIN, K. (2000): Förderung des autonomen Lernens durch Reflexion über die eigenen Fehler. In: *Fremdsprachen und Hochschule* 58, 41-48.

KÖNIGS, F. G. (2000): Mehrsprachigkeit statt Sprachlosigkeit. In: *X. Lateinamerikanischer Germanistenkongress, Caracas 2000*, 1-17.

MARTINEZ, H. (1998): Activer le rôle de l'apprenant. In: *Fremdsprachenunterricht* 42/51, 277-283.

MEIßNER, F-J. (2001): Aus der Mehrsprachigkeitswerkstatt: Lexikalische Übungen zum Zwischen-Sprachen-Lernen. In: *Der fremdsprachliche Unterricht/Französisch* 49, 30-35.

MEIßNER, F-J. (1995): Umriss der Mehrsprachigkeitsdidaktik. In: Lothar Bredella (Hg.) *Verstehen und Verständigung durch Sprachenlernen? Fremdsprachenunterricht in einem zukünftigen Europa* (Akten des 15. Kongresses für Fremdsprachendidaktik, veranstaltet von der Deutschen Gesellschaft für Fremdsprachenforschung). Bochum: Brockmeyer, 172-187.

NEUNER, G. (2005): Mehrsprachigkeitskonzept und Tertiärsprachendidaktik. In: *Mehrsprachigkeitskonzept, Tertiärsprachenlernen, Deutsch nach Englisch*. Europarat, 13-35.

NIEWELER, A. (1997): Portfolio für Sprachen – ein Instrument zur Eigenevaluation des Fremdsprachenerwerbs. In: *Wege zur Mehrsprachigkeit* 2, 12-19.

RAABE, H. (1998): Lernstrategien (nicht nur) im Französischunterricht. In: *Der fremdsprachliche Unterricht/Französisch* 34, H. 6, 4-10.

# PREDAREA LIMBILOR STRĂINE DIN PERSPECTIVĂ INTERCULTURALĂ

Florentina ALEXANDRU

## 1. Introducere

Două fenomene extrem de active caracterizează viața internațională actuală: globalizarea și mondializarea. În mod evident oamenii sunt confrunțați tot mai mult și mai frecvent cu o mai mare diversitate și specificitate culturală, fapt ce conduce spre o îngreunare a procesului comunicațional. Interacțanții care provin din spații culturale și lingvistice diferite pot deveni eficienți din punct de vedere comunicațional dacă reușesc să-și depășească propriul „câmp cultural”, format și însușit în concordanță cu un sistem de reguli bine definit, și să pătrundă într-un alt orizont cultural, diferit de cel propriu, să se poată orienta în el, dar să dețină și capacitatea de a se întoarce în sfera inițială care acum presupune o armonizare a experiențelor culturale anterioare cu elementele noi apărute. Interacțanții sunt implicați într-o rețea de relații sociale care presupune anumite strategii comportamentale, anumite modele ale acțiunilor verbale și/sau nonverbale, care să permită desfășurarea comunicării, dar și evaluarea situației comunicaționale și a fiecărui interactant în parte. Situația nou creată, situația interculturală, presupune exploatarea simbolurilor comune, dar și o negociere a acestora, din perspectiva unei gândiri și a unei percepții deschise față de tot ceea ce este „străin”.

Pornind de la ideea de comunicare interculturală și în strânsă legătură cu conceptul de educație interculturală, care deschide drumul spre acceptarea diversității și respectarea alterității, articolul de față vrea să punteze rolul predării limbilor străine în formarea în primul rând a atitudinii de toleranță față de tot ceea ce nu aparține culturii proprii, astfel încât fiecare persoană să poată veni în întâmpinarea celuilalt, să-l înțeleagă și să-l accepte, chiar dacă este diferit.

## 2. Educație interculturală prin intermediul limbilor străine

Învățarea limbilor străine înseamnă accesul la o altă cultură, de aceea predarea și învățarea unei limbi străine ar trebui să presupună un proces intercultural. Doar o fundamentare conștient interculturală poate împiedica în procesul de învățare a limbilor străine accentuarea clișeelelor deja existente și poate contribui în mod efectiv la înțelegerea între culturi.

Problema comunicării interculturale în predarea limbilor străine este privită din perspective foarte diferite care fac referire la numeroase dimensiuni ale teoriei predării limbilor străine dar și a practicii predării, de la determinarea scopurilor învățării interculturale (formarea competenței de a comunica în contexte socioculturale multietnice prin conștientizarea propriei culturi), trecând prin aspectele comunicării interculturale ca obiect al predării (elemente semantice,

pragmatice, socioetnice prezentate din perspectivă contrastivă) până la aspectele practice ale comunicării interculturale (conceperea materialelor didactice, comunicarea concretă în grupuri etnice mixte, training intercultural).

Pentru toate aceste paliere se pot identifica două elemente cu rol unificator: pe de o parte conștientizarea diferențelor și a specificității culturale iar pe de altă parte concentrarea asupra problemelor de comunicare interactivă. În ultimul timp se accentuează de altfel importanța cercetării în domeniul comunicării interculturale pentru o fundamentare solidă a practicii predării.

Problema diversității culturale în spațiul educațional cunoaște în Europa occidentală începând cu sfârșitul anilor 80 mai multe abordări. Trei dintre ele marchează drumul parcurs până în momentul de față:

1. Abordarea asimilaționistă, în care cultura minoritară este irelevantă, iar diferențele culturale și etnicitatea constituie obstacole majore în procesul de comunicare și evident în cel educațional. Procesul de asimilare se regăsește în pedagogia compensatorie (Ausländerpädagogik) bazată pe modelul deficienței care vizează aplanarea problemelor educaționale ale migranților. În acest tip de pedagogie nici limba a doua și nici multilingvismul nu au roluri însemnate.

2. Abordarea multiculturalistă, în care cultura grupurilor minoritare devine relevantă, iar diferențele culturale și etnicitatea nu mai constituie obstacole în procesul de integrare. În plan educațional multiculturalismului îi corespunde pedagogia interculturală bazată pe modelul diferenței care ține cont pe de o parte de cunoștințele anterior însușite, iar pe de altă parte de particularitățile fiecărui elev. Diferențele culturale nu mai sunt atribuite mediului cultural de proveniență, ci sunt considerate ca o reflectare a adaptării la contexte diferite. Această abordare încearcă să întărească identitatea culturală a individului punând un accent deosebit pe multilingvism.

3. Abordarea universalistă, în care diversitatea lingvistică, socială, culturală, economică, istorică nu mai constituie un mod de diferențiere a grupurilor etnice între ele ci este o caracteristică a societății contemporane în totalitatea ei. În plan educațional această abordare corespunde unei pedagogii a diversității socioculturale bazată pe un model al pluralității. Plurilingvismul este o normalitate și chiar o necesitate.

Tendința actuală este de a trece de la pedagogia interculturală la cea a diversității socioculturale în care diversitatea culturală nu mai este negată. Această acceptare a diversității culturale înseamnă și o preocupare mult mai intensă cu modul de predare și învățare a limbilor străine, de la cele cu o arie largă de răspândire până la limbile minoritare, regionale și chiar dialecte, stimulându-se plurilingvismul natural ca o formă de învățare a comportamentului tolerant față de diversitate.

Efectele pe care le au două sisteme sociale diferite asupra anumitor parametrii cum ar fi valorile, reprezentările și normele, care determină acțiunile oamenilor, devin vizibile în standardele culturale și respectiv în codurile culturale

și de comunicare care nu corespund între ele, ceea ce conduce în mod inevitabil la probleme în comunicare. Cauzele fundamentale ale înțelegerilor greșite și implicit ale comunicării eșuate nu se regăsesc în mod deosebit în vocabularul unei limbi cât în formele socioculturale, în interesele, reprezentările și orizonturile de așteptare diferite. Pentru a depăși limitele neînțelegerii sau ale înțelegerii greșite trebuie conștientizate asemănările și diferențele socioculturale, este necesară o pregătire a situațiilor de contact intercultural, trebuie realizată o sensibilizare față de celălalt. Toate acestea pot constitui doar câteva din sarcinile principale ale predării limbilor străine moderne.

### **3. Comunicarea și competența interculturală în educația bazată pe diversitatea socio-culturală**

În definirea conceptului de **comunicare interculturală** trebuie pornit de la cele două componente: **comunicare și cultură**. Abordările teoretice referitoare la **comunicarea intra-culturală și implicit interculturală** merg de la descrierea elementelor componente ale procesului de comunicare (abordări pozitivistice), trecând prin descrierea anumitor situații de comunicare în care rolul fundamental îl joacă experiențele personale, subiective ale interactanților (abordări umaniste), până la descrierea fenomenului de comunicare ca un sistem cu reguli de interacțiune și modele acționale bine definite (abordări sistemice).

Oamenii, respectiv colectivitățile umane, se diferențiază prin apartenența lor la o anumită cultură, iar aceste diferențe au influență asupra comunicării între actanții din spații sociolingvistice diferite. „**Cultura** nu trebuie înțeleasă ca o performanță realizată o dată din punct de vedere istoric sau ca un produs finit muzeal al unei epoci, ci trebuie înțeleasă ca un sistem dinamic, funcțional și mai ales capabil să se adapteze” (Loenhoff 1992:139). Cultura este un „sistem multinivelar cu legături flexibile” (Bühl 1987:61), normativ, autoreglativ și cumulativ care este organizat după principiul „subsidiarității” (Bühl 1987:61) și care determină percepțiile, reprezentările și acțiunile colective. Dinamica sistemului care se află în strânsă legătură cu transformările structurale puternice, cum ar fi modificările demografice, lărgirea piețelor economice, schimbările tehnologice și interacțiunile transnaționale se explică prin „principiul macrostabilității prin microvariabilitate” (Bühl 1987:71). Cultura este „lupta dintre viața subiectivă care este permanent neobosită, însă limitată din punct de vedere temporal, și conținuturile acesteia care odată create sunt fixe, însă cu valabilitate temporală nelimitată” (Simmel 1923:120).

Cultura oferă un rezervor de cunoaștere format din valori, norme, reprezentări, ritualuri, mentalități comune unei colectivități umane. Cultura se obiectivează în artefacte, un rol important revenindu-i aici limbajului prin intermediul căruia se realizează comunicarea. Cultura poate fi înțeleasă ca un „sistem de orientare” (Thomas: 1996), care reprezintă punerea în practică în mod concret a acțiunilor prin care se construiesc structuri de orientare, făcându-se apel

la modelele de interpretare și de comportament comune. Culturile astfel concepute se diferențiază între ele prin standardele culturale care „sunt văzute de către majoritatea membrilor unei anumite culturi ca normale, firești, tipice și obligatorii” (Thomas 1993:381).

Transformările în plan cultural atrag atenția asupra faptului că valorile „ca structură de profunzime a culturii” (Bühl 1987:63), ca „nucleu al culturii” (Hofstede 1991:23) au o flexibilitate și o dinamică relativ redusă. În cele mai multe cazuri este vorba mai mult de o evidențiere a valorilor într-un anumit context sociocultural. Cum sunt influențate transformările sociale și culturale de factorii politici și economici explică Kondratieff în teoria undelor lungi (1926). Pornind de la această teorie cíclică pe termen mediu și de la teoria transformării culturale propusă de Bühl schimbarea tablei de valori în societatea modernă (trecerea de la valul patru la valul cinci) se explică printr-o de structurare și restructurare socială, care cuprinde patru faze: ieșirea din conjunctura excepțională, recesiunea, depresia (criza) și următoarea ascensiune. La rândul lor aceste faze se bazează pe patru mecanisme sociale: specializarea funcțională, narcisismul, subculturile și contraculturile, și pe patru forme de transformare culturală a întregii societăți: revoluția culturală, fundamentalismul, protestul și reforma.

Nevoia de siguranță a societăților industriale postmaterialiste, care înainte se realiza prin religie și norme culturale absolute, se exprimă acum printr-o transformare culturală „pe parcursul căreia se modifică viziunile politice, reprezentările religioase, rolurile și comportamentele sexuale ale oamenilor” (Inglehart 1989:216).

**Perceperea „celuilalt” și înțelegerea „străinului”** constituie un punct esențial în cercetarea interculturală din oricare domeniu. Spectrul este foarte larg de la interesul strict academic, trecând prin experiențele cotidiene legate de ceea ce este străin și până la faptul că discuțiile despre societățile multiculturale numai reprezintă doar un slogan politic ci chiar au devenit realitate în multe țări.

Înțelegerea străinului înseamnă a încerca să înțelegem „ceva dintr-un context străin” (Bredella 1992:576). Dacă vrem de exemplu să înțelegem fenomene dintr-o limbă străină, nu trebuie să le vedem în contextul propriei limbi materne, ci în cel al limbii străine. A înțelege ceva străin înseamnă a adopta o altă perspectivă și a câștiga o anumită distanță față de perspectiva proprie. În acest sens este necesară o suspendare temporară a experiențelor culturale, a conceptelor și a modelelor de interpretare proprii precum și preluarea perspectivei celuilalt, adică a străinului. Înțelegerea străinului reprezintă „o decentrare” (Byram 1997), care înseamnă o perspectivare nu numai din exterior ci și din interiorul actantului venit în contact cu un mediu străin.

Înțelegerea a ceea ce este străin implică disponibilitatea și capacitatea individului de a-și schimba perspectiva, de a prelua o altă perspectivă și de a coordona puncte de vedere diferite, fie în lectura textelor literare, în traduceri, în

predarea bilingvă sau în cursurile de cultură și civilizație. Preluarea perspectivei interioare a străinului modifică înțelegerea de sine a actanților a căror perspectivă exterioară asupra a ceea ce este străin se modifică mai mult sau mai puțin în procesul de învățare a limbii străine. Evident că punerea în discuție a cât mai multor perspective interioare și exterioare ar contribui la înțelegerea unei culturi străine evitându-se în același timp formarea stereotipurilor și a prejudecăților.

Dacă luăm în discuție situația migranților punctul de plecare nu îl mai poate constitui dialectica propriu – străin. Pentru ei există acel „spațiu intermediar” compus din elemente din ambele contexte. Extrapolând Clare Kramersch (1995) vede în predarea limbilor străine un „al treilea loc între propriu și străin”. Perspectiva prezintă interes deoarece propriul și străinul nu mai sunt transmise distinct, făcându-se o separație netă între ele, ci împreună. De multe ori în transmiterea didactică se trece cu vederea relația reciprocă dintre cultura proprie și cea străină.

**Competența interculturală** a devenit în ultimul timp un concept foarte vehiculat, ale cărui semnificații și dimensiuni nu au fost încă definitiv determinate. Ea deja nu mai reprezintă o coordonată a companiilor multinaționale, tinzând să devină un scop general în formarea și dezvoltarea personalității actuale. Competența interculturală ar putea fi capacitate unui individ de a se comporta adecvat și flexibil în contexte socioculturale diferite, de a fi conștient de diferențele și interferențele dintre cultura proprie și cea străină și de a rămâne totuși identic cu sine însuși și cu propria origine culturală.

Competența interculturală cuprinde, după cum arată Deardorff, o componentă motivațională (comportament, atitudini, reprezentări, sistem valoric), o componentă acțională (capacitatea de a comunica, background cultural de profunzime), o componentă reflexivă ca efect intern (capacitatea de relativare a cadrului cultural propriu), precum și o componentă interacțională constructivă ca efect extern al competenței interculturale (atingerea scopurilor comunicaționale).

Competența interculturală nu este un fapt static și nici rezultatul direct al unei experiențe de învățare. Stăpânirea unei limbi străine sau existența unui fond de cunoaștere explicit despre particularitățile unei anumite culturi nu fac pe nimeni competent în situațiile interculturale. Dezvoltarea competenței interculturale este complexă, multidimensională și variată în funcție de situația de comunicare.

Competența interculturală în această accepție multidimensională nu poate fi realizată doar printr-un singur obiect de studiu, ea depășind cu mult ceea ce se obține doar prin predarea unei limbi străine. De aceea este necesară o abordare integrativă, iar competența interculturală trebuie realizată prin paliere diferite și prin forme de învățare diferite.

#### **4. Rezumat**

Elementul intercultural din procesul de învățare a limbilor străine nu ar trebui nicidecum să însemne „ceva” pe lângă conținuturile tradiționale de gramatică,

lexic, pronunție etc., ci trebuie să constituie polul în jurul căruia gravitează toate componentele atât ale cunoașterii cât și cele comportamentale. Una dintre cele mai importante sarcini în formarea interculturală este conștientizarea sistemelor și standardelor determinate cultural. În acest sens nu se poate vorbi de imitare sau asimilare ci de cunoaștere și înțelegere a celuilalt. Transmiterea acestui lucru ar trebui să fie sarcina principală în predarea modernă a limbilor străine.

### **BIBLIOGRAFIE:**

- Bühl, W. L. (1987): *Kulturwandel. Für eine dynamische Kulturosoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Byram, M. (1997): *Teaching and assessing intercultural communicative competence*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Cozma, T. (coord.) (2001): *O nouă provocare pentru educație: interculturalitatea*. Iași: Polirom.
- Dasen, P. / Perregaux, C. / Rey, M. (1999): *Educație interculturală*. Iași: Polirom.
- Hofstede, G. (1993): *Interkulturelle Zusammenarbeit*. Wiesbaden: Gabler.
- Loenhoff, J. (1992): *Interkulturelle Verständigung: zum Problem grenzüberschreitender Kommunikation*. Opladen: Leske und Budrich.
- Thomas, A. (coord.) (1996): *Psychologie interkulturellen Handelns*. Göttingen-Bern-Toronto-Seattle: Hogrefe.

## INFLUENȚA ENGLEZĂ ASUPRA LIMBII SPANIOLE

Mihaela MATEESCU

1. Limba spaniolă este una dintre continuatoarele latinei, adusă de cucerirea romană în Peninsula Iberică și dezvoltată acolo în condiții istorice speciale care i-au dat de-a lungul timpului un aspect aparte, deosebit și de cel al latinei și de cel al celorlalte limbi romanice. De-a lungul istoriei sale limba spaniolă a fost influențată de alte limbi vecine, îndepărtate sau dominante precum araba, italiana, franceza acestea contribuind în special la îmbogățirea vocabularului ei. Astfel, din secolul al VIII-lea până în secolul al XV-lea pătrund în limba spaniolă numeroase **arabisme** (*alfombra, alcazar, azúcar, zanahoria*), urmând **italianismele** (*soneto, barítono, violonchelo, madrigal*) și **indigenismele** (*chocolate, huracán, tomate, tabaco*) între secolele al XV-lea și al XVII-lea, pentru ca în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea să-și facă simțită prezența **galicismele** (*garaje, chulé, comité, burocracia*).

În ceea ce privește secolul XX, în special cea de-a doua jumătate a sa, influența cea mai penetrantă pe întregul glob îi aparține **limbii engleze**. Se remarcă extinderea acestei limbi ca o adevărată *lingua franca* în lume. S-ar putea afirma că niciun idiom nu este ferit de impactul cu limba engleză.<sup>1</sup> Limba spaniolă, ca vehicul de cultură, nu a putut să se sustragă acestei influențe. Este vorba despre un fenomen comun spaniolei peninsulare și spaniolei din America Latină, care rezultă însă mai pregnant de partea cealaltă a Atlanticului.

În studiul de față ne propunem să tratăm acest subiect de strictă actualitate din domeniul vocabularului spaniol: numeroasele anglicisme care au invadat, mai ales în ultimele decenii, atât spaniola peninsulară cât și cea din America Latină. După o scurtă trecere în revistă a principalelor căi de acces care facilitează pătrunderea anglicismelor în limba spaniolă ne vom referi la câteva lucrări dedicate anglicismelor din presa scrisă.

---

<sup>1</sup> Acestu lucru a suscitat interesul și preocuparea lingviștilor din numeroase țări. Lucrarea *English in contact with other Languages* (ed. Wolfgang Viereck) Akademiai Kiadó, 1987 a constituit una din primele încercări de a reuni prezentări ale situației din țările situate în Europa, America, Africa, Asia și Oceania, care, în general, sunt relevante în privința acestui fenomen (mai puțin, țările din America Latină, care nu au răspuns acestui apel). Pentru limba spaniolă, vezi articolul lui Chris Pratt, "Anglicisms in contemporary European Spanish", p. 345-367.

Manfred Görlach este coordonatorul unei trilogii, alcătuită dintr-un dicționar al anglicismelor europene *A Dictionary of European Anglicisms* (2001), un volum de studii *English in Europe* (2002) și un volum de bibliografie *An Annotated Bibliography of European Anglicisms* (2002), destinată să acopere fenomenul influenței limbii engleze în lexicul a 16 limbi europene contemporane.

2. Influența engleză (în special, cea nord-americană) s-a accentuat în țările hispano-americane începând din anii 1935-1936, dar mai ales după al doilea război mondial, datorită legăturilor politice, economice și sociale întreținute cu Statele Unite ale Americii. Încurajată de noile tehnologii și mijloace de comunicare această influență a pătruns pe toate căile: radio, televiziune, cinematograful, prin agențiile de știri, ziare și reviste, prin contactul direct cu oameni de afaceri și tehnicieni, prin turiști, prin specialiștii și studenții care au urmat și urmează studiile în SUA.

Influența engleză se impune cu o forță irezistibilă și în spaniola peninsulară astfel încât în 1957 Howard Stone afirma că

*La influencia de los anglicismos [...] es, posiblemente, el más importante desarrollo lingüístico peninsular del español contemporáneo.<sup>1</sup>*

Ceea ce conferă un caracter nou acestui fenomen spre deosebire de cele care au avut loc în secolele precedente, este în primul rând mulțimea mijloacelor de pătrundere a anglicismelor într-o limbă. Spre deosebire de influența franceză din secolul trecut care s-a realizat în principal prin intermediul scrisului, al cărții și s-a simțit mai mult la nivelul sferelor intelectuale, în rândul persoanelor instruite, influența engleză s-a infiltrat în toate mediile de la cele culte la cele mai puțin culte fiind susținută de mijloacele de comunicare în masă, precum și de inovațiile din domeniul științei și tehnicii.

Printre mijloacele de comunicare în masă, **presa scrisă** a fost și continuă să fie unul dintre principalele canale de pătrundere a anglicismelor. Majoritatea știrilor publicate în ziare provin de la agențiile britanice sau americane care transmit comunicate de presă din întreaga lume; traducerea acestor comunicate de presă trebuie să se realizeze în timp foarte scurt ceea ce duce la adoptarea de către traducători și ziariști a unor cuvinte, expresii și construcții sintactice luate din engleză contribuind astfel la fixarea acestora în limba comună.

Problema traducerii afectează nu numai presa scrisă, ci și alte mijloace de comunicare caracteristice societății moderne. Dintre acestea putem menționa **televiziunea** și **cinematograful** care contribuie în mod semnificativ atât la răspândirea anglicismelor cât și la adoptarea așa numitului stil de viață american <<American way of life>>.

María José Kishida observa în 2002 că

*el 80% de la programación de la televisión está doblada del inglés y el 97% de las películas que llegan a España son americanas.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> H. Stone, "Los anglicismos en el español y su papel en la lengua oral", *Revista de filología española*, 41, pag. 141.

Dublarea programelor și filmelor de proveniență americană implică aceeași problemă cu care se confruntă și presa scrisă, aceea a traducerilor realizate sub presiunea timpului; în plus, în cazul de față, acțiunea se desfășoară de cele mai multe ori într-un mediu tipic american străin stilului de viață spaniol și, prin urmare, este aproape imposibil să se traducă în mod satisfăcător nume și expresii care se referă în mod specific la acel context.<sup>1</sup>

Altă sursă importantă de anglicisme în societatea actuală o reprezintă **industria și comerțul**, datorită importanței economice a SUA și dezvoltării relațiilor comerciale internaționale. Astfel au pătruns pe piața spaniolă și a țărilor hispanice numele unor produse și firme americane însoțite de numeroase anunțuri publicitare care, fără să mai fie traduse, sunt inserate în paginile ziarelor, revistelor și pe Internet. Este suficient să răsfoiești orice ziar fie că este din Spania sau America Latină și întâlnești o mulțime de *eslóganes*:

*Time to make it happen* ( *El País*, 14/11/2004)

*Crystal Soul by Swatch* (!*Hola!*, 11/11/2004)

*Elegance is an attitude* (*El País Semanal*, 14/11/2004)

*Epson, exceed your vision* (*La Nación*, Argentina, 10/9/2006)

*Toshiba, leading Innovation*(*El Universal*, México, 11/9/2006)

Chiar și atunci când sunt traduse în spaniolă, unele anunțuri conțin o mulțime de anglicisme.

*Check-out tardío sujeto a disponibilidad. Sólo los clientes que hagan sus reservas **on-line** en los sitios **web** con la marca **Starwood** podrán acceder a una mejora de habitación, según disponibilidad, si presentan el **e-mail** de confirmación en el momento de **check-in**.*

(*El País*, 14/11/2004)

*El western "To Yuma" protagonizado por Russell Crowe alcanzará este fin de semana el primer puesto de la taquilla estadounidense*

(*El Sol de Toluca*, México, 10/11/2007)

Domeniul în care se constată însă o supremație a anglicismelor este cel al **științei și tehnicii**. Încă din 1957 Howard Stone scria:

---

<sup>2</sup> M. J. Kishinda, "Los anglicismos en el español. Puntos para el debate" <http://usuarios.iponet.es/ddt/anglicismos.htm>

<sup>1</sup> De exemplu, filmele americane au favorizat răspândirea unor cuvinte precum: *cowboy*, *night-club*, *OK*, *sex symbol*, *please*, *top secret*, vezi Alberto Delgado Álvarez și Gilberto Hernández. Ouiros, "Los anglicismos en la prensa latinoamericana y su impacto social y lingüístico", <http://www.costarricense.cr/pagina/tesisanglicismos/>

*La técnica y la ciencia modernas son las áreas de mayor número de anglicismos en el idioma. Sería imposible presentar una lista completa de tales términos, que, por otra parte, no han pasado, salvo algunos casos, al habla común.*<sup>2</sup>

Astăzi, după aproape o jumătate de secol, prezența acestor anglicisme continuă să crească, încurajată fiind de dezvoltarea științei și tehnicii; nu mai putem afirma că acești termeni nu mai aparțin vorbirii comune, deoarece, datorită răspândirii unor aparate și servicii electronice precum calculatorul, telefonul mobil, poșta electronică și Internetul multe dintre aceste anglicisme (*e-mail, site, web, on line, software, laptop*, etc.)<sup>2</sup> au intrat în limbajul cotidian, în special al tinerilor care sunt familiarizați cu noile tehnologii și asimilează cu rapiditate și naturalețe vocabularul specific acestora.

**3.** Interesul lingviștilor pentru studiul limbajului mijloacelor de comunicare în spațiul hispanic a cunoscut o creștere constantă în ultimul timp. Acest interes a dat naștere la două tipuri de lucrări: a) unele cu caracter normativ; b) și altele cu caracter descriptiv.

Abordării normative își răspund o serie de *manuales de estilo* elaborate de către redacțiile unor ziare, uneori chiar sub supravegherea unor filologi de renume.<sup>3</sup>

Cu un evident caracter descriptiv s-au publicat numeroase lucrări și articole majoritatea având ca obiect de studiu limbajul presei scrise.<sup>4</sup>

Indiferent de caracterul acestor lucrări, normativ sau descriptiv, este imposibil să nu găsim în cuprinsul lor capitole, subcapitole dedicate anglicismelor care au găsit în mijloacele de comunicare una dintre căile de pătrundere în limba spaniolă. Folosirea lor este nejustificată și condamnată de lingviști atunci când au un corespondent în limba spaniolă. În cazul de față se recomandă ziaristilor, redactorilor consultarea dicționarului care oferă un termen adecvat tradiției idiomatice și care se referă la aceeași realitate reflectată de către anglicismul respectiv.

---

<sup>2</sup> Vezi H. Stone, op.cit., pag. 146.

<sup>2</sup> Vezi Alberto Delgado Álvarez și Gilberto Hernández. Ouiros, op. cit. pag. 4

<sup>3</sup> Agencia Efe, *Manual de español urgente*, la elaborarea căruia a intervenit Fernando Lázaro Carreter și care a cunoscut numeroase ediții actualizate; ABC. *Libro de Estilo de ABC*. Ariel, Barcelona, 1993; Manuel Alvar Ezquera, *Manual de redacción y estilo*, Madrid, 1998; Clarín. *Manual de Estilo*. Clarín / Aguilar, Buenos Aires, 1997; La Nación. *Manual de Estilo y Ética Periodística*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1997. Agencia Venpress. *Manual de Estilo*. Caracas, 1991; R. Sarmiento González și F. Vilches Vivancos, *Lengua española y comunicación*, Madrid, 2004.

<sup>4</sup> V.A. *Lenguaje en periodismo escrito*, Fundación Juan March, Serie Universitaria, 37, Madrid, 1977; V.A., *El lenguaje en los medios de comunicación*, Asociación de la prensa de Zaragoza, 1990, Manuel Casado Velarde, *El lenguaje de los medios de comunicación*, în *La lengua española hoy*, coord. Manuel Seco y Gregorio Salvador, Fundación Juan March, Madrid, 1995, p. 153-164; Romero Victoria, *El español en los medios de comunicación*, Madrid, 1994.

Dacă ne gândim că lectura cea mai obișnuită a unui sector important al populației este numai ziarul, ne putem imagina importanța pe care o are modul cum se scrie în acest mijloc de comunicare. Însă rapiditatea cu care se redactează majoritatea știrilor și chiar lipsa unor cunoștințe solide de limbă din partea celui care scrie pot determina apariția unor confuzii semantice, a unor forme incorecte din punct de vedere gramatical, a unor expresii improprii în marea lor majoritate angliciste. Lucrările menționate oferă o serie de exemple luate din presa scrisă care ilustrează acest fapt.

**parking** ‘aparcamiento’<sup>1</sup>

*En esta reunión los vecinos insinuaron la existencia de intereses personales en la construcción del **parking***

(*El Sol*, 10-VII-90)

**ring** ‘cuadrilátero’<sup>2</sup>

*En Barcelona solo habrá un **ring** para todas las competiciones.*

(*El Sol*, 11-X-90)

**Manual Alvar Ezquera** (1998: 218) consideră că o mențiune aparte merită anglicismele semantice care, într-un mod mai subtil, inundă articolele din presă. Recomandă evitarea lor atât timp cât pot fi înlocuite prin alte cuvinte deja prezente în limba spaniolă.

**agresivo** ‘dinámico’

[...] *la competitividad no tiene nada que envidiar al más **agresivo** de los sectores comerciales que bregan por abrirse paso en esta sociedad de consumo.*

(*El Sol*, 13-X-90)

**conductor** ‘presentador’, ‘director’

*En su página 3 detallaba quiénes serían los **conductores** y editores de los informativos diarios.*

(*El País*, 7-XI-96)

Majoritatea acestor lucrări recomandă să se evite următoarele construcții calificate ca fiind angliciste:

- **substantiv + a + infinitiv**

Luis Flórez (1977: 184) afirmă că această expresie se folosește foarte mult în presa din Columbia de ex: ‘La CECLA examinará varios *planes a proponer* a los países industrializados’.

Academia (*Esbozo*, 1973: 3.11.5) tolerează această construcție în limbajul administrativ și comercial (*total a pagar, efectos a cobrar, cantidad a deducir,*)

<sup>1</sup> Manuel Alvar Ezquerra, *op. cit.* p. 211

<sup>2</sup> *ibidem.*

dar avertizează că nu sunt corecte expresii precum *terrenos a vender*, *pisos a alquilar*, *personas a convocar oraciones a rezar* și recomandă să se folosească în funcție de caz următoarele structuri: *tengo terrenos que vender o para vender*; *pisos para alquilar*; *asuntos que tratar o para tratar*; *personas que convocar*, etc.

- **traducerea mecanică a diatezei pasive din engleză și a construcției *is being + participiu = estar siendo + participiu***

*Nosotros fuimos opuesto a* (:we were opposed to) corect: *nos opusimos*

*La iglesia está siendo sometida a una rehabilitación que, hasta el momento, ha conseguido despojarla de su techumbre [...]*<sup>1</sup> Sur, 12-IX-91.

*Real Academia Española* semnalează tendința limbii spaniole de a folosi structuri sintactice dinamice spre deosebire de alte limbi care recurg mult mai des la diateza pasivă, fapt pentru care atrage atenția că:

Las lenguas francesa e inglesa emplean la pasiva, y otras construcciones nominales, en proporciones mucho mayores que la nuestra. Conviene que los traductores tengan en cuenta esta preferencia, para no cometer faltas de estilo y aun incorrecciones gramaticales. Por otra parte, el empleo creciente de la pasiva refleja e impersonal contribuye a eliminar la frecuencia de la pasiva con *ser*.<sup>2</sup>

- **locuțiunile *a nivel de*, *en base a*, *a bordo de***

- ***a nivel de*** se poate folosi numai atunci când există anumite grade sau ierarhii. De ex:

*El asunto será debatido a nivel de subsecretarios.*<sup>3</sup>

Nu se recomandă folosirea sa cu sensul de ‘entre’

*El problema se planteó a nivel de alumnos.* corect: *entre alumnos.*<sup>4</sup>

- ***en base a***: spaniola posedă următoarele locuțiuni: *sobre la base de* o *basándose en*

*Fue expulsado del partido en base a unas declaraciones.* Corect: *sobre la base de*

*Este contingente [...] es el resultado de las propuestas provinciales del INEM en base a*

*las ofertas de los empresarios.*<sup>5</sup>

*La Razón*, 12-12-03.

- ***a bordo de*** nu trebuie să se folosească când este vorba de un vehicul terestru

*Se dieron a la fuga del lugar a bordo de un turismo.* corect: *en un turismo.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *ibidem*, p.171

<sup>2</sup> Real Academia Española, *Esbozo*, 3.12.9.

<sup>3</sup> Agencia Efe, *op. cit.* p.100.

<sup>4</sup> R. Sarmiento González și F. Vilches Vivancos, *op. cit.*, p. 88

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 88.

<sup>6</sup> *ibidem*, p.88

*El Mundo*, 26-12-03.

În categoria lucrărilor cu caracter descriptiv putem include de asemenea câteva articole dedicate în exclusivitate studiului **anglicismelor în presă**. Emilo Lorenzo (1987) și Juan Gómez Capuz (1992) se ocupă de studierea anglicismelor din presa peninsulară iar María Vaquero și Javier Giralt Lattore de anglicismele din presa hispano-americană.

**Emilio Lorenzo** în articolul său *Anglicismos en la prensa*<sup>1</sup>, ținând seama de gradul de adaptare a anglicismelor la normele limbii spaniole, stabilește următoarea tipologie:

1) *Anglicismos crudos*. Sunt acele cuvinte sau expresii care își mențin în spaniolă grafia engleză și chiar o reflectare a pronunției originare mai mult sau mai puțin fonetică: *hall, hobby, living, ticket, golf, gentleman, lord, bridge, lunch, sandwich, club, shorts, round, slogan, snack-bar*.

2) *Anglicismos en período de aclimatación*. În cazul acestor cuvinte fie grafia fie pronunția s-a adaptat la normele limbii spaniole. Sunt cuvinte deja integrate în limba spaniolă: *fútbol, filme, club/clubes, folklore*, etc.

3) *Anglicismos totalmente asimilados*. Sunt cuvinte încorporate deja pe deplin în limba spaniolă de o bună perioadă de timp fie direct din engleză (*bote* ‘embarcación’, *bife* ‘bistec’ (Argentina), *chutar, interviú, inglés, rail, rosbif, suéter, túnel, tenis*) fie prin intermediul francezei (*quilla, babor, lingote, norte, sur, brida, vagón, contradanza*).

4) *Calcos*. Este vorba de adaptarea corespunzătoare unor concepte nerecunoscute sau necunoscute de către adaptator: *relaciones públicas* (< *public relations*), *hombre fuerte* (< *strong man*), *trabajar duro* (< *to work hard*), *rascacielos* (< *sky-scaper*), *perro caliente* (< *hot dog*), *piel roja* (< *redskin*).

5) *Calcos semánticos*. Cuvinte spaniole care datorită asemănării formale cu alte cuvinte din engleză primeau de la acestea sensuri pe care normal nu le au în spaniolă: *romance* ‘amorios’, *concreto* ‘cemento, hormigón’, *habilidad* ‘competencia’, *billón* (en el inglés americano 1.000 millones), *audiencia* ‘auditorio, público’, *héroe* ‘protagonista’, *conferencia* ‘asamblea, congreso’

4. Anglicismele sunt o realitate, iar atitudinea vorbitorilor și a specialiștilor trebuie să fie una rațională în această privință, cântărind atât avantajele cât și dezavantajele. Influența limbii engleze nu trebuie să fie considerată un fenomen negativ, nefiind cu nimic mai periculos decât alte influențe străine care s-au manifestat de-a lungul timpului asupra limbii spaniole, atât timp cât nu se exagerează folosirea lor și nu afectează structura de bază a limbii, sintaxa.

## BIBLIOGRAFIE

---

<sup>1</sup> Publicat în *Primera reunión de Academias de la Lengua española sobre El lenguaje y los medios de comunicación*, Madrid, Real Academia Española, p. 71-79.

- ALFARO, Ricardo J. (1964): *Diccionario de anglicismos*. Gredos, Madrid. ed. a II-a.
- ALVAR EZQUERA, Manuel (1998), *Manual de redacción y estilo*, Madrid.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan. (2000): *Anglicismos en el español actual: Su estudio en el registro coloquial*. La Universidad de Cádiz.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo, (1995), *Manual de español correcto. Acentuación, Puntuación, Léxico, Estilo*, Madrid, Arco Libros
- LORENZO, *Anglicismos en la prensa*, Actas de la I Reunión de Academias de lengua Española: El lenguaje y los medios de comunicación, Madrid, RAE -(1996): *Anglicismos hispánicos*, Ed. Gredos, Madrid.
- NEAGU, Valeria (1999), *Influența engleză în vocabularul spaniolei americane. Aprecieri asupra vitalității ei*, Teză de doctorat, Acad. Română.
- POTTIER NAVARRO, Huguette (1990): *La prensa y la evolución de la lengua*. *Lingüística española actual* 12:2, 243-256.
- PRATT, Chris (1970): *El arraigo del anglicismo en el español de hoy*, *Filología moderna* 40/41, 67-92.
- ROMERO GUALDA, M<sup>a</sup> Victoria, (1993): *El español en los medios de comunicación*. (Cuadernos de lengua española) Arco Libros, Madrid,
- RUBIO SÁEZ, José (1977): *Presencia del inglés en la lengua española*, Valencia Edit. Ezcurrea.
- SALA, Marius, MUNTEANU, Dan, NEAGU, Valeria, Șandru-Olteanu, Tudora (1977), *El léxico indígena del español americano. Apreciaciones sobre su vitalidad*, București, Ed. Academiei Române.
- SALA, Marius (coord.) (1982), *El español de América*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- SARMIENTO, González R. Vilches Vivancos, F.(2004), *Lengua española y comunicación*, Madrid, SGEL.
- SANTAMARÍA, Andrés/CUARTAS, Augusto (41984): *Diccionario de incorrecciones, particularidades y curiosidades del lenguaje*. Madrid, Paraninfo,<sup>3</sup> 1975.
- STONE, Howard (1957): *Los anglicismos en España y su papel en la lengua oral*, *Revista de Filología Española* 41, 141-160.

## BILINGVISM ȘI PLURILINGVISM ÎN FAMILIILE MIXTE ROMÂNÓ-ARABE - STUDIU DE CAZ

Eugenia Mirela GEORGESCU

Familiile mixte româno-arabe s-au constituit în două mari etape, de aici rezultând și principalele lor caracteristici. Prima etapă este cea a deceniilor al șaptelea și al optulea ale secolului XX, când mulți tineri arabi au obținut burse de studiu de la guvernul român sau de la propriile guverne pentru a studia în România. Aceștia proveneau din toate păturile sociale, dar, în general, nu erau oameni bogați. A doua etapă se plasează la începutul anilor '90, când unii dintre acești studenți au revenit în România ca investitori, în același timp cu alți concetățeni de-ai lor, care nu cunoscuseră România.

Familiile mixte româno-arabe sunt definite ca fiind formate din tată de naționalitate arabă și mamă româncă. Rareori asistăm la situația inversă, iar în acest caz familia este stabilită în țara de origine a mamei, unde tatăl a lucrat sau lucrează ca muncitor sau expert român, în cadrul programelor de colaborare bilaterală.

Situația de bilingvism din cadrul familiilor mixte româno-arabe este cu atât mai complexă, cu cât pornește de la fenomenul de diglosie din limba arabă, unde există două nivele de comunicare lingvistică: nivelul înalt H – numit, de obicei, „araba literară”, dar fiind, de fapt, araba medie standard, adică araba utilizată în situații oficiale și semi-oficiale, în presă, reuniuni etc. – și nivelul inferior L – araba colocvială, în variante regionale, cunoscută ca „dialect” (vezi Ferguson)<sup>1</sup>.

De obicei, tatăl posedă competență, atât în cele două variante ale limbii arabe, cât și în română, chiar dacă nu poate scrie corect și nu înțelege decât limba colocvială și limbajul profesiei în care s-a specializat.

Mama posedă competență în română, iar gradul său de competență în araba colocvială variază, în funcție de factori extralingvistici (timpul petrecut în țara de origine a soțului, dacă a locuit sau nu împreună cu părinții acestuia, gradul de integrare în mediul social), competența sa în araba medie standard fiind, în toate cazurile întâlnite, nulă.

În ce privește mediul în care trăiesc familiile mixte și care este considerat una din principalele rețele care influențează învățarea de către copii a unei limbi<sup>2</sup>, există două situații:

A) Familiile mixte sunt stabilite în țările de origine ale taților sau în alte țări arabe.

Mama este imigrantă, în majoritatea situațiilor a trecut la islam, vorbește cu copiii dialectul regiunii în care locuiește, iar educația acestora se face ca în orice

<sup>1</sup> Ferguson, Charles – *Diglossia In Word*, 1959, vol. 15, nr. 2. apud Liliana Ionescu-Ruxândoiu și Dumitru Chițoran – *Sociolingvistica*, Ed. Didactică, București, 1975, pg. 136.

<sup>2</sup> Duprez, Christine – *Les enfants bilingues – langues et familles*, Didier, Coll. CREDIF, 1995

familie arabă: copiii frecventează școala arabă, vorbesc cu ceilalți copii în limba arabă și pot avea o cunoaștere mai mult sau mai puțin bună a limbii române, din contactul cu rudele din România, în special cu bunicii. Chiar în situația în care mama nu are un grad ridicat de competență în arabă, ea se străduiește să vorbească cu copiii în această limbă. În familiile mixte care locuiesc în țara de origine a tatălui, membrii familiei comunică între ei în dialectul respectiv, mai ales dacă locuiesc împreună cu părinții tatălui, autoritatea acestora fiind dominantă în cadrul familiei.

B) Familiile mixte sunt stabilite în România, țara de origine a mamei

În această situație, tatăl este imigrant și încearcă să-și modeleze comportamentul, mai ales lingvistic, conform limbii majoritare, el continuând să-și păstreze religia și obiceiurile, manifestând, în același timp, disponibilitate pentru adoptarea unor obiceiuri românești. În ce privește limba, el este, de cele mai multe ori, convins că fiii săi vor fi mai avantajați cunoscând mai bine limba română decât araba.

**Studiu de caz 1.** Mama româncă – trecută la islam – a trăit mult timp în țara de origine a tatălui

În acest caz, comunicarea între membrii familiei se face atât în araba colocvială, cât și în limba română. Mama vorbește dialectul arab pe care l-a învățat în timpul șederii în Orient, cu multe greșeli de care nu este conștientă. Copiii învață în România la o școală arabă, dobândesc un anumit nivel de cunoaștere a limbii literare, comunică cu colegii de școală și cu membrii familiei și rudele în dialect, dar încep să vorbească și limba română, cu alți tineri. Comunicarea dintre copii și părinți se face prin schimbare inconștientă de cod, copiii trec de la română la arabă când se adresează tatălui și invers în cazul mamei. Competența lor în araba standard și română este medie; vorbesc cu ușurință araba colocvială, întâmpină dificultăți în a-și însuși anumite concepte, în lectura operelor literare în araba literară, iar în română nu pot utiliza decât limbajul cotidian.

Mustapha este absolventul unei școli arabe din România și se pregătește pentru admiterea la medicină; nu cunoaște nici în arabă, nici în română, sensul unor cuvinte ca: electrocardiogramă, lipide, hematii. El vorbește fluent dialectul sirian (tatăl este sirian) înțelege când i se vorbește în limba română, dar preferă să răspundă în dialect. Operațiunile de „switching code” sunt inconștiente:

– Bună ziua, doamnă. Eu Mustapha. Nu pot să vii, mrid shuwayye. Yimkin you it-ten?

Greșelile pe care le face Mustapha în limba română se explică prin faptul că transpune în această limbă reguli gramaticale din arabă: nu folosește verbul de existență la prezent, pentru că în arabă nu se folosește, nu știe să conjuge verbul la conjunctiv, pentru că nu sesizează diferența dintre indicativ și conjunctiv, nu rostește fonemele specifice limbii române: ă, î, nici diftongul „oa” (în araba

colocvială există tendința de transformare a diftongilor în vocale lungi). Structura sintactică a frazei este foarte simplă, imitând structura frazei din araba colocvială. Mustapha este musulman practicant.

Întrebat dacă se consideră român sau sirian, el răspunde fără ezitare: sunt sirian, dar am și cetățenie română.

**Studiu de caz 2.** Mama româncă – a trecut la islam și a trăit o perioadă îndelungată într-o țară arabă

Mariam are peste 20 de ani. Este născută în România, dar a trăit aproape 18 ani în Kuweit, cu familia. Între timp, a vizitat România, unde se aflau rudele materne. A urmat liceul în Kuweit, apoi s-a stabilit cu familia în România. Mariam este musulmană și poartă văl. În familie vorbește araba colocvială (mai ales cu părinții, inclusiv cu mama, care se străduiește să copieze cât mai bine modelul arab), dar și româna, mai ales cu frații mai mici, care nu mai știu bine araba. Mariam nu are un nivel cultural ridicat în nici una dintre cele două limbi, în română vorbește corect, dar cu fraze foarte simple, recurgând la cuvinte argotice pe care le cunoaște din contactul cu frații, fără a fi conștientă de inadecvarea palierele lingvistice: ”Acest articol a fost interesant. Dar eroul principal e nasol”.

În arabă citește fluent, are conștiința faptului că limba literară reprezintă varianta înaltă H și că nu se poate combina cu varianta colocvială L. Este musulmană practicantă: se consideră arabă-palestiniană, având doar legături de rudenie cu familia din România.

**Studiu de caz 3.** Mama româncă, creștină – a vizitat țara de origine a tatălui. Sonia are 16 ani și este musulmană. A vizitat în mai multe rânduri țara de origine a tatălui, Tunisia. Mama nu vorbește deloc araba, iar comunicarea între membrii familiei se face în general în limba română. Tatăl vorbește uneori araba colocvială tunisiană cu fiul cel mare, iar fiicei nu i se adresează în arabă decât în situații particulare (când vrea să comunice fără a fi înțeles de români). Sonia vorbește românește, învață la un liceu cu limba de predare engleza, comunică cu toți prietenii și colegii, chiar și arabi, numai în română. Nu utilizează dialectul tunisian decât când se află în vizită la bunici, unde, pentru a comunica cu tineri și cu alți membri și prieteni ai familiei, folosește și franceza. Competența sa în araba colocvială este foarte limitată, confundă fonemele, nu distinge varianta emfatică de cea ne-emfatică: سعيد (platou, loc la înălțime, plan) este auzit ca سعيد (fericit) și folosit cu acest sens. În consecință, nici nu rostește fonemele specifice arabei: emfatică, velare, utilizează o structură gramaticală simplă, iar bagajul său lexical este redus. Se consideră musulmană, dar nu practicantă. Nu cunoaște nimic despre cultura și civilizația arabă. Încearcă să învețe araba literară, la solicitarea părinților. Nu exclude posibilitatea de a se căsători și a locui într-o țară arabă, ceea ce ar putea constitui o motivare a studierii arabei literare. Sonia nu conștientizează că araba standard și araba colocvială pe care o folosește în comunicarea cu rudele

reprezintă nivele diferite; rezultatul este amestecul celor două variante, într-o propoziție scrisă de tipul: أخي ذهب مع بابا .

Ea se consideră în primul rând româncă, dar când este întrebată răspunde: sunt jumătate româncă și jumătate tunisiană, așa am fost învățată să spun.

**Studiu de caz 4.** Mamă româncă, creștină, despărțită de tată. Somer este student la o facultate din România; locuiește cu mama sa, care este despărțită de tatăl băiatului de mai mulți ani. Somer înțelege puțin dialectul sirian, stabilind echivalențe ușor fanteziste între cuvintele arabe și cele românești. Întrebat ce înseamnă „maktab” (birou), el răspunde: „Maktab înseamnă muncă, lucru. Așa l-am auzit spunând pe tata: أنا في المكتب și cred că spunea: eu sunt la muncă”. Nu este musulman practicant, nu consideră că araba îi va fi vreodată utilă și nu se simte legat afectiv de comunitatea arabă.

**Studiu de caz 5.** Mamă româncă, creștină, a vizitat țara de origine a tatălui.

Nadim este student la o facultate românească. Este născut și crescut în România, unde a făcut cursul primar la o școală arabă. Știe să scrie și citește puțin în arabă. Comunică cu tatăl său și cu prietenii acestuia în araba colocvială, dar în mediul familial vorbește româna, pentru că mama și fratele cel mic nu înțeleg araba. Nadim trece spontan de la un cod lingvistic la altul, în prezența membrilor comunității arabe; alegerea arabei pentru a se adresa unui membru al comunității, mai ales în prezența unor străini, este o marcă a solidarității de grup. „Poftiți, domnule؟ فين الكراسي يا ست نبيلة؟

Înțelegerea unui text îi este alterată de faptul că a învățat anumite cuvinte numai prin contactul cu alți membri ai comunității arabe, confundă dentala d cu emfatică d ā d – مرد - مرض, confundă siflanta dentală surdă s cu siflanta velarizată emfatică surdă șād صباح / سبح, nu percepe exact toate sunetele dintr-un cuvânt, omite fricativa, faringală, sonoră „ayn” : سعيد / سعيد.

Se consideră arab sirian musulman. Încearcă să învețe araba literară, pentru că are sentimentul apartenenței la comunitatea arabă. Este conștient de situația de diglosie din arabă și caută să nu amestece cele două niveluri.

Cele cinci cazuri enumerate mai sus pot fi considerate tipice pentru situația B. La analizarea lor am luat în considerare cele patru rețele lingvistice identificate de Duprez<sup>1</sup> (1994) pentru studierea multilingvismului în cadrul familiilor bi- și pluri-lingve: familia, activitatea școlară și profesională, țara de rezidență, țara de origine.

Am putut constata că sentimentul apartenenței la comunitatea lingvistică arabă este prezent, deși în grade diferite, în toate cele cinci cazuri, căci toți, într-o formă sau alta, împărtășesc un set de valori comune, care se referă la cunoașterea, chiar și la nivel mediocru, a limbii arabe în variantă colocvială, la religia islamică –

<sup>1</sup> Duprez, Christine – *Les représentations des langues et leur apprentissage* – Didier, Coll.CREDIF – Essais – 2000

chiar dacă nu sunt practicanți – și la sentimentul apartenenței la comunitatea arabă, chiar dacă acesta este plasat pe locul al doilea, după cel al apartenenței la comunitatea română, pentru unii dintre subiecți.

Trei dintre subiecți își definesc identitatea în primul rând ca arabi; sunt cei care cunosc cel mai bine araba, atât araba colocvială, prin intermediul căreia pot comunica relativ ușor, cât și araba medie standard, chiar dacă la un nivel modest. În cazul lor, sentimentul apartenenței la comunitatea lingvistică este determinat de cunoașterea regulilor de utilizare a limbii (Labov)<sup>1</sup>; cu cât subiectul cunoaște mai bine limba arabă, cu atât se simte mai atașat de comunitatea arabă și mai motivat să studieze varianta înaltă H. Mariam, care cunoaște cel mai bine limba literară, este singura interesată de cultura arabă, ignorând aproape în totalitate cultura română. Majoritatea subiecților au o cunoaștere pasivă a variantei colocviale a limbii arabe.

Atitudinea față de limbă este semnificativă, mai ales în cazul arabei, sentimentul apartenenței la națiunea arabă unică regăsindu-se tocmai în unitatea de limbă. Nimic nu-l mai leagă astăzi pe arabul marocan de arabul irakian, în afara unității de limbă. O dată cu pierderea competenței lingvistice, sentimentul identității arabe este grav afectat. De aceea, este explicabil că cei doi tineri care ezită să se definească în primul rând ca arabi sunt cei care cunosc cel mai puțin araba. Ei nu se mai simt legați de comunitatea arabă, altfel decât prin legături de familie, recurgând, pentru a-și motiva alegerea studiului limbii, la invocarea autorității paterne. În lipsa unui interes patern pentru practicarea arabei colocviale în familie și învățarea arabei literare de către copii într-un cadru instituționalizat, generațiile următoare riscă să-și piardă identitatea arabă și să se asimileze în cadrul populației autohtone. Acest proces va fi accelerat de faptul că mulți reprezentanți ai celei de-a doua generații de arabi rezultate din căsătorii mixte învață în școli românești sau în școli cu limbă de predare engleza, unde araba se învață ca disciplină opțională. Tinerii arabi recurg la o limbă de circulație internațională (în cazul Soniei franceza) pentru a comunica cu rudele din țările arabe. În ce privește clasificarea socio-economică a subiecților, ei aparțin categoriilor „middle class” și „upper-middle class” din România, iar mobilitatea lor socială poate fi prognozată ca ascendentă, în sensul că ei se pregătesc pentru a lucra în medii unde este necesară cunoașterea limbilor de circulație internațională<sup>2</sup>, și puțin, sau deloc, a limbii arabe.

Tendința generală la a doua generație de arabi din România este de pierdere a identității arabe, chiar dacă nu printr-un proces conștient, prin pierderea capacității de exprimare în arabă. La aceasta contribuie indiferența față de religie, acceptată doar formal; pe termen lung, rămâne de văzut dacă vor renunța la islam.

---

<sup>1</sup> Labov, William – *The Social Stratification of English in New York City* – Columbia Univ., 1964, apud *Sociolingvistica*, op. cit.; pg. 199 și urm.

<sup>2</sup> Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana și Chițoran, Dumitru – *Sociolingvistica*, Ed. Didactică, București, 1975, pg. 280

Evenimentele de la 11 septembrie 2001 nu au făcut decât să accelereze acest proces, unii copii de arabi dorind să se debaraseze de o identitate neconvenabilă și de apartenența la o comunitate proscrisă pe plan internațional. Atitudinea lor ar putea fi influențată de situația internațională și nu este exclusă o anumită radicalizare a membrilor tinerei generații, ca răspuns la presiunile care se exercită asupra lor.

Într-unul din articolele sale, scriitoarea algeriană Asia Jabbar<sup>1</sup> caracteriza limba maternă ca fiind „limba care exprimă dragostea, duișia, apropierea, limba interioară a fiecăruia dintre noi” și, în același timp, „unul din cele mai importante elemente de reconciliere cu sinele, cu identitatea și de întărire a legăturilor cu țara de origine pentru imigrant”.

## **BIBLIOGRAFIE**

- Abu Haidar, F. – *Beur Arabic – Continuity in the Speech of Second Generation Algerian Immigrants in France* Aguadé, F. Corriente y M. Maragan.
- Haesook Han Chung Code Switching as a Communicative Strategy: a case of study of Korean-English bilinguals - în *Bilingual Research Journal*, 2004
  - Grojean – *Life with Two Languages* - Cambridge 1982- Harvard Univ. Press
  - Vasilache, Mirela - Practici lingvistice, reprezentări și identitate la un copil trilingv – *Voix plurilingues de la Colombie Britannique – recueil de textes écrits par les étudiants de maîtrise dans le cadre du cours EDUC 713 – Plurilinguisme et apprentissages scolaires-* Faculté d'éducation
  - Wunderlich, Dieter – Relații între noțiuni în cadrul sociolingvisticii, apud. Ionescu – Ruxăndoiu, Liliana și Chițoran, Dumitru -*Sociolingvistica*, pg. 179 și urm.

---

<sup>1</sup> Jabbar, Asia – *Limba maternă* – articol scris cu prilejul sărbătorii limbii materne la UNESCO – Al Hayat – 03/07/ 2007

# L'EXPRESSION DE LA DONNÉE SPATIALE DANS LES NOUVELLES DE J. M. LE CLÉZIO

Iuliana PAȘTIN

**La notion de donnée spatiale** est une abstraction qui ne se concrétise que dans l'union avec la donnée temporelle avec laquelle elle forme l'événement. Le signe – espace et le signe –temps sont interdépendants et n'ont aucune autonomie fonctionnelle en dehors de l'expression –événement. Le terme de donnée spatiale a pour point de départ la physique théorique qui considère comme la seule unité objectivement donnée l'événement physique, défini comme continuum spatio - temporel ou amalgame de la donnée spatiale et de la donnée temporelle.

Par la donnée spatiale on entend aussi la notion que la grammaire désigne par le terme de personne et /ou de chose<sup>1</sup>. La donnée spatiale est exprimée en français par trois espèces de signes, appelés signes - espace: noms propres, déictiques et syntagmes nominaux d'actualisation<sup>2</sup>. A ces trois classes de signes -espace il faut ajouter une quatrième: les indices fonctionnels de la catégorie de l'espace tels que: *il, le, on, en, y*. Ces indices se substituent aux réalisateurs de l'espace proprement dits seulement dans certains syntagmes en dehors desquels ils sont inexistantes. Le signe -espace identifie et différencie verbalement une donnée qui se trouve localisée dans une portion de l'espace réel lorsqu'elle occupe une portion déterminée par rapport à celle du sujet parlant. La localisation peut être indéterminée et même en dehors du sujet parlant, elle n'en est pas moins nécessaire pour autant.

## 1. La localisation dans l'espace

La localisation dans l'espace est fondée sur la notion de l'espace absolu, indépendant du temps empirique. L'espace ainsi conçu est une donnée de l'expérience immédiate et le produit de l'abstraction linguistique. Dans la localisation (et l'actualisation), **le sujet parlant** s'impose comme point de référence absolu dont partent tous les rapports spatiaux. Étant donné que chaque acte de langage implique l'actualisation, le langage est égocentrique, interposé entre lui et le monde extérieur. «*Tout passe par le locuteur comme par un prisme interposé entre lui (le locuteur) et le monde extérieur*»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Voir, R.F.Mikuš, 1963, «L'expression de la donnée spatiale en français», *Le français moderne*, Nr.2.,3, p.137/142 qui affirme que «cette distinction de ces deux catégories de données détermine certaines classes de signes, telles que: *à qui/à quoi pensez-vous?*»

<sup>2</sup> Cette affirmation appartient à R.F.Mikus, op. cit., p.140

<sup>3</sup> Selon R.F. Mikuš, op. cit, p.138 le Np: «Napoléon Bonaparte, Napoléon Ier, peut être désigné par un déictique par exemple, ou par un syntagme tel que: **notre empereur, l'empereur des Français, ce monstre**, etc.

<sup>3</sup> Cette affirmation appartient à R.F.Mikus, op. cit., p.140

Il y a différentes manières de décrire la localisation des objets dans l'espace, mais dans tous les cas cette description doit s'inscrire dans un cadre de référence dont les termes sont de trois types: un énonciateur, une entité concrète (animée ou inanimée) et un repère spatial.

Rendre compte d'une situation spatiale suppose organiser les mises en relation entre ces différents pôles. Il s'agit d'une situation statique ou saisie comme telle, comme une sorte d'instantané, ou, au contraire, d'une situation dynamique dans laquelle les changements spatiaux et les déplacements sont liés à des facteurs temporels. Toutes les propriétés spatiales attribuées aux choses, leurs dimensions, leurs positions et leurs mouvements procèdent d'une expérience du monde dont les hommes sont sujets et acteurs.

Dans notre analyse des nouvelles de J.M.G. Le Clézio nous partons de la prémisse qu'il y a différentes manières de décrire la localisation dans l'espace. Dans tous les cas, cette description doit tenir compte des trois facteurs essentiels mentionnés. D'une manière générale, un objet ou un lieu est situé en fonction d'un autre lieu ou d'un autre objet dont la localisation, et parfois les propriétés géométriques, sont déjà connues ou sont suffisamment saillantes pour qu'il puisse jouer le rôle de repère. On exprime la localisation, tout comme le déplacement ou la direction, en termes de distance ou de position relative par rapport à cette deuxième entité. **Sur le plan sémantique**, la localisation spatiale peut être représentée comme une relation statique entre deux termes, l'un désignant un objet à localiser, l'autre un repère par rapport auquel s'effectue la localisation, repère dont la position est mieux établie parce qu'elle est plus stable, plus visible, plus massive. Pour décrire cette relation de localisation dans l'espace que l'on pose entre les éléments d'une situation spatiale, différents termes ont été choisis afin de distinguer l'entité à localiser et l'entité de référence. En anglais, plusieurs couples de termes ont été proposés: *trajectory/landmark* (Langacker, 1987)<sup>1</sup>, *theme/reference/object* (Jackendoff, 1983)<sup>2</sup>, *figure/ground* (Talmy, 1983)<sup>3</sup>. En français, on parle de *corrélât de lieu/lieu* (Boons, 1987)<sup>4</sup>, de *cible/site* (C.Vandeloise, 1986).<sup>5</sup> Ce sont ces deux derniers termes, respectivement **la cible** (pour l'entité à localiser) et **le site** (pour l'entité de référence) que nous allons retenir. Dans ce cas, C. Vandeloise (1986:28) considère «*que le sujet de la relation spatiale est la cible et la fonction d'objet... de la relation spatiale représente le site.*»<sup>6</sup> Alors que la cible est petite et difficile à repérer, le site est généralement massif et facile à distinguer. La cible est souvent mobile et

<sup>1</sup> LANGACKER, R.W., (1987) «Mouvement abstrait», *Langue Française* 76, pp.59-76

<sup>2</sup> JACKENDOFF, R.W., (1983), *Semantics of spatial expressions. Semantics and cognition.* J.Jackendoff, Cambridge, MIT Press

<sup>3</sup> TALMY, L.,(1994), *How language structures space. Spatial orientation: theory, research and application.*H. Pick, Acredolo, L. New York, Plenum,, 225-282.

<sup>4</sup> BOONS, J.P., (1987) «La notion sémantique de déplacement dans une classification syntaxique des verbes locatifs», *Langue française*, no. 76, Larousse, Paris, pp. 5-40

<sup>5</sup> VANDELOISE, C (1986), *L'espace en français*, le Seuil, Paris, 1986, p. 28

susceptible de bouger et le site est immobile et stable. Selon A. Borillo (1998:15): «*La façon la plus naturelle, en français, d'exprimer une relation de localisation est de construire une phrase dans laquelle la place et la fonction de **sujet** reviennent au nom représentant la cible (**Ncible**), la place et la fonction d'**objet** ou d'**attribut** au nom représentant le site*» (*N site*): [**Ncible**VPrép**N1site**].

**La détermination de la localisation d'un objet (la cible) par rapport à un autre objet ou à un lieu (le site) peut s'effectuer grâce au système triaxial de coordonnées spatiales**, qui donne la possibilité de définir pour chacune des deux entités, *sa direction verticale* (inférieur /vs./ supérieur), *sa direction frontale* (antérieur /vs./ postérieur) et *sa direction latérale* (droite /vs./ gauche), à condition que la cible ou le site possède une orientation. **Il s'agit, dans ce cas d'une situation d'orientation intrinsèque.**

**Formes canoniques de l'expression de la localisation.** La forme canonique de l'expression de la localisation sera représentée schématiquement de la façon suivante: [**N0cible** V Prép **N1site**] ou [Il y a **N0** cible Prép **N1site**]. Dans ces relations on remarque que le prédicat peut être construit soit avec un verbe d'état du type «être» soit avec le présentatif «il y a», ayant le même trait statique.

Conformément à Claude Vandeloise (1986: 20/34) il y a une «asymétrie» entre la cible et le site qui est basée sur: la taille, la visibilité, la saillance, la fixité, la force de gravité et le rôle de support, la relation contenant – contenu: «*Cette asymétrie est due à la fonction des prépositions qui situent un objet petit et mobile de position inconnue (la cible) par rapport à un objet plus grand et plus stable de position connue (le site).*»

*D'abord, je noterai que la position de la cible est une information nouvelle pendant que la position du site est une information ancienne. De plus, alors que la cible est petite ou difficile à repérer, le site est généralement massif et facile à distinguer. Enfin, la cible est souvent mobile ou susceptible de bouger, cependant que le site est immobile et stable.»*

Parmi ces facteurs, le rapport de taille semble le plus important parce qu'on se représente plus facilement la manière dont les deux éléments sont arrivés à la situation spatiale qui les caractérise. Selon C. Vandeloise (1986:34): «*J'appellerai cible l'objet à localiser et le site l'objet de référence*».

La cible est donc une entité complexe, construite par la syntaxe, et elle est, de ce fait, dépourvue de propriétés spatiales intrinsèques. Elle doit être localisée. Comme elle résulte d'une construction, elle est, par nature, instable, alors que le site apparaît comme une entité plus stable sur le plan spatial.

Malgré l'importance des proportions et de la taille et malgré l'avantage de la fixité, qui caractérisent en général le site, il n'est pas rare de voir **un être humain**

---

<sup>6</sup> C. VANDELOISE, op. cit.p.34: *Le langage ne laisse pas au hasard les positions de la cible et du site dans la relation spatiale: dans les phrases bien formées, la cible coïncide toujours avec le sujet de la relation et le site avec son obje t«(On dit: La cigarette est à gauche du fauteuil» et non «Le fauteuil est à droite de la cigarette» p.33)*

jouer ce **rôle**, surtout s'il est en même temps l'énonciateur qui polarise la scène décrite: «*La paroi de la montagne se dresse devant moi*»

En tout cas, quelle que soit l'importance des facteurs mentionnés dans le choix de la perspective donnée, il est à remarquer que les expressions faisant intervenir un être humain ne se conforment pas si facilement au schéma qui vient d'être présenté.

Après avoir présenté les notions fondamentales concernant la localisation dans l'espace, nous allons tenter de montrer ce que c'est l'espace du locuteur, le rôle de l'observateur, l'orientation déictique.

## **2. L'orientation déictique**

### **L'espace du locuteur. L'espace de l'observateur.**

Nous avons affaire à *l'espace du locuteur* si le point de référence qui oriente la scène est fourni explicitement ou implicitement par *le locuteur* généralement désigné par «*ego*». (A.Borillo, 1998:34)

La description sera faite dans ce cas selon une orientation dite **orientation déictique** ou **égocentrique**. Mais cette orientation peut jouer de diverses manières:

**2.1. L'orientation à partir de l'énonciateur (ego)**, est possible si celui-ci établit une relation spatiale en se constituant comme **point de référence**. Par sa localisation et son orientation, il détermine par effet miroir (de face- à - face) la position des entités spatiales qu'il décrit.

**2.2. L'orientation à partir du site s'il est en même temps l'énonciateur** est possible lorsque le site possède sa propre orientation et dans ce cas il peut jouer le rôle de polarisateur pour le reste de la scène. Ce rôle peut être joué aussi par **la cible** si elle-même a une orientation intrinsèque.

**2.3. L'orientation à partir de l'énonciateur qui prend un repère spatial autre que lui-même** est une troisième manière de localisation dans l'espace qu'il convient de mentionner même si celle-ci est beaucoup moins courante. L'ego fait jouer à ce repère le rôle de polarisateur.

### **2.1. L'orientation à partir de l'énonciateur ego dans le rôle d'observateur-énonciateur.**

La polarisation introduite par le locuteur ne se limite pas à ce seul type de situation. Dans certains cas, il se manifeste de manière plus indirecte, et plus implicite aussi, par le seul fait qu'il est l'énonciateur. Sans avoir besoin de se désigner, il peut imposer son orientation intrinsèque et polariser la scène qu'il décrit.

La localisation d'une cible par rapport à un site, dans le cas de Le Clézio peut être déterminée à partir des coordonnées d'un **observateur**. Celui-ci, en décrivant un fait spatial, crée **une situation d'énonciation** dans laquelle il devient **le locuteur** et son espace devient **l'espace du locuteur**. La relation spatiale que l'énonciateur établit entre la cible et le site le place dans la situation où il doit

prendre en compte sa propre position dans l'espace. Il fixe, à partir de sa personne et de la place qu'il occupe, la localisation d'entités situées en général dans un espace limité par son champ de vision, et dans ce cas, il joue en quelque sorte un rôle de polarisateur.

Si le **point de référence** qui oriente la scène est fourni explicitement ou implicitement par le locuteur, la description se fait selon une orientation dite **orientation déictique** ou **égocentrique**.

#### **Le sujet regardant –ego. La conscience de l'écrivain**

«*La description est mise en regard d'un sujet et d'un objet, échange dialectique entre regardant et regardé. La notion de **regard** est fondamentale en effet pour comprendre le dispositif descriptif<sup>1</sup> de Le Clézio*». (M.A Gervais Zanninger, 2001:45)

Digne continuateur de «l'école du regard» du Nouveau Roman Le Clézio considère à la manière de Robbe Grillet<sup>2</sup> que l'importance n'est plus dans la chose décrite, mais dans le processus même de la description:

«*La description prétendait reproduire une réalité préexistante; elle affirme à présent sa fonction créatrice. Elle faisait voir les choses et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement. Tout l'intérêt des pages descriptives (...) n'est plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description*». (A.Robbe Grillet, 1963)

Pour Le Clézio, de même que pour les représentants du Nouveau Roman, la description n'est plus au service du récit, elle vaut par elle-même, l'emportant quantitativement sur un récit troué et lacunaire que le lecteur est chargé de reconstruire lui-même. La démarcation entre narration et description se trouve ainsi remise en question et c'est le récit tout entier qui est placé sous le signe du descriptif. De cette façon, l'essentiel n'est pas pour Le Clézio de restituer l'objet, mais de rendre compte de l'incertitude de la perception et de l'instabilité de la représentation. L'accent en fait est moins mis sur la chose vue<sup>3</sup> que sur la vision,

---

<sup>1</sup> GERVAIS -ZANNINGER, Marie-Annick, (2001), *La description*, Hachette Supérieur, Paris, pp.38-45.

<sup>2</sup> ROBBE –GRILLET, Alain, (1963), *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. «Idées», nr. 45, Paris.

<sup>3</sup> R.BARTHES, 1970, coll. «Tel quel, **S/Z**, Paris, Le Seuil, p. 20». *Toute description littéraire est **une vue**. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même: l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque (...); pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord «le réel» en objet peint (encadré); après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture: en un mot: le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code)*».

elle-même image mentale, produit d'une perception troublée, de la mémoire ou de l'imagination, sans que l'on sache jamais si tel ou tel objet a été vraiment vu, si le héros a cru le voir, s'il l'a imaginé ou rêvé. Il faut aussi mentionner que le regard peut être entièrement imaginaire. Au fond, l'écriture descriptive qui caractérise le plus souvent les nouvelles du recueil *Mondo* renvoie à un objet réel ou imaginaire car le personnage décrit un paysage qu'il a sous les yeux, ou qu'il a vu autrefois, ou encore qu'il imagine, à la façon de *Mondo*, de *Lullaby* ou de *Petite Croix* (personnages du recueil mentionné). Un souvenir, une rêverie, un fantasme peuvent être à l'origine de la description du ciel bleu comme dans la nouvelle *Peuple du ciel*. Dans les textes descriptifs de Le Clézio, les objets décrits: un nuage, le souffle du vent, la couleur du ciel, la lumière du soleil ou de la lune ne sont pas toujours directement offerts à la vue, car ils peuvent aussi être imaginés.

*«Les nuages sont comme cela. Ils sont tellement loin, ils viennent de si loin, du centre du bleu, froids comme le vent, légers comme la neige, et fragiles; ils ne font pas de bruit quand ils arrivent, ils sont tout à fait silencieux comme les morts, plus silencieux que les enfants qui marchent pieds nus dans les rochers, autour du village».* (*Peuple du ciel*, 237).

Dans les nouvelles de Le Clézio l'effet poétique vient justement de l'indétermination dans laquelle se trouve l'objet décrit, rêvé ou imaginé, figuration de la distance ou de l'absence. Si l'objet comme le héros, s'efface à demi, nous avons affaire à une «vision»<sup>1</sup>.

Si l'objet réel est appréhendé par les yeux d'un sujet regardant cet aspect est accentué par Le Clézio dans le cas de ses nombreuses descriptions imaginaires. Lorsque la vision est prise en charge par un personnage, la description est fortement modalisée: la manière de voir est soulignée par des connotations tonales, qui soulignent la subjectivité de la perception (*Peuple du ciel*, *Mondo*, *Les bergers*). La description de la belle Vallée de Genna (*Les bergers*) met en évidence également le personnage Gaspard qui est le support de la rêverie. La communication entre des enfants venus de lieux différents s'établit grâce à un regard doué du pouvoir de pénétrer le mystère du monde et de connaître l'essentiel, l'inexprimable

*«La vallée de Genna, immense, une très grande étendue ondoyante où tout était très lent...et si loin que cela devenait presque irréel»* (B: 260). *«C'était vraiment beau! Devant eux, l'espace d'herbes hautes ondulait dans le vent, et les arbres se balançaient, beaucoup d'arbres élancés, aux troncs noirs et aux larges frondaisons vertes...Autour de la plaine, les collines de pierre, étendaient leur ombre, du côté de la mer, les dunes de sable étaient couleur d'or et de cuivre».* (*Les bergers*: 276)

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov (1969) «Qu'est-ce que le structuralisme?», *Poétique*, Editions du Seuil, Paris, p. 50, affirme que: «la vision est le point de vue d'où l'on observe l'objet et la qualité de cette observation (vraie ou fausse, partielle ou complète)

**Dans une approche linguistique de l'espace** (CRISTEA, T.1976:131), le locatif des verbes de perception (*regarder, voir, etc.*) exprime la manière dont les êtres appréhendent le monde, la perception étant associée à une expérience subjective. Ces verbes peuvent être considérés comme des verbes ORIENTÉS.<sup>1</sup> Le locatif qu'ils impliquent est interprété comme un *allatif spatialisé* et l'*ablatif* comme *la source de la sensation* qui affecte l'être, représenté par le locatif avec la structure suivante: V [+perception] + [-Loc.Abl.]<sup>2</sup>.

On peut considérer que le sujet est à la fois sujet actif et sujet réceptif. Ces verbes **d'expérience subjective** sont marqués par le trait [± intention].

---

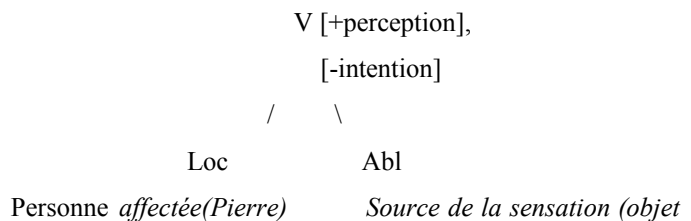
<sup>1</sup> Voir, les quatre cas relevant pour la structure sous-jacente sont, dans la théorie localiste de J.M.Anderson *le nominatif* (nom), *l'ergatif* (erg), *le locatif* (loc) et *l'ablatif* (abl): Anderson, M. John, **The Grammar of Case**, Cambridge University Press, 1971; Charles J.Fillmore, (1968) est le créateur de la théorie non localiste des cas : **The Case for Case** (Langages Nr.38, juin 1975 pp.9-17 et 65-79)

Selon T.Cristea, (1976: 131): «*la parenté de ces verbes avec les verbes de mouvement est révélée par la sélection des éléments prépositionnels de la structure superficielle. Le verbe voir régit un Datif de la personne affectée marqué comme sujet de la phrase et un Objectif: Pierre voit une affiche*».

D                      O

Dans le cas du verbe voir, le sujet est réceptif, dans le cas du verbe regarder le sujet est actif et s'inscrit dans le cadre casuel comportant un Agentif choisi en position de sujet et un objectif: *Pierre regarde une affiche.* (où Pierre=Agentif, L'affiche=Objectif).

Les verbes marqués par le trait [-intentionnel] se caractérisent par la structure sous-jacente suivante:



*perçu*).

*Ex Pierre a vu ce film(Abl.Abs); Pierre entend des pas (Abl.Abs) dans les couloirs.*

<sup>2</sup> «*Les verbes de perception ayant le trait [+ intentionnel] s'inscrivent dans un cadre casuel qui comporte un Locatif de la personne affectée qui est en raison du trait [+ intention] qui marque le verbe , un Ergatif, tandis que l'Abatif co-occurrent sous le même nœud à L'Abs est l'objet perçu comme source de la sensation*». (CRISTEA,T., 1976, **Relations et formes casuelles en français contemporain**, București, pp.134. Ex *Elle regarde les eaux bleues* (où: **Elle**=personne affectée, actant agissant =Erg, Loc. et **les eaux** = objet perçu, source de la sensation =Abl.)

Ces verbes ne sont pas soumis aux mêmes contraintes que les verbes [-intention] car ils admettent les adverbes intentionnels et l'impérativisation. (ayant toujours la marque intentionnelle): *Il la regardait avec insistance.*

Dans ses nouvelles, de même que dans ses essais: «*L'Extase matérielle, L'Inconnu sur la terre et Le Livre des fuites*», Le Clézio confère au «*je*» de son discours narratif le rôle de narrateur, lequel se confond souvent avec l'auteur. Ce «*je*» peut, de surcroît, se dédoubler et engendrer un «*il*», un «*tu*», un «*vous*», ou un «*on*». Ces variations permettent au lecteur d'entrer d'emblée dans la pensée le clézienne, exprimée surtout dans l'essai *L'Inconnu sur la terre*: «*Je voudrais vous parler loin, avec des mots qui ne seraient pas seulement des mots, mais qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace, jusqu'à la mer*» (*L'Inconnu sur la terre*:7)

Le changement de pronoms personnels peut être interprété comme une incitation à se demander: *qui parle? de qui parle-t-on? pourquoi y -a- t- il tant de sujets?* au point de provoquer ce que Le Clézio aime le plus: le vertige et l'incertitude?

Ce sentiment de doute s'accroît d'ailleurs puisque Le Clézio ponctue ses conceptions par des «*peut-être*»<sup>1</sup> de la même manière qu'il conçoit la vie:

*«elle est peut-être ce passage, cette situation tragique et instable, ce nœud, ce point mouvant sur la ligne d'évolution du néant au néant»* (*L'Extase matérielle*: 53)

En introduisant cet adverbe, Le Clézio brouille la neutralité de la caméra et réintroduit le narrateur, infiltrant l'incertitude et la confusion pour marquer la présence du narrateur à distance, caché.

*«Le ciel se faisait et se défaisait sans cesse, autour du cercle de lave, la lumière du soleil intermittent bougeait comme des faisceaux de phares. Peut-être qu'il n'y avait rien d'autre, réellement. Peut-être que maintenant, tout bougerait sans cesse, en fumant, larges tourbillons, nœuds, voiles, ailes, fleuves pâles».* (*La montagne du dieu vivant*, 139)

Par l'insertion du mot *peut-être*<sup>1</sup> dans les passages descriptifs de *La montagne du dieu vivant*, la première impression du lecteur que le narrateur est absent, est annulée, impliquant un observateur tentant de déchiffrer la pensée du personnage et qui n'est autre que le narrateur, présence intermittente en alternance avec le protagoniste.

Il est nécessaire de bien distinguer, dans le récit, *le regard* (ou le point de vue, ou la focalisation)<sup>2</sup> et *la voix narrative*. L'écrivain peut jouer de la confusion ou de la

---

<sup>1</sup> Le locuteur se sert des adverbes de phrase pour ajouter un commentaire à son énoncé. Selon la définition de Henning Nølke dans «**Le regard du locuteur**», *Pour une linguistique des traces énonciatives*, Éditions Kimé, Paris, 1993, p.145: «*En littérature linguistique, peut-être est souvent considéré comme l'exemple par excellence d'un adverbe de phrase qui porterait sur la phrase dans sa totalité en modifiant ses conditions de vérité. Sémantiquement cet adverbe serait une réalisation linguistique de l'opérateur modal de POSSIBILITÉ*».

<sup>2</sup> Dans un récit, la narration peut adopter plusieurs points de vue. Gérard Genette (*Figures III*, Éditions du Seuil, Paris), distingue trois possibilités de «*focalisation*»: la focalisation zéro, la focalisation externe et la focalisation interne. **La focalisation zéro** est une absence de focalisation. Le récit n'est mené selon aucun point de vue et place le lecteur dans une position dominante, lui permettant de voir le dehors et le dedans. **La focalisation externe** désigne un système où tout est

séparation de ces deux instances narratives: le focalisateur (celui qui voit) et le narrateur (celui qui raconte). Ce dernier peut céder sa voix à un personnage, comme c'est le cas de Le Clézio, dans ses nouvelles du recueil «*Mondo et autres histoires*».

Ce qu'il faut également souligner c'est que le point de vue varie souvent dans les nouvelles de Le Clézio et devient même très diffus. On ne sait pas toujours qui voit ou qui pense: le regard qui jusqu'à un certain moment était celui de Jon, le protagoniste de la nouvelle *La montagne du dieu vivant*, devient celui de son guide, l'enfant -dieu. Enfin, tout personnage ayant disparu, le regard glisse vers l'auteur - narrateur dont on n'arrive pas toujours à saisir les contours, car il entre lui aussi dans ce jeu de la présence et de l'absence: «*L'apparition du protagoniste se trouvant sous le signe de l'émergence et de la disparition soudaines, comme soumise aux caprices de l'imaginaire, sans importance véritable, l'histoire racontée ne semble pas être tout à fait la sienne. Son existence même paraît incertaine.*»<sup>1</sup>

De même, le focalisateur extérieur à l'histoire «extradiégétique»<sup>2</sup>, selon la terminologie de G.Genette peut confier à un personnage (hétérodiégétique) le privilège de la perspective (vision, présentation et sélection). *La voix* reste alors celle du narrateur extérieur à l'histoire, la focalisation étant celle du personnage, donc focalisation interne. Dans toute structure discursive (verbale et non verbale) il y a un actant cognitif nommé *observateur*. Cet actant serait indispensable à toute mise en discours, lequel, selon lui, ne saurait se passer de la notion de *point de vue*.

Derrière la neutralité apparente de la narration le clézienne on entrevoit un narrateur qui, quoique effacé, n'est pas moins profondément présent. De ce point de vue, il n'y a guère de différence entre les histoires que nous allons analyser. Que la présence du narrateur soit donnée pour évidente dans «*Mondo*» ou dans

---

vu de l'extérieur; la scène est perçue comme par une caméra qui se situerait en un point donné du lieu où elle se déroule. Les événements sont décrits de façon objective, suivant leur seul aspect extérieur. Si l'on peut pénétrer la conscience des personnages, c'est uniquement par déduction, en interprétant leurs gestes, leurs actions, leurs paroles. **La focalisation interne** permet de vivre dans l'intériorité d'un personnage. Le lecteur voit et perçoit les événements à travers le regard d'un personnage. On peut voir et savoir ce que voit et sait le personnage

<sup>1</sup> M. Labbé, (1999) *Le Clézio l'écart romanesque*, L'Harmattan, Paris, p.82.

<sup>2</sup> Gérard Genette, «**Discours du récit**», **Figures III**, Éd. du Seuil, 1972; et **Nouveau Discours du récit**, Éd. Du Seuil, 1983. La catégorie genettienne de la «**voix**» opère à partir de la distinction entre **le niveau** et **la personne**. Cette dernière notion permet de différencier les récits où le narrateur s'est trouvé parmi ceux dont il nous parle (*homodiégétique*) de ceux où il nous raconte l'histoire de personnages absents ou le déroulement d'événements auxquels il n'a pas assisté (*hétérodiégétique*).

Cette distinction concerne la séparation faite d'ordinaire entre les récits à la première personne (*je*) et ceux rédigés à la troisième (le *il*). Quant à la catégorie de **niveau**, elle formalise les effets d'enchâssement: à un premier niveau, les récits sont pris en charge par un narrateur situé dans un «univers» différent de celui où se déroule l'histoire narrée (*extradiégétique*). En cas de récit intérieur on aura un narrateur qui sera également personnage (*intradiegétique*).

«Celui qui n'avait jamais vu la mer», ou qu'elle soit plus discrète dans les autres nouvelles du recueil «Mondo et autres histoires», celui-ci est **omniprésent**.

Cependant, ce que Le Clézio met en évidence c'est la figure du **conteur** celui qui sait les histoires et qui les transmet. Dans les deux histoires, «Mondo» et «Celui qui n'avait jamais vu la mer», narrées à la première personne, la figure du conteur est également présente. Dans une très belle description du personnage enfant Mondo endormi, le narrateur conteur intervient directement en s'adressant à un interlocuteur Mondo, à un enfant quelconque, à tous les enfants pareils à Mondo, enfin à tous les lecteurs qui seraient intéressés par ce beau spectacle du monde, auquel nous sommes invités à participer:

*«C'était bien de dormir comme cela, au pied de l'arbre qui sent fort, pas très loin de la maison de la Lumière d'Or, tout entouré de chaleur et de paix, avec la voix stridente du criquet qui allait et venait sans cesse. Quand **tu** dormais, Mondo **tu** n'étais pas là. **Tu***

*étais parti ailleurs loin de **ton** corps. **Tu** avais laissé **ton** corps endormi par terre, à quelques mètres du chemin de gravier, et **tu te** promenais ailleurs. C'est cela qui était bizarre. **Ton** corps restait sur la terre, il respirait tranquillement, le vent poussait les ombres des nuages sur **ton** visage aux yeux fermés...Mais **toi, tu** n'étais pas là. **Tu** étais ailleurs, parti dans la lumière chaude de la maison, dans l'odeur des feuilles du laurier, dans l'humidité qui sortait des miettes de terre... **Tout le monde te** regardait, parce que **tu** avais les yeux fermés. Et quelque part à l'autre bout du jardin, entre un massif de ronces et un buisson de houx, près d'un vieux cyprès desséché, l'insecte –pilote faisait sans se laisser son bruit de scie, pour **te** parler, pour **t'appeler**. Mais **toi, tu** ne l'entendais pas, **tu** étais parti au loin». (Mondo: 46)*

Dans la nouvelle «Celui qui n'avait jamais vu la mer», le narrateur des premières et dernières pages semble bien être un camarade de classe de Daniel, un narrateur – personnage qui présente son témoignage. Cependant il est peu vraisemblable que ce soit lui qui raconte l'essentiel du récit: la découverte que fait Daniel de la mer. Il semble qu'il n'ait eu aucune connaissance des actes et des sentiments de Daniel. Peu à peu les marques de la personne (*nous, on, ils, etc.*) disparaissent (surtout après la page 179) et c'est une autre voix qui prend la parole, plus proche de l'âme de Daniel, de son être le plus intime: celle du conteur.

Ce conteur, tantôt il s'efface, tantôt il intervient clairement, tel un metteur en scène caché qui aurait accompagné son personnage dans son voyage sans se rendre toujours visible. S'il connaît toutes les pensées et les sentiments des personnages, ce conteur pourrait être considéré comme un conteur omniscient.

Cependant, dans certains cas, comme au début de la nouvelle *Mondo*, le narrateur avoue son ignorance, sa neutralité: «Personne ne savait d'où venait Mondo». (*Mondo, p. 11*) Il ignore aussi le sort de Daniel, après son expérience au bord de la mer, car, au bout du compte, il n'accompagne le héros que dans un certain espace - temps, celui de son aventure, et révèle tout ce qu'il sait au lecteur.

Le narrateur amène ainsi le lecteur à suivre le personnage dans son périple, à assister à tous ses gestes et comportements. Tout est mis en œuvre dans les nouvelles de Le Clézio, pour associer le conteur, l'histoire et son récepteur dans une complicité qui s'apparente à celle de la tradition orale.

Le choix par le narrateur de tel ou tel type de focalisation varie souvent à l'intérieur des passages d'un même récit. Il n'est pas rare que la focalisation zéro, chez Le Clézio, cède la place, l'espace d'une scène ou d'un chapitre, à la focalisation interne. Le lecteur, conduit à s'identifier à divers personnages dont il embrasse tour à tour le point de vue, perçoit ainsi «de l'intérieur» le cloisonnement des consciences. Le jeu sur les focalisations autorise, par conséquent, toutes sortes d'effets de lecture.

Pour conclure, on peut affirmer que les verbes de perception soulignés par les approches linguistiques qui expriment une manière d'appréhension de l'espace descriptif constituent un élément fondamental dans l'esthétique le clézienne.

La mise en perspective de l'espace s'organise à partir du sujet et de son regard qui permet des focalisations diverses, des restrictions de champ, le repérage du point de vue.

Si le regard du personnage investit l'espace, cette vision «avec» n'exclut pas la présence à l'arrière-plan d'un autre regard, celui du narrateur qui commente de façon implicite ou explicite le comportement du personnage. De même, les objets fixés par le regard du locuteur se trouvent entraînés dans une mobilité générale dont rendent compte les nombreux verbes de mouvement qui scandent la description, personnifiant les éléments du décor et illustrant en même temps la relativité des points de vue. L'espace est par conséquent susceptible de se modifier en fonction du regard qui est posé sur lui. La description dans les nouvelles de Le Clézio prend en charge cette double mobilité du sujet observant et du décor, par le regard toujours changeant en fonction de la perspective envisagée.

## **BIBLIOGRAPHIE**

ADAM, J.M., REVAZ, F., (1989) «Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation», *Langue française* nr.81

ANDERSON, J.M., (1975), «La grammaire des cas», dans *Langages*, nr. 38, traduite en français par Françoise Dubois Charlier, Université de Paris III

AURNAGUE, M., (1996-2), «Les noms de localisation interne», *Cahiers de lexicologie*, nr. 6, Paris, Didier Érudition., pp. 159-190

BORILLO, A (1993): «Préposition de lieu et anaphore»: *Langages* 110, pp. 27-46

BORILLO, A., (1990), «A propos de la localisation spatiale», *Langue française* nr. 86, pp.75-84

BORILLO, A., (1998), «L'espace et son expression en français», Paris, Éditions Ophrys, coll. *L'essentiel*

CADIOT, P., «De et deux de ses concurrents: Avec et à», *Langages* 110, pp.68

- CADIOT, P., (1997), «*Les prépositions abstraites en français*», Paris, Éditions Armand Colin.
- CERVONI, J.(1991) «*La Préposition. Étude sémantique et pragmatique*», Paris, Éditions Duculot
- CHARAUDEAU, P.(1992), «*Grammaire du sens et de l'expression*», Hachette-Éducation, Paris
- COURTÈS, J., (1991), «*Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*», Paris, Hachette.
- CRISTEA, T.(1975) «*Le locatif spatio-temporel en français contemporain*», CMUB, București
- CRISTEA, T., (1976), «*Relations et formes casuelles en français contemporain*», CMUB, București
- CRISTEA, T., (2000), «*Grammaire française. Le nom et le groupe nominal. Le verbe et le groupe verbal*», Editura Fundației Romania de Măine, București.
- CRISTEA, T.& CUNIȚĂ, A.(1975), «*Verbul - Le verbe*, București, Editura Științifică și Enciclopedică
- CUNIȚĂ, A., (1976), «*Le verbe et ses arguments*», Universitatea București, T.U.B.
- CULIOLI, A (1999) «*Pour une linguistique de l'énonciation*», Tome 3,. Paris Éditions Ophrys.
- CULIOLI, A. (1997): «*La théorie d'Antoine Culioli, ouvertures et incidences*», Ophrys, Paris
- DAVID, J., KLEIBER, G., 1986: *Déterminants: syntaxe et sémantique, Actes et Colloque de Metz*, 1984, Paris, Klincksieck.
- DERVILLEZ –BASTUJI, (1982) «*Structures des relations spatiales dans quelques langues naturelles. Introduction à une théorie sémantique*», Genève, Paris, Droz.
- FISHER, S., FRANCKEL, J.J.(1983): *Linguistique, énonciation. Aspects et détermination*, Paris, Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- FLAUX, N., VAN DE VELDE, (2000), *Les Noms en français: esquisse de classement*, Paris, Ophrys.
- FONTANILLE, J. (1989): «*Les espaces subjectifs*», Hachette Supérieur, Paris.
- FUCHS, C., LÉONARD, A.M.(1979).: *Vers une théorie des aspects. Les systèmes du français et de l'anglais*, Mouton Éditeur, Paris, La Haye, New York, École des Hautes études en Sciences sociales, Paris.
- LAUR, D., (1993) «*La relation entre le verbe et la préposition dans la sémantique du déplacement*», *Langages* nr.110, Larousse, Paris, 47-67
- LAUR, D., 1989) «*Sémantique du déplacement à travers une étude des verbes et des prépositions du français*», *Cahiers de grammaire nr. 14*, Université Toulouse –Le Mirail, Toulouse, pp.65-84
- LAUR, D., (1991), «*Sémantique du déplacement et de la localisation en français: une étude des verbes, des prépositions et de leurs relations dans la phrase simple*», Université Toulouse- Le Mirail.
- MÉLIS, L. (2003), «*La Préposition*», Paris, Éditions Ophrys.

VANDELOISE, C., (1986): «*L'espace en français, sémantique des prépositions spatiales*», Paris, Éditions du Seuil.

# **Partea a II-a: Literatură și civilizație**



# INFLUENCES FRANCAISES DANS L'ARCHITECTURE DE BUCAREST

Gabriela LUPCHIAN

## o. Construire c'est un acte social fondamental

Pour les Grecs de l'antiquité, l'architecte était le "premier constructeur" (arkhi-tekton). L'architecture est considérée la "mère" des beaux-arts; en effet, la peinture et la sculpture se sont initialement développées en relation avec les édifices, notamment à travers les peintures murales ou les frises.

Contrairement aux autres arts, la construction répond d'abord au besoin fondamental de sécurité de l'homme. Le bâtiment est un abri.

Beaucoup de questions se posent: qui fait construire, qui réalise, pour qui et dans quel but, sous quelle forme et avec quels matériaux? Qu'il s'agisse ou non d'édifices de prestige, destinés à impressionner par leur taille, leur style et leur décoration, tous les bâtiments trahissent l'esprit de leur temps ou, tout au moins, celui du maître d'oeuvre et de son architecte. Plus que toute autre création humaine, le bâtiment reflète la société de son époque. Construire est un acte social, presque toujours onéreux et public, qui dépend donc des acteurs du pouvoir politique et financier.

L'architecture de prestige révèle ainsi à un moment donné le goût et les ambitions des classes dirigeantes d'une société.

## 1. L'influence culturelle de la France

La culture roumaine se trouve en contact direct avec l'Occident européen surtout avec la France, pendant la deuxième moitié du XIX-e siècle et la première moitié du XX-e siècle. La capitale de la Roumanie vivait alors au rythme de Paris. On avait emprunté la mode, la langue et évidemment le modèle culturel français.

C'est à Paris que les jeunes roumains étudiaient l'architecture, à l'Ecole des beaux-arts. En 1865, on a créé à Bucarest la section d'Architecture à l'Ecole des beaux arts, d'après le modèle parisien. C'est en 1904 que cette section deviendra indépendante et sera l'Ecole supérieure d'architecture.

De même, la Société des Architectes roumains a été enregistrée en 1891 et elle a fondé en 1892 l'Ecole roumaine d'architecture, comme école privée, que le gouvernement reconnaît deux ans plus tard.

Les influences françaises dans l'architecture roumaine seront très "à la mode" surtout à Bucarest. Les édifices et les institutions des Principautés roumaines et plus tard du Royaume seront influencées selon la mode parisienne: néoclassicisme, romantisme, éclectisme, art nouveau et art déco.

Peu à peu l'architecture française est devenue un élément "à la mode" aussi dans les villes de province.

Cette architecture "à la mode" est projetée par les architectes français et aussi par les architectes roumains formés en France et DPLG (Diplômé par le

Gouvernement). Le premier architecte roumain DPLG Ion Mincu, élève de Gaudet et Thierry-Lagrange doit être considéré le patriarche du style national après 1884. A Bucarest, les meilleurs exemples sont la Villa Monteoru et la Villa Vernescu.

Les études contemporaines établissent un nombre de 77 architectes DPLG.

## 2. Les styles des édifices

Tendance artistique fondée sur l'exploitation et la conciliation des styles du passé, particulièrement usuelle au XIXe siècle en Occident.

Néoclassicisme, romantisme, éclectisme, art nouveau et art déco.

Du style néoclassicisme, on peut citer le Palais Royal édifié au début du XX-e siècle, par l'architecte roumain N.Nenciulescu.

Le principal représentant du classicisme a été cependant Xavier Villacrosse, dont le passage qui porte, encore, son nom se trouve Avenue de la Victoire.

Le romantisme architectural a de faibles influences en Roumanie et seulement dans l'architecture du paysage. Il s'agit du parc Bibescu à Craiova et du Parc Carol à Bucarest. Ce sont les architectes français E.Pinard et E.Redont.

Quant au style éclectique, ce que nous devons retenir c'est que ce style d'influence française constitue une direction fondamentale dans l'évolution de l'architecture et de l'urbanisme en Roumanie. Tandis que les influences néoclassiques et romantiques présentent une incertitude évidente, l'architecture éclectique se manifeste avec beaucoup de succès dès le début.

Le style architectural officiel devient l'éclectisme, non seulement par les édifices officiels mais aussi par de nombreuses résidences privées.

Parmi les édifices publics les plus importants et représentatifs pour l'architecture éclectique on peut compter: la Banque nationale, 1883-1885, conçue par Cassien Bernard et Albert Galleron, l'Athénée roumain, 1886-1888, conçu par Albert Galleron et Leonida Negrescu, l'Ecole de Ponts et Chaussées, après 1880, conçue par Lecomte de Nouy et Cassien Bernard, Le Palais de Justice, 1890-1895, conçu par A.Ballu, le Ministère de l'Agriculture, 1896, dessiné par Louis Blanc, l'Institut de Médecine et Pharmacie, 1900-1902, conçu par Louis Blanc, le Palais de la Caisse d'Epargne, 1896-1900, conçu par Paul Gottereau, la Poste centrale, 1900, par Alexandru Savulescu, la Bourse, 1910, conçue par Stefan Burcus, l'édifice de la Chambre des Députés, aujourd'hui le Palais Patriarchal et le Cercle Militaire, conçus par Dimitrie Maimarolu, l'édifice des Fondations royales, 1914, conçu par Paul Gottereau.

Parmi les nombreuses résidences privées et luxueuses on peut rappeler: la résidence Asan, aujourd'hui "la Maison des scientifiques" et le Palais Cantacuzino, oeuvres de I.D.Berindei, ainsi que les résidences Monteoru et Vernescu.

L'Opéra de Bucarest, en 1953, édifié lors du Festival international de la jeunesse, était un projet d'origine stalinien, mais exposait les mêmes éléments d'éclectisme qui lui aurait permis d'être édifié aussi 80 ans plus tôt.

De l'Art Nouveau, il y a quelques exemples: l'architecte Daniel Renard, français d'origine et par sa formation aussi, a conçu le Casino de Constantza entre 1907-1911 et l'ancien Hôtel Athénée Palace en 1910.

Les spécialistes considèrent que ce style „néoroumain” est une variété locale de l'Art Nouveau. Les premiers travaux néoroumains datent de 1880.

Quant à l'Art Déco, on donne un seul exemple: le Palais des Transmissions téléphoniques.

3. Pour conclure, Bucarest a subi une puissante influence française et le résultat sont les palais édifiés au XIX-ème et au XX-ème siècles.

Au XX-ème siècle, le court épisode tardif-corbusien de 1970, surnommé „fonctionnalisme lyrique”, nous a laissé l'Hôtel Intercontinental ainsi que le Théâtre National qui gardent encore un soupçon de parfum français.

Secoué par les bouleversements politiques qui ont touché la Roumanie au cours du XX-ème siècle, Bucarest surtout, renoue aujourd'hui avec son passé.

## **BIBLIOGRAPHIE**

AUGUSTIN, Ioan, Influente franceze în arhitectura și arta din România secolelor XIX și XX, Institutul Cultural Roman, Bucuresti, 2006.

CONSTANTIN, Paul, Arta la 1900 în România, Ed. Meridiane, București, 1972.

ISPIS, Mihai, Clasicismul în arta românească, Ed. Meridiane, București, 1984.

MĂRGINEANU-CÂRSTOIU, Monica, Romantismul în arhitectură, Ed. Meridiane, București, 1990.

MORAND, Paul, Bucarest, Paris, Ed. Plon, 1935.

## LE CONTE FANTASTIQUE CHEZ MAUPASSANT

Mirela PENTELESCU

Appelé “le Mauvais Passant”, par les critiques et par lui-même (“Je suis le mauvais passant”), ce conteur réaliste qui publie environ trois cents nouvelles et six romans à différents thèmes, a une vision du monde profondément pessimiste<sup>[1]</sup> attribuant ce pessimisme généralisé à sa lucidité d’écrivain: «Pourquoi donc cette souffrance de vivre? C’est que je porte en moi cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains. J’écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est, parce que je le connais trop». («Sur l’eau») <sup>[2]</sup>

Avant tout, Maupassant est un conteur, le maître certain du conte par la richesse de la production, l’art tonique et direct, la grande solidité et variété des êtres vivants qu’il pétrit dans une pâte de peintre, mais il faut ajouter que sa manière de conter subit une évolution selon le progrès non seulement de sa carrière littéraire mais de sa maladie. L’écrivain commence à souffrir très tôt de névralgies et, depuis 1884, son mal s’aggrave progressivement sous l’effet du surmenage intellectuel et des excès physiques. A son angoisse, s’ajoutent les hallucinations visuelles: il a l’impression de sentir auprès de lui une présence mystérieuse et hostile, il est toujours hanté par l’idée de la mort et, en 1891, sa folie est déclarée certaine. Après un suicide manqué, il est interné dans la maison du docteur Blanche où il meurt en 1893, sans jamais retrouver sa lucidité. <sup>[1]</sup>

Bien que ses contes présentent au lecteur plusieurs aspects de la vie et tous les milieux et types qui sont tombés successivement sous l’expérience de l’écrivain, à savoir paysans de Normandie, petits bourgeois normands ou parisiens, propriétaires ou employés, prostituées, soldats et officiers, à la fin de sa carrière littéraire, sous l’influence de sa maladie, une trentaine de nouvelles sont inspirées par l’angoisse, la peur, la télépathie, la hypnose, le monde du cauchemar, l’incertitude, l’irréel, la hantise de l’invisible, l’idée du suicide: «La peur», «L’autre», «L’étranger», «Le double», «Solitude», «le Horla», «L’apparition», «Lui», «L’endormeuse» pour en mentionner les plus célèbres. Chez Maupassant, le fantastique représente une sensation de peur inexplicable et inexorable, l’apparition constante du Double, l’obsession de l’inconnu, l’horreur de la mort et du monde de l’au-delà, ses nouvelles représentant en réalité le reflet du drame intérieur de l’écrivain.

Si on analyse le thème du fantastique de ses dernières nouvelles qui a peuplé la vie et la pensée de l’écrivain pendant l’ultime période de son activité littéraire, on constate que, chez Maupassant, le fantastique est soutenu par le pathologique, l’écrivain déclarant lui-même «J’ai peur de moi! J’ai peur de la peur; peur des spasmes de mon esprit qui s’affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible [...] Je parle! j’ai peur de ma voix [...]» (“Lui”) <sup>[2]</sup> ou encore «J’ai sans cesse cette sensation affreuse d’un danger menaçant, cette

appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui s'approche, ce pressentiment qui est sans doute l'attente d'un mal encore inconnu.»<sup>[3]</sup>

Ce qui est intéressant est le fait que, bien que Maupassant soit hanté par l'image du Double ou d'un autre être imaginaire, les nouvelles semblent être écrites en pleine lucidité et ce qui trouble c'est l'intense crédibilité de la narration, les récits ayant beaucoup de détails vrais et réels.

Henri Parisot même déclare «Il semble que la littérature non réaliste ait évolué du merveilleux mythologique au fantastique psychologique, par Hoffman et Poe, [...] Maupassant marquant l'aboutissement extrême de cette évolution.»<sup>[4]</sup> tandis que Castex mentionne que «le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.»<sup>[5]</sup>

En fait, on peut se poser la question: comment représente Maupassant le fantastique dans ses contes et récits?

A vrai dire, malgré ses dons d'écrivain réaliste, dans la plupart de ses contes fantastiques, l'écrivain renonce délibérément à la recherche des effets concrets, son dessein consistant à créer autour de ses héros l'impression de vide et d'absence qui éveille les hantises et les obsessions. Pour le cadre extérieur, Maupassant emploie une rue déserte, un champ vide, une demeure isolée ou une chambre obscure pour créer les conditions les plus favorables à l'apparition des fantômes. Quant aux héros, ceux-ci – à l'exemple de leur auteur – ne croient à rien : dans l'instant même où ils subissent l'hallucination, ils entendent la voix d'une raison vigilante qui proteste et s'insurge, mais leur lucidité ne les préserve pas de cette angoisse à la fois vague et atroce qui est la compagne inséparable de leur solitude.<sup>[5]</sup> Quant au style, le narrateur dit habituellement «je», car la première personne «racontante» est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, car le pronom «je» appartient à nous tous.<sup>[6]</sup> En outre, pour faciliter l'identification, le narrateur sera un «homme de condition moyenne» en qui tout lecteur peut se reconnaître. Tout le suspense repose sur le fait que les événements inexplicables sont racontés par quelqu'un qui est à la fois un des héros de l'histoire et le narrateur: les événements sont surnaturels, le narrateur est naturel («Un fou»).

Les nouvelles de Maupassant illustrent différents degrés de confiance accordés aux récits: soit le narrateur est extérieur à l'histoire soit il est un des agents principaux. Participant extérieurement, le narrateur peut ou non authentifier lui-même les dires du personnage, rendant ainsi le récit plus convaincant. Mais, dans ses meilleures nouvelles («Lui», «La nuit», «Le Horla», «Qui sait?»), Maupassant fait du narrateur le héros même de l'histoire, l'accent étant mis sur le fait qu'il s'agit du discours d'un personnage plus que du discours de l'auteur.

En 1880, le début littéraire de Maupassant avec « Boule de suif » coïncide avec ses premiers maux et symptômes alarmants sur son état de santé, son désespoir personnel – la mort de Flaubert, son maître et ami -, et dans les contes

écrits pendant cette période, il témoigne son goût morbide pour la peur, la solitude ou le désir de s'évader. Plusieurs contes, publiés en 1882, reflètent une curiosité obsessionnelle : dans «La peur» (1882), l'écrivain analyse le sentiment irraisonné qui s'empare de l'âme anxieuse et la fait prisonnière sans explication, comme si une menace obscure pesait sur elle. Son héros refuse d'appeler «peur» le trouble de la conscience qui, en face d'un péril, accompagne la représentation lucide de l'événement et de ses causes. Dans une autre nouvelle, «Le loup», Maupassant décrit, en utilisant de vieilles traditions normandes, des phénomènes de panique collective où les villageois s'affolent parce que des fauves ont été signalés dans les bois voisins. Parmi les contes dont le trait principal est la peur, les plus émouvants et les plus fantastiques ont pour personnage central un névrosé dont l'équilibre mental succombe à l'horreur de se sentir seul : le héros de «L'apparition» (1883) est un vieillard marqué par une frayeur ancienne, tandis que le héros de «Lui» (1883) est, au contraire, un jeune homme qui souffre d'une phobie semblable à celle de l'auteur. En fait, «Lui» est un conte semi-autobiographique où apparaissent des alarmes encore confuses, car le héros refuse d'admettre la réalité de sa vision et pense que son obsession est une maladie passagère dont sa solitude est responsable.

Les années 1884-1886 sont très fécondes, mais l'écrivain commence à souffrir de pessimisme, son humeur devient instable et il a une peur accentuée de la solitude et de la mort. De plus, il perd par instants le contrôle de sa personnalité, il ne se reconnaît plus dans une glace, il prononce les syllabes de son propre nom comme si elles étaient devenues étrangères. En même temps, ces thèmes obsessionnels reviennent dans son œuvre : à la nouvelle «La peur», publiée en 1882, une autre portant le même titre semble faire écho. Les deux personnages, loin de maudire la peur, en vantent le charme mystérieux et déplorent la disparition des croyances anciennes qui favorisaient cette convulsion de l'âme. Bien que l'écrivain reprenne le thème de la peur, la manière de Maupassant se transforme pourtant : ses récits gagnent en intensité dramatique et les personnages prennent un relief plus inquiétant. L'écrivain ne décrit plus l'angoisse, mais il suit le cours d'une obsession qui conduit au crime, au suicide, à la démence : le héros de «La chevelure», un solitaire, croit posséder tous les nuits la mort dont il a découvert les cheveux conservés dans une armoire, le héros de «La petite Roque», un veuf, viole, puis étrangle, une fillette et il croit voir dans la nuit le corps de sa victime, le héros de «L'auberge», qui demeure seul avec son chien pour garder, pendant l'hiver, un refuge de haute montagne, croit entendre, la nuit, le compagnon disparu qui l'appelle. Dans les nouvelles «Un fou» (1884) et «Le Horla» (1886), les obsédés se produisent devant des témoins sains d'esprit et les forcent à admettre la réalité matérielle des phénomènes contraires aux lois communes de la nature : le héros de la nouvelle «Un fou» présente l'aspect d'un maniaque, avec son regard hanté, et il a un pouvoir mystérieux sur les animaux et les objets, réalisé par le magnétisme, mot qui se répète dans le conte et qui est

associé au nom du Docteur Charcot. Il faut ajouter qu'à l'époque du récit fantastique, ce sont les histoires où intervient le magnétisme qui relèvent du merveilleux scientifique, car le «magnétisme» explique scientifiquement des événements surnaturels<sup>[6]</sup> Dans la nouvelle «Le Horla», l'écrivain présente des phénomènes toujours étranges (verres qui se brisent seules, fleurs qui se cassent net sur leurs tiges, puis montent dans l'air, portes qui s'ouvrent, pages des livres qui tournent toutes seules), Maupassant employant pour ces phénomènes bizarres le mot «horla» d'après «horzain» qui désigne, en Normandie, un étranger. En fait, l'écrivain décrit son propre mal: il s'est imaginé, comme son héros, un être invisible et il a éprouvé, au cours de ses rêveries solitaires, une présence des menaces diffuses. Maupassant traduit dans cette nouvelle, sous une forme dramatique, sa très réelle angoisse en face de l'Inconnu – avec majuscule –, déclarant: «Bien des choses qui nous entourent nous échappent.»

Pendant les dernières années de sa création littéraire, Maupassant subit une terrible épreuve: la mort de son frère en 1889. A la souffrance morale de l'écrivain s'ajoutent des désordres alarmants d'une santé qu'il contribue à miner: plus que jamais, il abuse des femmes et des stupéfiants. L'écrivain devient d'une irritabilité extrême, son regard prend une fixité morbide, il signale des éblouissements, des troubles de la mémoire et de brusques déficiences d'expression, il traverse même des crises semblables à celles dont se plaint le héros de «Lui» ou de «Horla». Maupassant envisage parfois le suicide comme un remède contre le désespoir (il manque même un comme déjà mentionné), mais il redoute pourtant la mort. Partagé entre son dégoût de vivre et sa peur de mourir, il ne peut que se révolter, pour soulager ses nerfs, contre une condition abominable: «Si je croyais au Dieu de vos religions, quelle horreur sans limites j'aurais pour Lui!»<sup>[5]</sup> Libre penseur, agnostique comme Flaubert et Zola, Maupassant mettra, peut-être, ses affaires en ordre avec un Dieu possible à l'heure de l'échéance. La pensée religieuse de l'écrivain est dictée surtout par son horreur de la mort qu'il ressent plus que quiconque, celle-ci se manifestant comme un hurlement de souffrance et de révolte jeté contre un Dieu injuste qui avait tout le temps toléré le mal au monde.

Son dernier conte, le plus mouvementé de tous, sinon le plus intense, «Qui sait?», apparaît le 6 avril 1890, quelques mois avant l'annonce de la folie menaçante. Le titre, repris plusieurs fois, résume son horreur anxieuse devant le mystère des choses: le héros est un solitaire, il vit comme en dedans de lui-même et les objets inanimés qui l'entourent sont son univers, les regardant comme des êtres vivants. Un soir, rentré chez lui, il observe que tous les meubles voltigent, il s'évade, il ne se résout plus à rentrer chez lui et demande à être interné dans une maison de santé ou il tente, en vain, de retrouver la tranquillité de son âme (ainsi que l'écrivain interné dans la maison de santé du docteur Blanche). Il ne s'agit plus ici d'un phénomène de dédoublement comme dans «Lui», un pouvoir

magnétique comme dans «Un fou», une obsession comme dans «Le Horla», mais d'un immense vertige où sont bafoués les principes élémentaires de l'expérience commune.

On devine, derrière les lignes, l'auteur lui-même, inquiet, vibrant, troublé par ses propres inventions, ayant une grande curiosité sollicitée par les cas de démence<sup>[5]</sup>. Bref, Maupassant donne vraiment l'impression d'un homme qui sent venir sa propre catastrophe.

On peut affirmer que Maupassant n'a pas besoin d'inventer pour créer le fantastique, car il lui suffit d'être aux écoutes de lui-même: il sait choisir les traits les plus caractéristiques pour le décrire et il crée, avec une remarquable sobriété et simplicité «la couleur, le ton, l'aspect, le mouvement de la vie même».<sup>[1]</sup> Ce qu'il représente constitue la préfiguration de ce qu'il va devenir car, avec les nouvelles fantastiques, s'achève, en réalité, la vie et la carrière littéraire de l'écrivain.

XXX

## **BIBLIOGRAPHIE**

<sup>[1]</sup> Lagarde et Michard, XIX-e siècle, Bordas, 1965

<sup>[2]</sup> Maupassant, Contes et Nouvelles, volumes I et II, textes présentés par Albert-Marie Schmidt, Paris, Albin Michel, 1962-1964

<sup>[3]</sup> Armand Lanoux, Maupassant – le Bel Ami, Paris, Fayard, 1967

<sup>[4]</sup> Henri Parisot, Onze histoires fantastiques de Maupassant, Avant-propos

<sup>[5]</sup> Pierre-George Castex, Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, 1974

<sup>[6]</sup> Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Univers, 1973

## TRADUCCIONES RUMANAS DE LA OBRA DE CERVANTES

Tudora ȘANDRU MEHEDIŢI

En 2005, en el ámbito cultural hispánico se celebró un acontecimiento relevante: el cuarto centenario desde la publicación de la obra maestra de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la primera novela moderna de la literatura universal.

„*Quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse*”, confiesa Miguel de Cervantes en el *Prólogo* y, en el tercer capítulo de su Segunda Parte, con sutil intuición, hace razonar a su famoso caballero de esta manera: „*Una de las cosas que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gente, impreso y en estampa.*” Ambos deseos del Príncipe de los ingenios españoles iban a cumplirse fielmente, su obra alcanzando una proyección universal de dimensiones únicas en la historia de la cultura. En efecto, es altamente significativo el hecho de que en 2002 la Academia Sueca designó al *Quijote*, en base a una encuesta realizada entre cien premios Nobel por Literatura, como el libro más importante de todos los tiempos, después de la *Biblia*, el que más se ha traducido y editado en el mundo.

Aunque más tarde y de menor alcance frente a las grandes culturas europeas, el fenómeno que representa la fortuna literaria de Cervantes en la cultura rumana no deja de ser interesante y de viva actualidad. Sin embargo, lo que llama la atención no es el aspecto cuantitativo, el número de las ediciones rumanas del *Quijote* y del resto de la obra cervantina siendo más bien modesto, sin el cualitativo, que reside en la gran maestría de la realización de las ediciones más importantes y en la fuerza del impacto que la creación del ilustre escritor ha tenido y sigue teniendo en el ámbito cultural rumano.

Para comprender y valorar justamente la recepción de la obra cervantina en Rumanía es imprescindible enfocarla en el marco de las relaciones culturales rumano-hispánicas.

Las relaciones con el mundo hispánico fueron tardías y, al principio, esporádicas, dadas las condiciones geográficas e históricas conocidas: situadas en las extremidades de la Rumania, España y Rumanía no pudieron establecer contactos directos, sino sólo por otras vías, predominantemente por la francesa. Sin embargo, si estos factores objetivos dificultaron el acercamiento entre las dos culturas, las significativas afinidades espirituales y temperamentales entre el pueblo rumano y el español, que surgen de su origen común, fueron avivando el interés manifestado en Rumanía por el fenómeno cultural hispánico en general, y especialmente, por su literatura. En la segunda mitad del siglo pasado este interés, muy anterior, en forma difusa, a estas fechas, empieza a orientarse por unos

cauces propicios al conocimiento científico. Un factor decisivo para ello fue la creación de las cátedras de filología románica de las dos universidades, de Bucarest y de Yassy, capital de Moldavia, a pocos años después de la fundación del Estado nacional rumano, por la unión, en 1859, de Valaquia y Moldavia. En el período transcurrido desde aquel entonces, es decir, durante casi siglo y medio, las actividades hispánicas en Rumanía han venido fomentando y ampliando su área para alcanzar, en las últimas cuatro décadas, un auténtico florecimiento, pese a las injustas circunstancias político-sociales en que vivió el país hasta fines de 1989, adversas por supuesto al desarrollo cultural en cualquier campo.

El primer intento de verter al rumano la famosa novela de Cervantes se sitúa por los años 1836-1839. Se trata de la tercera traducción rumana de la literatura española, siendo las dos anteriores la obra de Antonio de Guevara, *Libro áureo del gran emperador Marco Aurelio con el Relox de los príncipes*, realizada en 1709 por el cronista moldavo Nicolae Costin, según la versión latina de Wankelius, y *El Criticón* de Baltasar Gracián, traducido del griego por un autor desconocido e impreso en 1974. Cabe mencionar además que en 1839 aparece la versión rumana de *Lazarillo de Tormes*, hecha por Scarlat Barbu Tâmpeanu. El primer *Quijote* rumano es obra de Ion Eliade Rădulescu, personalidad destacada del movimiento de renacimiento cultural de la época. Es el fundador, en 1839, de la primera revista del País Rumano *Curierul Românesc*, destinada a promover las más valiosas obras literarias nacionales y universales, impulsando prioritariamente las traducciones de las obras maestras de las literaturas extranjeras. Con el número del 13 de abril de 1839, Eliade inicia la publicación de su versión de la novela cervantina: en este número se ofrece el *Prólogo* y los primeros dos capítulos y en los siguientes, de abril, mayo y junio, se incluyen 14 capítulos de la Primera Parte. En 1840 Eliade publica en su imprenta de Bucarest la primera edición de la novela de Cervantes, con caracteres eslavos, en dos volúmenes con el título *Don Chishot de La Mancha. Din scrieriile lui Cervantes (Don Quijote de La Mancha. De las obras de Cervantes)*, traducido al rumano del francés por Ion Eliade Rădulescu. La traducción comprende sólo 50 capítulos de la Primera Parte y se basa en la edición de Florian quien, siguiendo la moda del momento, que exigía la adaptación al gusto francés, precisa en la *Advertencia* de su primera edición (*Don Quichotte de La Mancha*, París, 1799) „*Sin poder transponer completamente diversos fragmentos, preferí suprimirlos y de la misma manera procedí con otros que, a pesar de tener su belleza en el original, en francés pudieran parecer torpes*”). Además de ser incompleta e indirecta, a la versión de Eliade se le puede reprochar muchas torpezas de comprensión y equivalencias semánticas, y sobre todo su “rumanización” excesiva, así como el abuso de elementos humorísticos, al no respetar ni el espíritu ni el estilo genuinos. Con todo y eso, la empresa de Eliade no se debe enjuiciar con criterios actuales: hay que tener en cuenta el hecho de que sus imperfecciones son inherentes, por ser una obra de inicio. Por lo tanto, debemos subrayar que a Eliade le incumbe el

gran mérito de haber realizado y publicado, por primera vez en la cultura rumana, la obra maestra cervantina, abriendo el camino a futuras traducciones.

El segundo intento en la ardua tarea de traducir el *Quijote*, esta vez directamente del original, pertenece a Ștefan Vârgolici, considerado el primer hispanista rumano. Nacido en 1843, fue uno de los primeros intelectuales rumanos que estudiaron en España. Cursó lengua y literatura españolas en la Facultad de Letras de Madrid. Reuniendo las tres vertientes de su actividad en tanto que profesor, crítico literario y traductor, Vârgolici contribuyó de manera importantísima al conocimiento y amplia difusión de la literatura hispánica en Rumanía, por los cursos dictados durante muchos años en la cátedra de filología románica de la Universidad de Yassy, por los artículos dedicados a Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca, publicados en la prestigiosa revista *Convorbiri literare*, entre 1868 y 1870, y especialmente por su actividad de traductor.

Su gran experiencia de traductor políglota (vertió al rumano obras maestras de las literaturas francesa, alemana, inglesa y latina) y su buen conocimiento del idioma y de la cultura de España le ayudaron a ofrecer a los lectores rumanos la posibilidad de descubrir la belleza del folklore hispánico – que tantas afinidades significativas tiene con el rumano – y de la genial obra de Cervantes.

La traducción se inicia con el episodio del *Curioso impertinente* (los capítulos XXXIII, XXXIV y XXXV de la Primera Parte), publicado en el vol. XIV, 1881, núms. 11 y 12 de la revista *Convorbiri literare*. En la misma revista se dan a conocer, hasta 1891, los capítulos I-VI, publicados de nuevo después, con la continuación de toda la Primera Parte de la novela, con el título *Don Quijote de la Mancha*. El texto es ilustrado con grabados de H. Pisan. El traductor siguió la edición del *Quijote con las notas de Pellicer y Clemencín*, Madrid, 1857, Librería Española, procurando constantemente respetar el original. Esta segunda versión rumana tiene indudablemente mucho interés, al ser superior a la primera. Las equivalencias son en general correctas, el texto tiene fluidez y las notas explicativas son documentadas, ricas y variadas. Sin embargo, la traducción no logra captar en su profundidad el espíritu cervantino, ni poner en juego los recursos estilísticos más adecuados. Su lectura deja la impresión de cierta monotonía, aridez y frialdad, ya que no logró conservar el color y sabor originales, ni la asombrosa diversidad estilística de la genial obra. El carácter incompleto de la traducción reside además en la omisión de la *Dedicatoria al Duque de Béjar* y de los sonetos que figuran tras el *Prólogo*.

Iban a transcurrir cien años desde los primeros intentos de Eliade Rădulescu hasta que pudo ver la luz de la imprenta, en 1936, la primera traducción íntegra, hecha por Al. Iacobescu. Por desgracia, se trata de nuevo de una traducción indirecta, a través de una versión francesa.

La historia de las traducciones rumanas del *Quijote* consigna otros intentos, numerosos a lo largo del tiempo, pero en su gran mayoría se trata de ediciones

abreviadas o reelaboradas, especialmente para jóvenes y niños, realizadas sin duda a través del francés (prueba de ello es el nombre del protagonista, Quichotte).

Vale mencionar, aunque sea de paso, que en 1916, con motivo de la celebración del tercer centenario de la muerte de Cervantes, *Noua Revistă Română* dedica el número del 16 de abril en su totalidad al Príncipe de las letras españolas. Además del primer estudio, que ya no tiene carácter de mera traducción, sino de interpretación rigurosa y matizada de la genial idea, firmado por el erudito profesor D. Caracostea, se incluye la traducción del IV capítulo de la Primera Parte, hecha por D.N. Ciotori, que precisa haber empleado la edición de la Real Academia Española, Barcelona, 1911.

El momento más importante que precede a la publicación de la edición definitiva del *Quijote* rumano está relacionado con el nombre del hispanista Al. Popescu-Telega. Sucesor del profesor Evaristo Correa Calderón, que en 1930 inauguró en la Universidad de Bucarest los cursos de lengua y literaturas españolas, constituyendo el núcleo de la primera cátedra de español que iba a crearse poco después, Al. Popescu-Telega contribuyó decisivamente al avance de los estudios y de la difusión de la literatura y cultura españolas en nuestro país. Su abnegada y fructífera labor es reconocida por la real Academia Española, que lo nombra académico correspondiente.

Al. Popescu-Telega se formó en las mejores tradiciones del hispanismo rumano de sus maestros, los profesores de la Universidad de Bucarest: Ov. Densușianu – autor, entre otros numerosos estudios, del libro titulado *Sufetul latin și literatura nouă (El alma latina y la nueva literatura)* -, el italiano Ramiro Ortiz (que defendió una interesante tesis sobre *Leonardo e la Spagna*), pero sobre todo el gran historiador Nicolae Iorga, autor de la monumental *Historia de las literaturas románicas en su desarrollo y relaciones recíprocas*. Amando con pasión la lengua, la literatura y la cultura de España, que conocía profundamente, Al. Popescu Telega ha dedicado toda su vida a una paciente y amplia actividad en pro de su difusión en Rumanía. Al detenernos ahora sólo en aquellos aspectos de su rica labor que se refieren a Cervantes, mencionamos que, además de su tesis sobre *Cervantes e Italia* (1934), del volumen de ensayos *Siguiendo los pasos de Don Quijote* (1942) y de la monografía *Cervantes. Vida y obra* (1944), es el autor de una traducción parcial del *Quijote* que puede considerarse la primera versión rumana realizada de acuerdo con las exigencias modernas de la traducción y edición. El libro titulado *Iscusitul Don Quijote de La Mancha (El ingenioso Don Quijote de La Mancha)*, traducción, estudio y notas de Al. Popescu-Telega, contiene 41 capítulos de los 62 de la Primera Parte y fue publicado en dos volúmenes, en 1944, en Bucarest, en la prestigiosa serie de la “Fundación Real para Literatura y Arte”, que ha desempeñado un papel fundamental en la cultura rumana del siglo pasado. El amplio estudio, de 54 páginas, a manera de introducción, reúne dos partes. En la primera se emprende un sólido análisis crítico de los intentos de verter al rumano la célebre novela, y en la segunda se

esboza un cuadro sugestivo de las interpretaciones sobresalientes del *Quijote* en la bibliografía cervantina – se presentan aquí opiniones de renombrados especialistas como M. Menéndez y Pelayo, Américo Castro y Cejador y Frauca, etc. En muchos de sus comentarios Al. Popescu-Telega muestra su justa capacidad de captar el auténtico sentido que late en la obra, de adentrarse en su universo, de desentrañar buena parte de sus complejos entresijos.

Por su exacta visión sobre la significación del *Quijote*, que resalta lo ideal del héroe, por sus comentarios pertinentes y matizados, el estudio del hispanista rumano abre el camino a toda una serie de contribuciones críticas rumanas a la bibliografía cervantina, que culmina con el original ensayo *La locura* de la magistral obra de George Călinescu, *Impresiones sobre la literatura española*, Bucarest, 1946. Animado por el amor que profesa a Cervantes – *hice del “Quijote” mi libro predilecto*, confiesa – Al. Popescu-Telega rompe más de una lanza en la difícil empresa de su traducción, convencido de que: *Habrà, por cierto, en “Don Quijote” situaciones, personajes, episodios, estilos que no se encuentran en la vida y lenguas rumanas, pero con sensibilidad y amor pudiéramos acercárnoslos sin deformarlos; por vivo que sea el color del libro de Cervantes, se hallarían medios para no perderlo por completo en rumano* (pág. 40).

En la *Advertencia* el traductor precisa que se ha basado en la edición de Francisco Rodríguez Martín (Madrid, 1911-1914, 8 vols., “Clásicos Castellanos”). La versión de Al. Popescu-Telega marca un verdadero hito en el hispanismo y en la cultura rumana; además de la justa comprensión del carácter único de la obra, representa un acierto también desde el punto de vista estilístico, *Don Quijote* suena en rumano con naturalidad, su lenguaje – de un sabor algo anticuado – es expresivo, flexible. Sin embargo, a veces el color resulta exagerado, dada la abundancia de las expresiones populares.

Las notas, ricas y variadas, de índole lingüística, filológica, histórica, etc., reflejan la vasta cultura hispánica del traductor y ayudan efectivamente a una mejor comprensión del texto. Sirven de ejemplo las notas que explican el modismo *coger las de Villadiego* (pág. 304) o *de ceca en meca y de zoca en colodra* (pág. 250).

Es una verdadera lástima que la versión de Al. Popescu-Telega no sea completa, ya que se detiene tras el capítulo 41 de la Primera Parte.

Iban a transcurrir otros veinte años hasta la aparición de la edición fundamental del *Quijote* rumano, que representa la más lograda traducción íntegra, directamente del original, una auténtica obra ejemplar. Se trata de *Don Quijote de La Mancha*, traducción de Ion Frunzetti y Edgar Papu, preámbulo de María Teresa León, advertencia final de Ovidiu Drîmba, 2 vols., Bucarest, 1965, Editorial de Literatura Universal, Colección “Clásicos de la literatura universal”, publicada el mismo año también en una edición de lujo, en un solo volumen, en la misma editorial.

Según se especifica en la *Advertencia* inicial, esta versión se fundamenta en la edición crítica de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1922, Ediciones de “La Lectura”. La traducción de la primera parte corrió a cargo de Ion Frunzetti, que además vertió al rumano los versos de ambas partes. La segunda parte fue traducida por Edgar Papu. Las notas críticas, filológicas e históricas, fueron elaboradas para toda la edición por Frunzetti. Los dos autores son destacados eruditos y Traductores con mayúscula. Edgar Papu, antiguo profesor de literatura universal en la Universidad de Bucarest, fue el mayor especialista rumano en el estudio del Renacimiento y del Barroco, y autor de numerosos libros y artículos, y Frunzetti, crítico de arte e hispanista prestigioso, fue uno de los primeros y más experimentados traductores nuestros de literatura española.

En las páginas de la versión rumana que nos ocupa se logra el anhelado equilibrio entre el contenido de honda significación de la obra maestra cervantina y la forma de una coherencia y elegancia estilística insuperables. Hemos emprendido un análisis minucioso de varios capítulos de esta traducción, cotejándolos con los del original – al ser yo misma, por una parte, traductora de literatura hispánica y, por la otra, investigadora en el campo de la lingüística española – y el resultado ha sido realmente asombroso por las innumerables virtudes que ostenta la edición rumana. Predomina la sensación de fluidez, la soltura, la pureza estilística que nunca traiciona el contenido, en espíritu o en detalle. La cadencia de las oraciones refleja fielmente la original, puesto que el rumano se presta a ello debido a sus afinidades genealógicas y estructurales; las equivalencias léxicas y semánticas son siempre inspiradas, incluso en sus más recónditos matices, desentrañadas con paciencia y fuerza penetrante, y no pocas veces se alcanza un gran virtuosismo.

Las imperfecciones de las anteriores traducciones rumanas del *Quijote* están rescatadas ahora magistralmente. Así, uno de los mayores aciertos de los traductores es el haber conseguido evitar la “rumanización” exagerada mediante arcaísmos y voces rumanas castizas de las que habían abusado las versiones anteriores, en aras del postulado de la accesibilidad. Con fino sentido de los dos idiomas, los traductores saben escoger palabras de cierto perfume antiguo, pero también muchos neologismos, imprescindibles para reflejar la hondura y la complejidad de la novela, las intenciones estéticas y éticas de Cervantes.

Otra virtud que trasciende es la equivalencia de los dichos y refranes que tanto encanto dan al *Quijote*, sobre todo en boca del escudero Sancho Panza. Es verdad que también bajo este aspecto el rumano se halla en una situación privilegiada, por sus concordancias y semejanzas múltiples con el español en el campo de la paremiología.

Finalmente, cabe destacar el arte acabado de la traducción, por primera vez al rumano, de los difícilísimos sonetos de versos “de cabo roto” que van tras el *Prólogo*, así como de todos los versos incorporados a la novela. Ion Frunzetti consigue crear aquel mundo preñado de valencias poéticas, fiel al espíritu original

que imita, sea el arcadismo de Sannazaro, sea el gongorismo, sea el petrarquismo de Garcilaso y de Herrera.

Para completar la visión de conjunto sobre las traducciones de Cervantes en Rumanía es preciso añadir que también el resto de su creación se beneficia de unas versiones de un notable nivel artístico y científico.

En 1971 la Editorial “Univers” da a la luz el volumen *Teatro*, que reúne la tragedia *El Cerco de Numancia*, en la traducción inspirada del poeta Teodor Balș, que emprende con buen éxito la difícil tarea de verter los versos respetando su rima original y, del volumen *Ocho comedias y ocho entremeses*, las siguientes obras: *Pedro de Urdemalas*, *El Rufián viudo* y *La Elección de los alcaldes de Daganzo*, traducidas por Sorin Mărculescu, y *El Juez de los divorcios*, *La Guarda cuidadosa*, *El Vizcaíno fingido*, *El retablo de las Maravillas*, *La Cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, en la versión de Ileana Georgescu, antigua profesora de literatura de la cátedra de español de la Universidad de Bucarest y además autora del prefacio.

El segundo de los traductores citados, Sorin Mărculescu, hispanista, poeta y ensayista, es uno de los mejores y más experimentados traductores actuales de literatura española, y hay que tener en cuenta que en las últimas tres décadas ha venido afirmándose toda una pléyade de traductores destacados, la mayoría graduados en lengua y literatura españolas. La fructífera actividad de Sorin Mărculescu – mencionamos también sus traducciones logradas del *Romancero*, de Gracián, Calderón de la Barca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, etc. – ha culminado con dos obras cervantinas en perfecta consonancia con el original: *Los trabajos de Persiles y Segismundo. Historia septentrional*, obra predilecta de Cervantes (publicada en la Editorial “Univers”, 1980) y las *Novelas ejemplares* (en la Editorial “Cartea Românească”, 1981). Ambas son versiones íntegras y constituyen volúmenes importantes de casi 500 y 600 páginas respectivamente. Su valor ejemplar reside tanto en la gran maestría de la traducción como en el rigor y la riqueza del aparato crítico elaborado por el propio traductor: en ambos casos se ofrece un amplio y documentado estudio, notas y comentarios pertinentes, de impresionante erudición.

En 2002, la editorial “Humanitas” publicó una nueva versión del *Persiles* rumano, traducción, estudio, cronología, notas y comentarios de Sorin Mărculescu, que representa una versión aún mejor de la primera traducción, que aprovecha los resultados de la investigación de los últimos decenios en el enfoque de esta obra maestra cervantina, siendo efectivamente su versión definitiva al rumano.

Por fin, la última edición rumana del *Quijote*, publicada precisamente en 2005, cuando se cumplieron cuatrocientos años desde la aparición del primer volumen, a manera de homenaje al Príncipe de las letras españolas y a su inmortal novela, es también obra de Sorin Mărculescu.

## DON QUIJOTE ȘI FILOSOFII

Cornel Mihai IONESCU

Un martor fidel al conversațiilor lui Pascal cu „solitarii” retrași în tihna mănăstirii Port-Royal des Champs nota în memoriile lui: „Feu Monsieur Pascal appelleit la philosophie cartésienne *le Roman de la Nature*, semblable à l’histoire de Don Quichotte”. În această frază minimă, geniul lui Pascal formulează concluzia celei mai vertiginoase lecturi intertextuale a două capodopere. Fraza minimă, condiționată de complementaritatea paradoxală a ceea ce Pascal separa și ordona într-o riguroasă dicotomie. „Spiritul de geometrie” conferă acestei fraze simetria ei formală; „spiritul de finețe” provoacă reversia simetriei într-un chiasm specular, prin care filosofia carteziană a naturii este citită ca „romanul naturii”, culme a ficțiunii arbitrariului auctorial, în timp ce „aventurile” quijotești primesc coerența proprie unei „istorii”, coeziunea unei diegeze și promisiunea unei inteligibilități globale a lumii. Datorită presupuzițiilor epistemologice ale lecturii în palimpsest, dar și rigorii structurale a chiasmului care constituie, în același timp și în mod indecidabil, protocolul hermeneutic și consecința acestui tip de lectură, pe de o parte, Pascal „deconstruiește” sistemul lui Descartes; pe de altă parte, afirmă, pentru prima dată, existența, în romanul lui Cervantes, a nucleului unei filosofii a vieții; o afirmă într-un mediu în care acest roman era numai o deriziune terapeutică și o glumă plină de respectul conveniențelor, cu privire la „el más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en todo ello no se descubre ni par semejas, una palabra deshonesto, ni un pensamiento menos que católico”, după cum rezumă Samson Carrasco înțelegerea doxastică a celei mai paradoxale cărți a literaturii.

În centrul atopic al frazei lui Pascal se află o „mise en abyme” care dezmargințește perspectivele teoretice. În chiasmul alcătuit de sintagmele „le roman de la nature”, adică „filosofia carteziană”, și „l’histoire de Don Quichotte” există un alt chiasm, încă și mai secret, între ficțiunea poetică și adevărul istoric; această nouă structură speculară pune în relație „gândirea” lui Pascal (*la pensée*) cu teoria expusă în *Poetica* lui Aristotel. Conform acesteia, poezia (și opera de ficțiune în general) deține un caracter mai filosofic, întrucât „imită” nu doar realul actual, ci și „verosimilul”, adică realul numai posibil, care se va actualiza în limitele necesarului. Dimpotrivă, afirmă Aristotel, istoria este mai puțin filosofică, pentru că presupuzițiile ei epistemologice o limitează la un „mimesis” al facticității realului exclusiv actual.

Subtila și surprinzătoarea contiguitate produsă de Pascal între opera lui Descartes și cea a lui Cervantes ocultează, în mod ironic, această distincție antică. În noua perspectivă astfel creată, filosofia carteziană nu este nici măcar „romanul naturii” (adică o ficțiune filosofică), ci „istoria” acesteia, condamnată la a-i descrie facticitatea, ceea ce filosofia lui Descartes a ajuns, cu adevărat, la un

moment, grație discipolilor lui. Dimpotrivă, „istoria” lui Don Quijote nu este, pentru Pascal, „istorie” în sens epistemologic, ci „ficțiune poetică” și, ca atare, filosofie virtuală, adică un mod particular de comprehensiune a relației dintre conștiință și lume. Distincție radicală care, pe de o parte anticipă, în mod exemplar, distanța ce separă gândirea lui Descartes de „cartezianism”, iar pe de altă parte, legitimează presupusa filosofie quijotescă prin prestigiul poeziei aristotelice. Ceea ce, cu simpatică pedanterie, Samson Carrasco nu uită să-i explice lui Don Quijote, opunând „adevărului istoriei”, pe care îl apără Cavalerul, distincția dintre „poezie” și „istorie” pe care Pascal o încifrează insinuant și ironic în „cugetarea” sa: „Una es escribir como poeta, y otra como historiador: el poeta conta o canta las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar o la verdad cosa alguna”.

Nu mi se pare deloc întâmplător faptul că parafraza teoriei aristotelice făcută de Samson Carrasco are aceeași structură chiastică precum fraza pascaliană. Ea constituie doar aspectul cel mai evident al unui proces de fisiune semantică pe care o declanșează fraza minimă a lui Pascal, în universul intertextual care, asemeni celui real, are structura paradoxală a sferei infinite „dont le centre est partout et la circonférence nulle part”.

Proba cea mai concludentă a acestei fisiuni hermeneutice este o amplă frază carteziană din prima parte – *Considérations touchant les sciences* – din *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* (1637). Fraza reprezintă în același timp un rezumat fidel al acelui „gracioso razonamiento” dintre Don Quijote și Samson Carrasco privitor la dicotomia aristotelică și o critică a acestei teorii. În primul rând, Descartes refuză ficțiunii tocmai ceea ce, în gândirea lui Aristotel reprezintă „transcendentalul” ei în sens kantian, altfel spus, condiția ei de posibilitate și diferența ei specifică în raport cu istoria în economia genului „mimetic”: extensia ei în domeniul realului numai probabil. În acest fel, Descartes suprimă distincția aristotelică dintre „istorie” și „poezie”, reducând-o pe cea din urmă la o specie bastardă a celei dintâi. În al doilea rând, fraza lui Descartes răstoarnă aproape *ad litteram* opinia lui Don Quijote conform căreia istoricul trebuie să omită în discursul său faptele superflue care, chiar dacă nu prejudiciază adevărul, „han de redundar en menosprecio del señor de la historia”. Poetica lui Cervantes idealizează omul în limitele rezonabile ale verosimilului. Poetica lui Descartes se întemeiază pe presuposițiile unei logici și ale unei pedagogii care nu mai recunosc în paradigma cavalerului un ideal și un model antropologic.

„Oltre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles, qui ne sont point, et que même les histoires les plus fidèles, si elles ne changent ni n’augmentent la valeur des choses pour les rendre plus dignes d’être lues, au moins en omettent-elles presque toujours les plus basses et les moins illustres circonstances, d’où vient que le reste ne paraît pas tel qu’il est, et que ceux qui règlent leurs mœurs par les

exemples qu'il en tient sont sujets à tomber dans les extravagances des paladins des nos romans et à concevoir des dessins qui passent leurs forces."

Ampla frază carteziană este un pliu al marelui intertext care aspiră să devină o lume în același mod, chiar dacă printr-o mișcare inversă, cu lumea lui Mallarmé „qui n'existe que pour aboutir à un beau livre”.

Retrospectiv, fraza lui Descartes rezumă conversația lui Don Quijote cu Samson Carrasco și, ca atare, rezumatul aristotelic al celor doi. În același timp, dar prospectiv, ea anticipă și, parcă, suscită fraza minimă a lui Pascal, care deschide și închide cercul comprehensiunii hermeneutice (ceea ce Schleiermacher numea *Zirkelschluss*, iar Dilthey, *Zirkel im Verstehen*). Astfel, ceea ce Descartes concepea ca „discurs” monologic devine în fraza citată un colocviu polifonic de voci reale sau numai probabile, un *diálogos* sau un *Gespräch*, heterocronic în care filosofi precum Aristotel, Descartes sau Pascal, „istorici” precum Cervantes și personaje sau „personae” (în sens etimologic) raționează și fac să rezoneze ceea ce scriitura va capta în urzeală și în text.

Presentimentul discret al maleficiului probabil indus de „extravanțele cavalerilor din romane” în sufletele carente de imunitate stoică, devine în gândirea lui Descartes angoasă metafizică în fața a ceea ce dizolvă, în tăcere, discursul rațiunii, limbajul „cogito”-ului. Reacția filosofului față de solventul universal al nebuniei quijotești este ceea ce Foucault va numi „le grand enfermement” în admirabila sa carte *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961): „Le cheminement du doute cartésien semble témoigner qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le danger de la déraison se trouve conjuré et que la folie est placée hors du domaine d'appartenance où le sujet détient ses droits à la vérité: ce domaine qui, pour la pensée classique est la raison elle-même. Désormais, la folie est exilée. Si *l'homme* peut toujours être fou, la pensée comme exercice de la souveraineté d'un sujet qui se met en devoir de percevoir le vrai, ne peut pas être insensée. Une ligne de partage est tracée, qui va bientôt rendre impossible l'expérience si familière à la Renaissance, d'une Raison déraisonnable, d'une raisonnable Déraison.”

„Le grand enfermement” a nebuniei pe care o propune Descartes în *Meditationes* (1641) reprezintă versiunea parodică a cercului hermeneutic. Paradoxul ei fundamental caută în expulzarea prin claustrare, în exilul într-o interioritate fără intimitate, neasumată ca atare și numai rareori introiectată ca stranie și anxioasă culpabilitate. „Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée”, afirmă Descartes în fraza liminară a *Discursului despre metodă*. Nu încapă îndoială că această facultate doxastică nu este suficientă pentru a sesiza originea quijotescă a soluției propuse în *Meditationes*. În romanul lui Cervantes, „la salida” (ieșirea) Cavalerului și întoarcerea lui în sat articulează paradigma cercului hermeneutic, diagrama funcțională a ceea ce, înaintea „absurdului racional” exaltat de Miguel de Unamuno în *Vida de Don Quijote y Sancho*, Scutierul a perceput într-o „visión sine razón” unamuniană ca fiind „la locura cuerda de su amo” (înțeleapta nebunie a stăpânului său).

Ființele carteziene ale romanului lui Cervantes, slujnica, nepoata, preotul și bărbierul inventează, cu treizeci și șase de ani înainte de Descartes, marea închidere a ceea ce ei numesc „la enfermedad” (boala Cavalerului), printr-un eufemism dictat în aparență de pietatea ipocrită a „bunului simț”, dar creat, de fapt, ca dispozitiv apotropaic menit să exorcizeze angoasa indusă de irumpția dizolvantă a demenței. „Închiderea” acesteia în cercul securizant al satului și al casei reprezintă, ca atare, versiunea parodică a „ieșirii” și revenirii în cerc a „extravagantului paladin”. De aceea, „le grand enfermement” cartezian este o parodie a parodiei.

În sfârșit, când Jacques Derrida infirmă teza lui Foucault despre „marea închidere” a nebuniei, opunându-i strania complicitate dintre nebunie și rațiune, nu produce altceva, în virtutea aceluiași „bon sens” cartezian, decât o parafrază a paradoxului prin care Sancho a formulat fulguranta noetică a creierului său deja quițotizat: „el loco cuerdo”, nebunul înțelept: „Crise de raison enfin, accès à la raison et accès de raison. Car ce que Michel Foucault nous apprend à penser, c’est qu’il existe des crises de raison étrangement complices de ce que le monde appelle des crises de folie.” (*Cogito et histoire de la folie*, în *L’écriture et la différence*, 1967). Când discursul filosofic sau cel al ficțiunii încearcă să exprime această deconcertantă complicitate, limbajul jubilează în fastul retoric al oximoronilor și chiasmelor.

Colocviul lui Don Quijote cu filosofii (să-l numim, din rațiuni evidente, „razonamiento”) este perpetuu și silențios, întrucât cartea care relatează aventurile lui prescrie protocolul hermeneutic al comprehensiunii. Expansiunea cercului ei continuă fără încetare. Într-o bună zi, circumferința lui va deveni maxima întârcuire a „bunului simț” cartezian. Dar chiar și acest eveniment probabil este prescris, încă de la început, de litera cărții.

Chiasmul prin care Foucault definea, în mod exemplar, esența quițotismului (Raison déraisonnable – raisonnable Déraison) este unul „circular”, cum l-ar fi numit Leo Spitzer: el consacră sinergia a două paradigme supradeterminate semantic, a două diagrame funcționale de maximă eficacitate simbolică: cercul (*kýrklos*) și crucea (*chiasmós*). Prin acestea, filosoful francez se situează mult mai aproape de spiritul „agonic” al lui Unamuno decât de prudența rezonabilă a José Ortega y Gasset pentru care, în *Meditaciones del Quijote*, Don Quijote este „un colosal equivoco [...] un guardián del secreto español, del equivoco de la cultura española”. Fraza lui Foucault îl salvează pe Don Quijote de „echivocul” între „echivoc” și „secret”, adâncește echivocul semantic și cultural până la o amfibologie de natură ontologică și potențează „secretul” până la dimensiunea metafizică a misterului. În felul acesta, Don Quijote nu reprezintă un principiu de claustrare în „echivoc” și „secret” cultural, adică de „tibetanizare” a Spaniei, cum va numi el închiderea în sine a Spaniei după 1898, când s-a produs destrămarea imperiului colonial spaniol în urma războiului cu America și a pierderii ultimelor colonii: Cuba, Puerto Rico, Guam și a vânzării, pentru o plată

infirmă, a Filipinelor. Dimpotrivă, în această perioadă care începe acum, de „colonizare interioară” sau de regresie în „crisalidă”, cum o numește Unamuno (*En torno al casticismo*), Don Quijote reprezintă, în viziunea acestuia, nu doar „un evangelio de regeneración nacional”, ci, în același timp și în consecință, un principiu al „spiritului universal” și o figură a „omului care doarme în fiecare din noi” (al *hombre que duerme dentro todos nosotros*), chintesență a *etnos*-ului proiectată în orizontul umanității: „De puro español, y por su hermoso muerte sobre todo, pertenece Don Quijote al mundo” (*En torno – Tradición eterna*, I, 45). Prin el, „Cervantes vive eterna vida dentro y fuera de su pueblo” (*Ibid.* – *El espíritu castellano*). În felul acesta, Don Quijote operează nu ca agent de „tibetanizare” a Spaniei, ca paznic hermenoetic al „echivocului” și „misterului” culturii ei, cum spunea Ortega y Gasset, ci precum un principiu de „hispanizare” a Europei și a lumii: „Am convingerea profundă, oricât de arbitrară ar fi ea, scria Unamuno, cu atât mai profundă cu cât este mai arbitrară, pentru că așa se întâmplă cu adevărurile credinței – am profunda convingere că adevărata și adâncă europenizare a Spaniei [...] nu va începe [...] până când nu vom încerca să hispanizăm Europa.” (*Sobre la europeización* – 1906). „Europenizarea Spaniei – hispanizarea Europei” reprezintă chiasmul memorabil care formulează chintesența gândirii lui Unamuno. Elogiul „arbitrariului” acesteia introduce tema originii pauline a „înțeleptei nebunii” quijotești: „Quijotismul speculativ sau meditativ, ca și cel practic, este nebunie; nebunie fiică a nebuniei Crucii. Și de aceea rațiunea îl disprețuiește. În esența ei, filosofia are oroare de creștinism și acest fapt l-a dovedit blândul Marcus Aurelius. Tragedia lui Christos, tragedia divină, este cea a Crucii.” (*Del sentimiento – Conclusiones*). Quijotismul este ciclotimic și crucimorf. Este ciclotimică și crucimorfă și teza lui Don Quijote în viziunea lui Unamuno. În 1896, în eseu *El Caballero de la Triste Figura*, acesta era deja un „Cristo castellano”. În 1905, în *Vida de Don Quijote y de Sancho*, Cavalerul reprezenta numai „un fiel discípulo” al lui Iisus. În sfârșit, în 1912, în *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Cavalerul redevine „el Cristo español”: „Y hay una figura, una figura cómicamente trágica en que se re todo lo profundamente trágico de la comedia humana, la figura de nuestro señor Don Quijote, el Cristo español, en que se cifre y encierre el alma inmortal de este mi pueblo.” Această oscilare în cerc a lui Unamuno, între un Quijote, sfânt al panteonului său personal („mi San Quijote” – *La vida de Don Quijote*) și quijotismul ca „religion nacional” (*Del sentimiento trágico*) se explică, după opinia mea, nu atât prin istoria sinuoasă a religiozității lui Unamuno, cât prin însăși natura acesteia, pe care o mărturisește atât de limpede nu în vreuna din marile lui cărți, ci într-o pagină de corespondență: „I Nada de dogma, fe viva, la fe que crea y destruye dogmas; menos lógica y más vida; menos ideas y mas espíritu! Aborrezca la plaga del intelectualismo, y pido al Padre que termine el reinado del Verbo para que empieze el del Espíritu. La fe no es adhesión de la mente a un principio abstracto, sino entrega de la confianza y del corazón a una

persona, para el cristiano a la persona histórica de Cristo. Tal es mi tesis, en el fondo una tesis luterana.” (II, 60). Sunt uimit să descopăr în acest fragment de scrisoare ceea ce nu conține nici una din cele 2300 de pagini de *ensayos* ale ediției Aguilar și, după cum ar fi fost firesc să se întâmple, nici eseul intitulat *Mi religión* din 1907: anume, mărturia ocurenței unei erezii mai vechi cu o jumătate de mileniu decât luteranismul: teza lui Gioacchino da Fiore (cca. 1130-1202), din Calabria, călugăr cistercian și fondator al ordinului Florenzilor, care în două din operele sale *Concordia Veteris et Novi Testamenti* și *Expositio in Apocalypsiu* milita pentru o regenerare integrală a Bisericii (dogmatică, morală și instituțională) conformă cu o istorie a creștinismului desfășurată în trei faze: era Tatălui, de la Facere până la nașterea lui Iisus; era Fiului sau a Verbului (Cuvântului, Logos proferikos), de la nașterea Fiului până în vremea lui Gioacchino însuși; era Sfântului Spirit, al cărei profet se considera. Deși tezele ioachimite au fost condamnate de Roma prin Sf. Bonaventura, ele au influențat profund pe franciscanii Spiritualii (sau gioachimiți), iar aceștia pe Dante, care în *Paradiso*, c. XII, îl așează pe Gioacchino da Fiore în grupul celor unsprezece spirite de părinți ai Bisericii răsăritene și apusene și de filosofi scolastici: „e lucemi dallato / il calavrese abate Giovacchino / di spirito profetico dotato” (Beatus Ioachim, spiritus dotatus propheticus).

Dante îl numește pe Gioacchino da Fiore, „paladino”, cavalier „miles christianus”, cum va spune luteranul Erasmus că trebuie să fie orice creștin.

Așa cum o descrie Unamuno, „religia sa” are natura unei „devotio”. Quijotismul ca „religie națională” și „nuestro Señor Don Quijote, El Cristo español” poartă stigmatul secret al acestei erezii milenare, marcată ea însăși de o nuanță de monofizism: deși știe că în virtutea dublei naturi, divină și umană, Iisus este, deopotrivă istoric și metaistoric, Unamuno afirmă că adevăratul creștin trebuie să-și „încredințeze inima” „persoanei istorice a lui Hristos”. Dar tot el, Unamuno, îl „roagă pe Tatăl să încheie domnia Verbului, pentru ca să înceapă aceea a Spiritului”. Să reprezinte oare viziunea lui Don Quijote cristomorf semnul criptic al apusului erei Fiului? Să se fi socotit oare Unamuno, asemeni lui Gioacchino da Fiore cu un mileniu înainte, profetul acestui crepuscul? Să conțină, oare, quijotismul ca religie, filosofie și etică, așa cum îl propune Unamuno în jurul anului 1900, semnificația dar și frisonul secret al milenarismului?

## APROXIMACIÓN A LA AUTONOMÍA DEL LENGUAJE POÉTICO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Maria-Gabriela NECHES

Tanto la teoría poética de la Antigüedad, que sitúa el carácter poético del lenguaje en el uso de las figuras retóricas, como la postura teórica de los formalistas rusos (u otros), que explica el idioma poético como resultado de desvíos o empleos especiales respecto de la norma general, hacen depender la lengua poética del lenguaje común. Al polo opuesto, Charles Bally (1951: 244-245), rompe esta dependencia y concede plena autonomía a la lengua literaria, distinta de la usual. Pero el caso es que no hay una entidad socializada que se se pueda llamar lengua poética. En palabras de Jorge Guillén, “la poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase [...] A priori, fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio. [...] Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto. Lenguaje poético, no. Pero sí **lenguaje de poema**” (1961: 252). No hay aserciones más significativas con respecto a la libertad del poeta en cuanto al manejo del lenguaje y su profunda falta de autonomía.

Tal autonomía se puede concebir sólo en el sentido de liberar la comunicación poética de la dependencia directa de la persona circunstancial del autor y sólo se puede admitir como recurso al único referente sincrónico o diacrónico que es una tradición poética. Es lo que intentaremos demostrar a continuación, con aplicación a los sonetos de fray Luis de León.

En un panorama crítico en torno al escaso corpus de textos que integran la obra en verso de fray Luis de León, los cinco sonetos conservados, desde la edición de Quevedo (1631) hasta la de Oreste Macrí (1970), con omisiones frecuentes en muchas otras, ocupan un lugar ínfimo si no se hace francamente caso omiso de ellos, teniendo en cuenta el caudal de estudios críticos de que ha sido objeto el resto de su obra poética, tan poco extensa. Las razones que presiden a tal actitud son múltiples, pero reductibles, en su variedad, a un modo de concebir el texto y el lenguaje poéticos en estrecha relación con la persona biografiada del autor, por encima de los postulados de la poética moderna, en el transcurso de los últimos decenios. Se trata principalmente de la incompatibilidad entre la condición monacal del fraile augustiniano y el carácter “erótico” por antonomasia del soneto en la lírica del Renacimiento; o para decirlo sin rodeos, entre el pudor del escriturario, que se había resistido a interpretar la simbolística amorosa del *Cantar de los cantares*, en pro del significado de las palabras desnudas, por un lado, y por el otro, la pasión amorosa que arraiga en la *fin’amors* del código trovadoresco que

informa el molde conceptual y los tópicos de la retórica amatoria de Petrarca y el petrarquismo, al que se adscriben *de jure* los sonetos.

Sin embargo, la exégesis de estos pocos poemas que “no encajan en la imagen casta, preocupada, dramática, que ofrece el autor de las odas”, en palabras de F.Lázaro Carreter (1977: 158), cuenta con estudios críticos de unos cuantos investigadores, empeñados en encontrar explicaciones a dicha incompatibilidad y, por lo tanto, en solucionar lo que ha venido considerándose un misterio. Por entre las hipótesis de menor relevancia, no autorizadas por la realidad textual, las hay que estiman los sonetos “traducciones” o “imitaciones” de Petrarca y Bembo, o bien “simples alegorías” a lo divino. De mayor relevancia son las hipótesis de Karl Vossler (1946), Oreste Macrí (1970), Dámaso Alonso (1955) y Fernando Lázaro Carreter (1977). Vosler mantiene que “el platonismo italianizante no puede ser puesto en duda aquí, y, sin embargo, **la imitación debió de ser formal y externa, mientras el sentimiento que se esconde en el fondo de todos ellos es muy distinto**. No es una mujer amada corporalmente la que es espiritualizada y sublimada en un plano supraterráneo, sino más bien que **el poeta da a su nostalgia de las altas esferas espirituales las formas galantes de un enamorado homenaje sin esperanza a la inasequible Nise**. Una emoción suprasensible, aún imprecisa e incierta, le lleva a las ideas e imágenes del culto petrarquesco a Laura. El gran motivo religioso que inspira y domina la poesía de fray Luis en sus años de madurez artística, se anuncia aquí de una manera tímida y vergonzante, en **formas artísticas extrañas**, a las que no puede adaptarse, y en las que el gran alma del poeta más bien puede encontrar un disfraz que una liberación” (1946: 139). La posición teórica de la estilística idealista determinó a Vossler a que asignara a los sonetos la expresión de otro sentimiento, distinto del amor, conseguida por una imitación formal y externa del petrarquismo, lo que habría llevado a formas artísticas extrañas, poco apropiadas a la elevación espiritual de fray Luis. Lázaro Carreter (1977: 157), desde la opción perfectamente opuesta de la poética semiológica del texto, se adhiere a la intuición de Vossler, considerando que es “válida y aguda la idea de que Nise [nombre poético de la amada en uno de los sonetos], es en ellos el símbolo temprano de una nostálgica apetencia de infinitud, más tarde resuelta de otro modo por fray Luis en sus poemas de madurez”, con la reserva de que “esta explicación tiene el grave inconveniente de que enjuicia, a la vez, todos los sonetos, siendo así que, hay en ellos muy hondas diferencias de concepto e inspiración”. A la vez, lamenta que “la penetrante interpretación de Vossler” no haya tenido, a lo que parece, ninguna acogida, salvo por Oreste Macrí (1970: 245). Dámaso Alonso, para evocar sólo a las voces críticas de mayor autoridad y prestigio, entre las pocas que hay, afirma que “son petrarquistas, sí, pero no tienen fuente próxima conocida, Dos de ellos, en especial, son bellísimos. Podrían plantearnos problemas desasosegantes. ¿Cómo se explica ese delicado sentimiento erótico en alma tan sincera y tan sinceramente vertida a Dios como la de fray Luis? Acaso ¿no hay que ver ahí más que un puro

juego literario?” (1955: 16). Finalmente, F. Lázaro Carreter (1977: 158 – 163), al comentar el menos petrarquista, en su opinión, de los cinco sonetos, afirma que “el agustino expresa en su soneto un amor calcado en la *caritas*, conforme a la palabra de de San Juan (Epístola I, 4, 18)”, que excluye del amor verdadero el temor, por opuesto a la esperanza y rechaza la *fin’amors* trobadoresca subyacente en el petrarquismo, por “no entender o no aceptar aquel modo de amor insatisfecho, inseguro, cuyo estímulo es la crueldad del ser amado, de correspondencia siempre dudosa, y que pone su objeto, de ordinario, en una mujer casada. Su yo profundo, firme en el esquema cristiano del amor, repudia o no comprende aquel otro”. Con respecto a los demás sonetos, a Lázaro Carreter le parece que fray Luis “ha llevado más lejos su esfuerzo por asimilar la moda lírica ambiente”, ya que “son más decididos los elementos petrarquistas” y “el poeta quizá descontento de su timidez, se ha rendido, por fin, con todas las consecuencias, a la retórica del amor”. Y concluye, con cierta énfasis: “petrarquismo, efectivamente, pero también cristianismo constituyen las coordenadas en que se inscriben estos sonetos”, considerando todavía pendiente el “siempre oscuro problema de su motivación: ¿Cómo y por qué los escribió?”, no sin proponer como única clave para entenderlos una motivación literaria, después de haber rechazado reiteradamente la biográfica. “Efectivamente, dice Lázaro Carreter, al joven fraile de veintitantos, de treinta y tantos años, le interesa aquel fenómeno humano del que los admirados poetas escriben placenteras inquietudes y gozosos deliquios” (1977: 166). “Ocultan quizá estos poemillas un pequeño drama íntimo del fraile que anhela ser poeta, y encuentra en sus hábitos talarés y mentales un grave freno. Drama artístico que está por estudiar, y que permitirá comprender la obra lírica de fray Luis como un colosal esfuerzo de originalidad, afirmado contra el petrarquismo ambiente” (1977: 167).

Recapitulando, las hipótesis de mayor relevancia que se acaban de mencionar van delineando la figura poco halagadora del poeta joven, ya fraile agustino, culpable de haber sentido una explicable y pasajera curiosidad juvenil por el amor humano, que está titubeando ante el camino poético por emprender y ensayando, con cierta inhabilidad, su pluma, en el cultivo del soneto, inventado sólo para amadores, y que acaba dándose por vencido, no sin resistencia, ante los tópicos de la retórica amatoria de Petrarca, de la que estaba saturado el ambiente poético de la época. Para que el retrato adquiriera todo su relieve, no se puede dejar de mencionar la hipóstasis del poeta maduro, en agudo contraste con la anterior, autor de las célebres odas, que había encontrado ya el camino del verdadero amor a Dios y la del profesor de exégesis bíblica, teología y filosofía moral de la universidad salmantina que repudiaba, en *Los nombres de Cristo*, la corrupción de la poesía “con temas de amor humano”.

Ahora bien, para una restitución, lo más fiel posible, de la figura del poeta y la relevancia de los sonetos en el marco de la tradición, a la que le tocó adaptarse

por asimilación, para ser poeta, hay que hacer recurso a unos cuantos hitos fundamentales y, antes que nada, al neoplatonismo renacentista.

Desde los comentarios de Marsilio Ficino a los diálogos de Platón hasta el *Cortesano* de Castiglione y *Los dialoghi d'amore* de León Hebreo, el Amor se concibe como una fuerza cósmica de índole divina y racional a la vez, que rige y ordena el Universo, condicionando su armonía y, por lo tanto, su belleza. La identificación de la Idea platónica de la Belleza Summa con la de la divinidad convierte la experiencia estética en una experiencia intelectual y cognoscitiva y el acto poético en una elevación al ámbito de las cosas inteligibles. El poeta, que comparte con el filósofo el amor a las ideas y con el demiurgo la capacidad de unir la tierra al cielo, reiterando a través de su quehacer artístico el mismo acto de la Creación, se desentiende de lo particular y participa de una generalización uniformadora, que recusa la gesticulación individual. Este ideario neoplatónico tendría que desalentar todo intento de recurrir a la valencia referencial del lenguaje, en el terreno de la comunicación poética, a la hora de encontrar la motivación de los sonetos de fray Luis de León, en el espacio exterior de las circunstancias existenciales del autor, responsable sólo del acto concreto del escribir, pero no del circuito completo de la enunciación poética que lo convierte precisamente en poeta. De acuerdo con esta opción teórica, hay que concebir el lenguaje de la poesía lírica - lenguaje del poema siempre y no lenguaje poético - como radicalmente autónomo con respecto a las adherencias objetivas del yo empírico del autor. Así, el poeta fray Luis de León queda absuelto de la culpa de haber compuesto poemas “eróticos”. ¿Lo serán de veras?

Con respecto a la carencia de modelos inmediatos que señalaba Dámaso Alonso, se puede decir que se interpretó como un reto a la crítica ulterior a buscar incansablemente similitudes fragmentarias entre los sonetos de Petrarca y de Bembo, lo que no deja de ser un empeño erudito digno de estima, pero sin apertura. La afirmación se apoya en la profunda intuición de Vossler de un sentimiento **distinto** del amor que expresarían los sonetos de fray Luis, recortados sobre la presencia indudable del platonismo italianizante. Es la razón por la cual no se han buscado modelos próximos entre los petrarquistas españoles, cuando Garcilaso, poeta por excelencia de la pasión amorosa, estaba tan al alcance. Sin embargo, no hay que perder de vista dos aspectos. Los poemas de mayor relevancia de Garcilaso no se limitan a sus mejores sonetos, por un lado. Y por el otro, su petrarquismo está presente, de modo paradigmático, conceptual y retóricamente, en las églogas, pero también en las elegías, aunque de modo desigual en todas. En la ascendencia de fray Luis de León, hay que buscar, en primer lugar, por encima de tópicos y similitudes retóricas superficiales, a aquel Garcilaso cuyo yo poético profundo y auténtico va forjándose paulatinamente, en conflicto consigo mismo, por el esfuerzo continuo de dominar su dolor amoroso, por el empeño perseverante del distanciamiento, que lleva aparejada una notable autonomía del lenguaje de poema. En el distanciamiento y la autonomía del

lenguaje, que tiende a lo universal, reside el principio de coherencia interna de la obra de Garcilaso que ha permitido que se transmitiera a la posteridad como sistema transitivo de significados, es decir, actualizables en cualquier sincronía. Eso sí, es una superación del petrarquismo europeo.

Por su ascendencia inmediata, los sonetos de fray Luis se adscriben a la tradición del petrarquismo español. Formalmente se componen de dos cuartetos y dos tercetos, en los que se usa el endecasílabo. En cuanto al uso del endecasílabo, prevalece el heroico, apropiado, generalmente, a asuntos graves. El primer soneto, *Amor casi de un vuelo me ha encumbrado*, se destaca por el uso exclusivo del heroico, perfectamente construido, con acentos sólo en la segunda y sexta sílabas, lo que origina cierta resistencia a considerar estos poemas tanteos de juventud. En los demás, aun prevaleciendo el endecasílabo heroico, su uso alterna con el enfático y el melódico, igual que en Garcilaso, con ciertos, muy pocos, acentos arrítmicos, como es natural en los enfáticos, e incluso antirrítmicos, especialmente en los versos más adictos aparentemente a los tópicos de la retórica amatoria dominada, en Petrarca y Garcilaso, por el amor cortés trobadoresco: el amado como obra de la amada, o bien el sufrimiento de ausencia, o finalmente, el deseo del abismo.

Si se adopta la distinción de Michael Riffaterre (1978: 13), en el marco del significado, entre **significación** (significance) y **sentido** (meaning), es decir, entre lo que el poeta dice y lo que quiere decir, se constata que en el espacio que va de la significación al sentido, justamente donde actúa la intención comunicativa del creador, por el uso propio del lenguaje, generador de efectos estéticos, el poeta deconstruye algunos tópicos. En el I-er soneto, desvirtúa el significado del tópico del *amado como obra de la amada*, quitándole la connotación ilógica de la crueldad y la destrucción y reemplazándola por la confianza en la pervivencia del amor, nota ajena al amor cortés. En el V-o soneto, que acaba en un clímax descendente, *y noche y amargor y llanto y muerte*, la muerte es la aniquilación total, ya no el romper el velo del cuerpo que permita al amado subir al cielo y encontrar en un día sin fin, a la amada, *sin miedo y sobresalto de perderla*. Garcilaso de la Vega, *Egloga I-a*)

Por los frecuentes encabalgamientos, presentes en todos los sonetos, que revelan la estrechez sintáctica del verso para que pueda abarcar todo un enunciado portador de significado, por la deconstrucción de los tópicos de la retórica amatoria renacentista, el poeta fray Luis aboga por un concepto de amor más amplio y más flexible, superior al que nos deja entrever el petrarquismo. No se tratará precisamente de un “amor calcado en la caritas”, sino más bien de aquel amor interiorizado y perdurable que aprendimos en la I-a Epístola de San Pablo a los Corintios (13, 1-13), o en la I-a de San Juan (4, 7-21) y que viene diciéndonos desde un milenio que la parte divina de la persona humana consiste precisamente en su capacidad de amar. Y este amor que rechaza el temor, la desesperación, el orgullo, la destrucción, la crueldad, etc., propios de la tradición lírica provenzal, reelaborada por Petrarca y perpetuada por el petrarquismo europeo, es

precisamente el amor neoplatónico, que se conforta con la soledad en el ambiente de la naturaleza y desconoce el sufrimiento de ausencia, tal como lo afirmaba Castiglione.

Además, por entre los tópicos que los sonetos conservan, como la evocación / descripción, por medio de sinédoques, de la amada, su invocación con nombres poéticos consagrados (sonetos III, *Agora con la aurora se levanta*; II, *Alargo enfermo el paso, y vuelvo, cuanto* y V, *Después que no descubren su Lucero*) se abre paso, por encima de los oxímora imprescindibles (*del dulce error llevado*) y la profusión de lágrimas, etc., una dimensión reflexiva que convierte el discurso lírico en una búsqueda de sí mismo por parte del yo poético, velado por el condicionamiento conceptual y retórico de una tradición a la cual el poeta no puede dejar de rendir su tributo.

Como espero poder demostrar, a base de un análisis del espacio que va de la significación al sentido, a nivel de la enunciación lírica, la realidad textual de los sonetos de fray Luis de León representa un ámbito de enfrentamiento entre la tradición petrarquista del amor cortés y el amor neoplatónico que dio sus mejores frutos en la poesía mística de San Juan de la Cruz, pero que no consiguió convertirse en una tradición.

En conclusión, es precisamente en este intento de evadir de una tradición demasiado estrecha para la amplitud del yo poético de fray Luis de Leóni, donde se manifiesta uno de los intentos más notables de autonomía del lenguaje poético del Renacimiento español. No olvidemos que cada intento de los creadores de oponerse, por mínima que sea esta oposición, a las convenciones de la tradición en que surgieron lleva aparejada una componente epistemológica de aproximación a lo real.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Dámaso Alonso, *Vida y poesía de fray Luis de León*, Universidad de Madrid, 1950.
- Charles Bally, *Traité de Stylistique française*, I, 3-a ed. Paris, Klincksieck, 1951.
- Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Fernando Lázaro Carreter, *Los sonetos de fray Luis de León*, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, págs. 29-40, reproducido en *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1970, págs 54-67.
- Oreste Macrí, *La poesía de fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970.
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978.
- Karl Vossler, *Fray Luis de León*, trad de Carlos Clavería, col. Austral, 1946.

## ***Résumé***

On s'est proposée dans cet article d'aborder un thème actuel de la poétique diachronique, à savoir, celui de l'autonomie du langage de la poésie, en tant qu'effort d'issue de la tradition de Pétrarque, propre du discours lyrique de la Renaissance espagnole. En récusant toute confusion entre la personne circonstancielle de l'auteur et le moi poétique au niveau du processus de l'énonciation textuelle, dans le corpus des cinq sonnets de fray Luis de León, on a essayé d'avancer l'opinion que la déconstruction de quelques-uns des lieux communs du pétrarquisme porte sur l'opposition entre la tradition de l'amour courtois et l'amour néoplatonique qui n'a pas abouti à former une nouvelle tradition.

## TRADIZIONI E COSTUMI POPOLARI – PORTA D’INGRESSO IN ROMANIA

Conf. univ. dr. Otilia Dorotea BORCIA

“Știi tu mândră, cum eram  
Până nu ne despărțeam,  
Dintr-un măr ne săturam,  
Doru jos ni-l așterneam,  
Cu dragostea ne-nveleam  
Și Doamne, bine trăiam”

“Sai tu, bella, com’eravamo  
Quando insieme noi stavamo  
Con una mela ci saziavamo,  
Il “Dor” giù distendevamo  
Con l’amor ci coprivamo  
Bene, Dio, vivevamo.”

### Riassunto

Nella relazione si accennano alcune delle prime ricerche nel campo del folclore e dell’etnografia, e i momenti che hanno portato allo stabilire della terminologia delle singole discipline.

Si ricorda come sono stati definiti i concetti di lingua e di prodotto spirituale della comunità popolare e com’è stata separata l’etnografia (o l’analisi delle tradizioni e dei costumi di un popolo) dal folclore (o l’insieme delle creazioni artistiche).

Il lavoro presenta alcuni contributi importanti portati dai rappresentanti della scuola romena alle due discipline e le confluenze storiche avute con altre scienze (naturali, umanistiche, d’arti, ecc.), con il multiculturalismo ed il plurilinguismo.

Vengono stabilite le specificità delle nozioni di *tradizione* e di *costume* e d’altri simili termini usati in queste sfere semantiche.

Nata nell’antichità daco-romana, la cultura popolare romena si è arricchita nel tardo medioevo e nei secoli seguenti, con produzioni artistiche alle quali si sono ispirati i poeti culti (le ballate popolari “Mioriza”, *Il mastro Manole* (“Mesterul Manole”, ecc.). Molte opere di letteratura e di filosofia concepite da sommi scrittori, quali Giambattista Vico e Mircea Eliade, hanno trattato le origini del mito, i rapporti esistenti tra uomo - natura, sacro – profano e le interferenze spirituali tra le culture di vari popoli.

Nel 1846 l’archeologo inglese W. J. Thomas, più conosciuto sotto lo pseudonimo **Ambrose Merton**, coniava la parola *folklore* per definire quello che fino a quel momento veniva chiamato “popular antiquities” - antichità popolari.<sup>1</sup> L’etimologia (*folk* = popolo e *lore* = scienza) era bivalente, perché riferita sia all’insieme della cultura spirituale delle singole comunità etniche, sia alla nuova scienza che se ne occupava.

Imposti velocemente in Inghilterra e poi in altri paesi scandinavi e slavi, il termine proliferò la sua famiglia lessicale, nella quale *folclorico* era usato per

---

<sup>1</sup> Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 11, trad. l’aut.

qualificare la disciplina e le sue componenti, mentre *folclorista*, per definire lo studioso di queste.

Per alcuni decenni esso non venne adottato da tutte le nazioni, come accadde con alcune di lingue romaniche e di lingua tedesca, le quali preferirono invece la vecchia nomenclatura: *traditions populaires* o *tradizioni popolari* - le prime- e il generico *Volkskunde* o il restrittivo *Landeskunde*, che definiva la cultura spirituale di una determinata zona - l'ultima.

Con il termine di *demopsicologia* **Giuseppe Pitré**<sup>1</sup> e **Vittorio Imbriani**<sup>2</sup> traducevano il *Völkerpsychologie* di **Moritz Lazarus**<sup>3</sup> e **Heymann Steinthal**<sup>4</sup>, che si riferiva alla lingua ed alla vita spirituale di un popolo.<sup>5</sup> Gli italiani adoperarono per la stessa nozione una parola simile: *la demologia*, mentre i greci, la *Laografia*<sup>6</sup>, con la quale facevano la distinzione tra la popolazione contadina e tutto il popolo.

La separazione tra *etnografia* e *folclore* è stata l'opera dei tedeschi, per i quali il *Volkskunde* rappresentava la cultura e la lingua popolare nelle zone rurali dei paesi europei, mentre il *Völkerkunde*, la cultura (sia rurale sia urbana) nei paesi "primitivi" non europei.

Per molto tempo le frontiere tra le due discipline non sono state molto evidenti: l'attività del folclorista doveva coinvolgere nozioni di dialettologia, etnobotanica, medicina empirica e agronomia popolare, nell'ampia sfera dello studio delle tradizioni e dei costumi popolari, intesi come produzioni artistiche di vario genere: di letteratura orale lirica ed epica, di musica e di coreografia. L'attività dell'etnografo mirava a definire i costumi e le usanze popolari legati alle caratteristiche storiche, sociali ed ambientali.

Uno dei primi studiosi ad individuare le due discipline fu **Dino Provenzal**<sup>7</sup>, il quale stabilì come meta dell'etnografia, l'analisi delle tradizioni e dei costumi di un popolo, e per il folclore, le creazioni artistiche di questo. Nello stesso modo definiva nel 1924 lo scienziato romeno **George Vâlsan**<sup>8</sup> l'oggetto

---

<sup>1</sup> celebre studioso di tradizioni popolari e di folclore siciliano tra la fine dell' '800 e l'inizio del '900. Il Pitré riprese storie popolari diffuse in varie parti della Sicilia.

<sup>2</sup> 1840 – 1886, scrittore italiano, studioso della letteratura popolare, raccolse e pubblicò *fiabe*, canti e novelle di tradizione orale: *La novellaja fiorentina*, ripubblicata con l'integrazione de *La novellaja milanese*, *I Canti popolari delle provincie meridionali* e *i XII conti pomiglianesi*..

<sup>3</sup> 1824 – 1903, filosofo e psicologo tedesco, autore di *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*

<sup>4</sup> 1823 – 1899, filologo e filosofo tedesco, fratello di M. Lazarus, insieme al quale scisse *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* (*Giornale di psicologia popolare e di scienza del parlare*)

<sup>5</sup> idem 1

<sup>6</sup> il nome della rivista di folclore di Atene; laos = la gente comune; demos = tutta la comunità etnica

<sup>7</sup> *Usanze e feste del popolo italiano*, 1912, p. X

<sup>8</sup> conferenza inaugurale alla Società etnografica di Cluj sulla *Missione dell'etnografia in Romania*, pubblicata nella rivista *Cultura*, Cluj, 1924

dell'etnografia, identificandola con "l'essere popolare con le sue doti fisiche e spirituali".

Il folclore ha interessato non solo i folcloristi, ma anche linguisti, storici e teorici di lingua e di letteratura, filosofi e poeti. **Alexander H. Krappe**<sup>1</sup> sosteneva che "il folclore era nato solo nelle grandi civiltà urbane, cioè verso la fine d'ogni ciclo di civiltà", in questo modo spiegandosi l'influsso esercitato dalla produzione popolare sulla letteratura scritta, come nel caso delle duecentocinquanta leggende del mondo antico strutturate da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*<sup>2</sup>.

Il valore inestimabile del tesoro della cultura popolare è stato valutato per la prima volta in *Principii di una nuova scienza* (1723) da **Giambattista Vico**, che lo considerava parte integrante della storia umana, creata, questa, non dai singoli individui, ma dalle collettività. Per il filosofo napoletano, l'apparizione delle stesse idee a diversi popoli si basava su una loro verità comune: i miti delle deità avevano rappresentato per i vecchi popoli della Grecia la storia di quei tempi, così necessaria alle società pagane primitive.

Sempre alle origini dell'esistenza umana sembra essere fiorita - nella concezione del gran poeta, critico, teologo e filosofo tedesco **Johann Gottfried von Herder** - la poesia popolare, più espressiva, più piena di vitalità della poesia scritta. Dopo l'apparizione dell'Antologia del 1778, *Volklieder* e della seconda edizione di questa, *Stimmen der Volker in Liedern* ("Voci dei popoli nei canti"), in Europa apparvero moltissime collezioni di poesie popolari.

Nell'ultimo capitolo delle sue *Lezioni di estetica*, **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** accennava che il poeta popolare non era altro che "la voce della vita nazionale", cioè il popolo stesso che riusciva ad esprimere nel suo canto puro e pieno di densità affettiva, le idee ed i sentimenti della collettività, di cui si riconosceva come membro e creatore d'opera. È per questo che i prodotti dell'arte popolare - e non solo letterari - sono imperituri, perché si sono conservati, trasmettendosi da una generazione all'altra.

A differenza del poeta culto, che usa immagini e figure stilistiche proprie, servendosi nella sua opera solo della lingua del popolo, il poeta popolare non crea mezzi speciali d'espressione, ma usa, aggiungendone o eliminandone qualcosa, il vecchio patrimonio artistico ereditato dalla sua comunità, che altrimenti sparirebbe.

Dall'antichità fino ai tempi moderni, tranne il periodo del Rinascimento, quando ci fu una rottura culturale tra i ceti sociali inferiori e quelli elevati, le due culture - popolare e culta - sono sempre rimaste in contatto, influenzatesi a vicenda.

L'impeto con il quale trattarono i romantici il folclore, che era - come accennava il poeta nazionale romeno, **Mihai Eminescu** - "una sorgente inesauribile di saggezza", produsse anche reazioni contrarie da parte d'alcuni

---

<sup>1</sup> traduttore delle fiabe dei fratelli Grimm, n. l'aut.

<sup>2</sup> *The Science of Folk-Lore*, 1930

studiosi, come quella del folclorista svizzero **Eduard Hoffmann-Krayer**<sup>1</sup>, per il quale solo i poeti culti diedero contributi originali, perché i poeti popolari non avrebbero fatto altro che riprodurre quello che già esisteva: “das Volk produziert nicht, es reproduziert nur”.

*L'oralità* che ha determinato gli altri caratteri della produzione folclorica – *collettivo, anonimo* – spiega il paradosso della sua sopravvivenza: non scritta, essa è stata rimandata dai genitori ai figli in modo mnemonico. Quando una parola è stata sostituita da un suo equivalente semantico, l'autore che ha operato il mutamento è diventato un co-autore dell'opera diventata in questo modo collettiva.

\*

\*\*

In Romania l'interesse per l'etnografia e per il folclore si è manifestato per la prima volta in *Descriptio Moldaviae* (1716), in cui **Dimitrie Cantemir**, faceva riferimenti alle tradizioni ed alle usanze popolari e in *Ziganiada*, il poema eroico-comico-satirico di **Ioan Budai Deleanu**, opera in cui si sentono gli echi delle ballate transilvane e dei loro eroi.

Per molto tempo **Anton Pann** è stato considerato il primo folclorista romeno e questo perché gli specialisti hanno fatto riferimento ai suoi scritti: *Poesie speciali o Canti di trattenimento*, *Poesie popolari*, *Raccolta di proverbi o Storia del parlare* (“Poezii deosebite” sau “Cântece de lume”, “Poezii populare”, “Culegere de proverbi” sau “Povestea vorbii”, “Culegere de povești și anecdote”) ed altre.

In realtà Pann è stato solo uno “scrittore popolare”, ispiratosi, come Ion Creangă, al tesoro di tradizioni e creazioni del popolo romeno, le cui caratteristiche comportamentali ha saputo immortalare, sfruttando le sue parole pure, ingenuo, in un perpetuo arricchimento, come nella musica.

Ai poeti **Alecu Russo**<sup>2</sup> e **Vasile Alecsandri**<sup>3</sup> si deve la prima collezione pubblicata di *Poesie popolari. Ballate* (“Poesii populare. Balde”). Con i loro contributi e con quelli della rivista *Dacia letteraria* (“Dacia literară”) si gettarono le basi della nuova disciplina folclorica. In principio, tutta la generazione risorgimentale di poeti e scrittori romeni (Gheorghe Asachi, I. C. Negruzzi, Nicolae Bolintineanu) si è impegnata nello studio della produzione artistica del popolo, ignorata o appena conosciuta prima della scoperta delle ballate pubblicate da Russo ed Alecsandri.

Il contributo di **Bogdan Petriceicu Hașdeu** allo sviluppo della scienza folclorica consiste nell'aver delimitato la sfera della disciplina, i suoi rapporti con

---

<sup>1</sup> (1864 - 1936) *Kleine Schriften zur Volkskunde, Methoden der Volkskunde*.

<sup>2</sup> (1819 - 1859), *la Poesia popolare in “Scriti”* (“Poesia populă” în “Scieri”), *n. l'aut.*

<sup>3</sup> (1821 - 1890), poeta classico, primo gran raccoglitore di folclore, autore d'articoli come *I Romenii e la loro poesia* (“Românii și poesia lor”) in Bucovina, Cernăuți, 1849, *n. l'aut.*

le scienze apparentate e nell'aver stabilito una terminologia propria. Per la prima volta fu inserita nella nozione di “folclore” tutta la cultura popolare. Lo scienziato che mise in circolazione il nuovo termine dopo aver usato la parola “etnopsicologia”, operò anche le prime classifiche dei generi e delle specie della letteratura popolare:

- il genere poetico: ballata, *doina* (cantilena), *colinda* (canto d'auguri), *hora* (girotondo), *vicleimul* (sacra rappresentazione), *descântecul* (scaramanzia);
- il genere aforistico: *orația* (orazione), proverbi, idiotismi, indovinelli;
- il genere narrativo: tradizione, aneddoto, fiaba.

I suoi questionari sulla lingua, sulle tradizioni e costumi popolari romeni costituirono una base metodologica per gli altri folcloristi e le risposte date dai soggetti intervistati a questi hanno contribuito alla formazione dell'archivio folclorico nazionale.

**Dumitru Caracostea**<sup>1</sup> - autore anche egli di simili questionari – ha accettato la distinzione semantica fatta da Hașdeu<sup>2</sup> tra i termini “poporan” e “popular”, riferiti, il primo a quello che appartiene al popolo e il secondo a quello che questo ama. Con la *Poesia tradizionale romena. Ballata popolare e doina* (“Poesia tradițională română. Balda populară și doina”) lo studioso ha orientato la disciplina verso un'analisi approfondita del materiale indagato. Ad egli si deve lo studio monografico delle due bellissime ballate popolari romene: *Mioriza* (“Miorița”) e *Mastro Manole* (“Meșterul Manole”).

**Ovid Densușianu** ha sostenuto come Hașdeu, il cui precursore è stato, l'importanza del metodo filologico nella ricerca del folclore nell'ambito delle discipline umanistiche. In questo senso è rimasto famoso il suo discorso di ricezione all'Accademia Romana: *Il folclore – come dev'essere inteso* (“Folclorul, cum trebuie înțeles”). Le sue idee sul modo di svolgere le indagini sul terreno, costituirono prove sostanziali del reale rapporto esistente tra le particolarità linguistiche ed etnografiche delle comunità regionali e le pratiche lavorative di queste (come la pastorizia)<sup>3</sup>.

Analizzando il fenomeno folclorico dal punto di vista delle scienze linguistiche tradizionali (lessicologia, lessicografia, dialettologia, ecc.), **Ion Aurel Candrea** ha scritto degli studi d'etnoatria e di cosmogonia popolare: *L'era delle fiere* (“Iarba fiarelor”), *Il mondo delle fiabe* (“Lumea basmelor”), quest'ultimo elaborato in base alla monografia di **Lazăr Șeineanu** sulle fiabe romene e premiato dall'Accademia romana.

---

<sup>1</sup> (1879 – 1964), accademico romeno, filologo, storico e critico letterario, folclorista, discepolo di Titu Maiorescu e del linguista tedesco Wilhelm Mayer Lübke, è stato professore all'Università di Bucarest, direttore di casa editrice e collaboratore a più riviste letterarie del tempo, *n. l'aut.*

<sup>2</sup> in “Ochire asupra cârților populane” (*Giudizio sui libri popolari*)

<sup>3</sup> “Vieța păstorească în poezia noastră populară”, Casa Școalelor, București, 1922-1923 (*La vita pastorizia nella nostra poesia popolare*)

Il lavoro di Candrea si occupa dell'etnoatria magica, con riferimento alla mitologia popolare romena: *Il folclore medico romeno comparato. Considerazioni generali. La medicina magica.* ("Folclorul medical românesc comparat. Privire generală. Medicina magică")

Autore di numerosi libri sulle tradizioni e costumi popolari romeni: *Scaramanzie popolari romene, Le Nozze – I Funerali e Le feste ai romeni ...* ("Descânțece poporane române", „Nunta – Nașterea – Înfirmarea” - și, „Sărbătorile la români”), **Marian Simion Florea** ha studiato la cultura popolare su diversi aspetti: monografico, analitico, descrittivo e morfologico e con tutte le sue componenti: poesia, narrativa, leggende storiche, zoologia, botanica, ecc.. **Tudor Pamfile**, suo discepolo, ha continuato il lavoro cominciato dal maestro - *Le feste ai romeni* ("Sărbătorile la români") – scrivendo le raccolte di mitologia popolare: *La fine del mondo, L'aria, Il Cielo, Secondo le credenze del popolo romeno* ("Sfârșitul lumii, Văzduhul, Cerul, După credințele poporului român"), ed intitolando un volume proprio „Mitologie românească”.

**Ion Mușlea**, colui che ha organizzato l'archivio di folclore (creato dall'Accademia romena nel 1930), essendo collaboratore alle più pregiate riviste nazionali e internazionali del tempo, ha valorizzato, insieme ad Ovidiu Bîrlea, i questionari del loro predecessore in *Tipologia del folclore dalle risposte ai questionari di B.P. Hașdeu*), elaborandone altri, molto utili per i giovani folcloristi. Il suo metodo di ricerca si è basato sulle monografie, conducendo studi di caso sul terreno. Tra i suoi scritti si trovano: *Il costume dei giovani di Brașov, Le ricerche del folclore della zona di Oaș ..* ("Obiceiul junilor brașoveni", „Cercetări folclorice în țara Oașului”, ecc.).

Continuatore di Mușlea, **Adrian Fochi** ha pubblicato lavori sulla ballata romena (come su "La Fiorita"), *Coordinati della ballata popolare romena nella zona di sud-est* ("Coordonatele sud-est europene ale baladei populare românești"), studio premiato dall'Accademia romena. Un suo contributo importante allo sviluppo della scienza folclorica è stato quello d'aver coordinato la Bibliografia generale dell'etnografia e del folclore romeno.

**Tache Papahagi**, discepolo e continuatore di Ovid Densușeanu, etnografo e sostenitore dell'autonomia della disciplina folclorica, si è preoccupato dalla poetica e stilistica nella struttura delle fiabe. Il suo studio *Costumi popolari romeni* ("Obiceiuri tradiționale românești") tratta i momenti calendaristici e della vita di famiglia legati all'antropologia culturale.

Nel suo *Metodo di ricerca del folclore* ("Metoda de cercetare a folclorului"), **Ovidiu Bîrlea** ha esposto in maniera critica il modo in cui vengono condotte le indagini in questo campo, esponendo anche alcune modalità specifiche d'interpretazione. Vasta presentazione diacronica, la *Storia della folcloristica romena* ("Istoria folcloristicii românești") concepita da Bîrlea è la prima prova di sintesi dei contributi dei ricercatori di questa scienza.

Lo studioso di etica, filosofia e sociologia **Dimitrie Gusti** ha iniziato e condotto l'attività di ricerca monografica dei villaggi della Romania, ottenendo la promulgazione della legge sul servizio sociale, per la quale veniva istituzionalizzata, per la prima volta nel mondo, la ricerca sociologica, combinata con l'azione sociale pratica e con la pedagogia sociale. Fondatore e dirigente di più istituzioni culturali (L'Associazione per la Scienza e per la Riforma Sociale di Romania, Il Consiglio Nazionale della Ricerca, ecc.), egli ha messo nel 1936 le basi del famosissimo *Museo del Villaggio* (Muzeul Satului).

Accademico, editore, filologo, storico della lingua romena, **Alexandru Rosetti** ha studiato in particolar modo i miti arcaici, sostenendo l'origine culturale dei canti religiosi d'auguri ("colindele"), ispirati al "Nuovo Testamento" ed alle "Vite dei santi". I suoi libri più importanti sono: *Colinde religioase la români* e *La lingua delle scaramanzie romene* ("Limba descântecelor la români").

Raccogliitore di opere folcloristiche musicali e letterarie, **Constantin Brăiloiu** è stato invitato da D. Gusti alle compagnie monografiche condotte da questo in Moldavia e Bucovina (distretto Suceava), in Transilvania (nella zona di Braşov) e in Oltenia (Gorj). Il suo abbozzo di un metodo di "folclore musicale", pubblicato nel 1931, è apparso anche nella lingua francese. Ha scritto numerosi studi sulle produzioni delle tradizioni popolari, come: *Sul Canto funebre di Dragus – distretto di Făgăraş* ("Despre bocetul de la Drăguş (judeţul Făgăraş)", "Sur une ballade roumaine (Mioriza)", "Le folklore musical", *Il Verso popolare romeno cantato* ("Versul popular românesc cântat").

Uno dei più importanti scienziati romeni il cui nome è stato straordinariamente legato allo sviluppo della scienza del folclore è **Mihai Pop**, dottore in filosofia e filologia, specializzato in slavistica, ha fatto parte del gruppo di ricercatori di studi sociologici, condotto da Dimitrie Gusti. Professore universitario d'etnografia e folclore all'Università di Bucarest e coordinatore dell'attività scientifica all'Istituto di Folclore, è stato preside della Società Internazionale d'Etnografia e folclore e delle società d'etnologia di Parigi e Nuova York e invitato ad insegnare a grandi università del mondo: Marburg, Berkeley ed Ann Arbor, Paris X. Dai suoi numerosissimi lavori sul folclore i più importanti sono: *Tradizioni e costumi popolari romeni* („Obiceiuri tradiţionale româneşti”) e *Folclor românesc* („Folclore romeno”).

A tutti questi nomi prestigiosi di filologi, linguisti, letterati, storici e critici letterari romeni, che condussero importantissime ricerche nel campo del folclore e dell'etnografia, si deve aggiungere, senz'altro, il nome dell'eminente storico delle religioni e prolifico romanziere, che è stato l'uomo di cultura vastissima e di straordinaria erudizione, **Mircea Eliade**. I viaggi che egli ha fatto in geografie e storie diverse, i suoi studi approfonditi sulla storia delle culture, civiltà e religioni

dei popoli<sup>1</sup>, sugli orizzonti dello yoga e dello sciamanesimo<sup>2</sup>, l'hanno portato a fondare la sua filosofia basata sul concetto di mito. Per Elide, che è considerato il fenomenologo delle religioni, il mito è un atto di creazione dello spirito indipendentemente dalla storia, ma fondato da questa, in vari cicli. La storia delle religioni è quindi quella delle *ierofanie*<sup>3</sup>, che si ripetono nel tempo dell'uomo, riproponendovi l'alternanza sacro / profano (nel tempo - con "le feste", nello spazio - con i "centri del mondo") e riportando in questo modo in attualità i miti primordiali. Queste idee sono contenute nei libri: *Il mito dell'eterno ritorno*, *Il sacro e il profano*, *Miti, sogni e misteri* ed altri. Il mito viene indagato più dettagliatamente in *Aspects du mythe, De Zamolxis à Genigis Khan*, e in *Histoire des croyances et des idées religieuses, De l'âge de pierre aux mystères d'Eleusis*.

Tra i nuovi ricercatori romeni di folclore e d'etnografia, **Sabina Ispas** è conosciuta come una specialista molto impegnata – autrice di studi ed articoli pubblicati nella *Rivista d'etnografia e folclore* e in altre riviste d'importanza internazionale. Direttrice dell'Istituto di studi di folclore di Bucarest e coinvolta in vari programmi di raccolta di dati autentici a livello nazionale, è interessata nella dinamica e nella funzionalità delle specie folcloriche. Ha scritto *Commenti preliminari sulla Vidros – ballata e canzone natalizia* ("Comentarii preliminare la Vidros – baladă și colind") e *Considerazioni sulla ballata "Il Serpente" nel folclore romeno*, ("Considerații asupra baladei "Șarpele" în folclorul românesc"), *Virtù eroiche nell'epica popolare romena* ("Virtuți eroice în epica populară românească") e tanti altri lavori. Molto interessante è lo studio *Narratives about King Solomon in the Romanian folklore* ("Povestiri despre regele Solomon în folclorul românesc"), che riesce, insieme ad altri simili, di allargare la tematica delle produzioni popolari.

\*\*

### **„Câte bordeie – atâtea obicei” (“Paesi che vai, usanze che trovi”)**

Nella cultura del popolo romeno, le tradizioni e i costumi si raggruppano in quelle *calendaristiche o dell'anno e di famiglia*. Esse formano un sistema complesso d'interrelazioni e si manifestano nelle grandi e piccole comunità (delle province, regioni, o singole località).

---

<sup>1</sup> nelle otto lingue conosciute (rumeno – madrelingua - francese, tedesco, italiano, inglese, ebraico, persiano e sanscrito).

<sup>2</sup> studio dello sciamano, dall'inglese *shamano*, proveniente dal *tunguso* (lingua uralo-altaica); *šamān*, deriva poi dal *pali* (medio indiano); *samana*, è nata dal sanscrito *śramana* ("monaco"); nelle religioni siberiane e nord-americane, indicava una persona ad eccezionali poteri per guarire i malati, che avendo un'esperienza di morte apparente, poteva intermediare contatti con il mondo celeste e infernale, praticando l'estasi e accompagnando le anime nel regno dei morti, cfr. Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana* – Zanichelli.

<sup>3</sup> apparizione o rivelazione del sacro.

Questo sistema è conforme alle norme e regole di convivenza sociale, secondo le quali l'uomo ha stabilito nell'ambito della natura, i suoi rapporti d'esistenza e di lavoro. Esso assicura, con la sua dimensione etica, l'andamento equilibrato della società tradizionale, la sua dinamica di progredire nel tempo e di recuperare eventuali elementi persi in diversi momenti storici sfavorevoli.

Le tradizioni e i costumi popolari formano un meccanismo attivo della vita sociale, generatore d'ordine e di permanenza. A differenza delle produzioni folcloriche – fiabe, canti epici e lirici, che presentano vari momenti e circostanze della vita dell'individuo – queste sono degli atti condotti dall'aspetto sociale.

Nel rapporto uomo-uomini e gente-natura, esse diventano atti di comunicazioni usando un linguaggio proprio, molto più denso per quanto riguarda l'informazione contenutaci di qualsiasi altro linguaggio verbale. La complessità di questa si deve alle diverse modalità d'espressione; quella verbale si combina con quella musicale e coreografica, poi con la gestualità e la mimica. E questo perché le tradizioni e le usanze sono atti rituali e cerimonie, che rappresentano valori morali ed estetici, le cui forme coprono le ricchezze contenutistiche d'esperienza accumulata nella storia dall'umanità.

La lingua romena contiene due parole che apparentemente definiscono la stessa cosa: “obicei” e “datină”, che il Dizionario della lingua romena contemporanea considera sinonimi.<sup>1</sup> A questi sono stati aggiunti altri: “ceremonie” (cerimonia) e “rit” (rito).

1. il romeno “obicei” trova nel dizionario etimologico romeno-italiano<sup>2</sup> gli equivalenti linguistici: *abitudine, tradizione, uso, costume ed usanza*

e

2. il romeno “datină”, *regola, norma*.

Forma assai antiquata, questa seconda parola si usa in senso piuttosto ristretto: “*că așa e datina pe la noi*”: “è questa l'usanza da noi”... Nel parlare comune, sembrerebbero veramente sinonimi, ma ad una minuta analisi si nota che “datină” si riferisce alle pratiche stabilite in passato, mentre “obicei”, frequente nella lingua attuale, comprende le manifestazioni popolari legate ad un avvenimento o ad una certa data calendaristica.

La cerimonia è una parte dell'usanza, formata da atti solenni, mentre il rito comprende le rappresentazioni mitologiche che lo collocano al livello del sacro, in virtù delle vecchie credenze dei popoli. Nelle comunità tradizionali, l'usanza viene ripetuta dalla collettività nelle stesse occasioni ed è considerata “giusta e obbligatoria”.<sup>3</sup> Ma le collettività possono creare anche delle nuove usanze, oppure „abitudini”.

---

<sup>1</sup> cfr. Mihai Pop, *Costumi tradizionali romeni* (“Obiceiuri tradiționale românești”), Editura Univers, București, 1999, p. 33

<sup>2</sup> Editura 100+Gramar, București, 1999

<sup>3</sup> idem 37, p. 34

Secondo **Arnold van Gennep**<sup>4</sup> – le usanze si devono alle ideologie dei popoli, alla pratica primitiva di lavoro, che ha determinato le concezioni sul mondo e le rappresentazioni mitologiche (paleocristiane, cristiane o non cristiane), con le quali l’umanità si è confrontata dai tempi remoti. Esse hanno un carattere collettivo e generale, poiché trasmesse dai popoli, si sono molto bene conservate: per esempio, l’usanza di fondere il piombo, alla veglia del nuovo anno, per leggere nel metallo fuso l’avvenire della ragazza da sposare, si verifica alle piccole comunità o gruppi, dove alle nozze ed ai funerali partecipavano tutti gli abitanti del villaggio.

Nelle comunità con vita folclorica tradizionale, i costumi annui avevano un carattere generale, come le canzoni d’augurio per il benessere della casa alla veglia del Natale (le „colinde”), o del Capodanno (il „Plugușor”).

Le origini delle usanze nel folclore europeo sono molto diverse, sia come luogo, sia come tempo. Il fatto che molte sono comuni a più collettività e non solo nazionali – come il gettare grani d’avena al passaggio degli sposi alla festa romena di nozze, o i confetti al Carnevale in Italia – spiega l’intento in ogni collettività di augurare buona fortuna ai protagonisti dell’avvento e anche le confluenze spirituali e materiali contenute nel rito.

Certi costumi romeni provengono dal periodo culturale tracico-dacico o sono stati ereditati dai romani, dopo la conquista della Dacia. Alcuni furono trasmessi da altri popoli dell’antichità e del medio evo, prima e dopo l’epoca cristiana, dalle minoranze etniche (tedesca, ungherese, albanese, turca, greca, ecc..) o dai paesi con i quali la Romania ebbe vari rapporti durante la sua storia.

Però per diventare tradizionali o proprio „tradizioni” molti di quelli trasmessi dall’antichità o dalle popolazioni arcaiche sembra di aver avuto inizialmente una funzione magica, dovuta alle pratiche occulte (ad esempio di medicina popolare) con l’aiuto delle quali le popolazioni lottavano contro le vicissitudini della natura.

### ***Le tradizioni calendaristiche dell’anno***

#### **Tradizioni e costumi invernali (obiceiuri de iarnă)**

Per il Natale e per il Nuovo Anno ci sono moltissime manifestazioni tradizionali popolari, come:

- “I canti augurali dei bambini o dei gruppi di bambini” (*Colinde de copii – de pișărăi – , colinde de ceată: Plugușorul, Buhaiul; Urarea cu Sorcova, Vasilca*), che vanno alle case dei contadini per augurare agli anfitrioni salute e benessere, ricchezza e prosperità (con strumenti popolari per l’accompagnamento, costumi adatti ed ornamenti floreali).

- „I giochi con le maschere” di uomini e d’animali, (*Țurca, Cerbul, Cerbulețul, Brezaia, Cămila, Capra*);

<sup>4</sup> (1873 - 1957), folclorista e etnografo tedesco, autore di “Riti di passaggi”, libro fondamentale per la scienza etnologica.

- „I giochi di marionette” (*Jocurile de păpuși*), che rappresentano i momenti più importanti della vita laica e religiosa, i rapporti della comunità con la natura circostante;

- „I balli tematici della pace e della salute generale” (*Căiuții, Bumbierii, Călușerii*);

- „Il teatro popolare a tematica religiosa” (*Cântece de stea, Vicleimul, ..*) e „laica” (sugli eroi popolari del feudalesimo, come *Iancu Jianu, Tomșa*, ed altri).

Tutte queste sono manifestazioni etnografiche, nate dai riti e dalle cerimonie dell'antichità, quando gli uomini invocavano l'aiuto delle divinità per avere un anno buono, migliore. Poi con il cristianesimo, il simbolo dell'augurio è stato legato alla nascita di Gesù ed all'intervento benefico della Madonna e dei santi nella vita dell'uomo.

### **Tradizioni e costumi da primavera (obiceiuri de primăvară)**

- „Canti e mottetti, stornelli”, per la festa popolare all'inizio della quaresima (*Refenele* o *Vergeluri*);

- una cerimonia speciale è il *Priveghi*, che invece di essere per la veglia di un defunto, è per scacciare l'inverno; si accende un falò su una collina, intorno al quale i giovani del villaggio ballano con torce;

- La *Strigarea peste sat* (la sgridata) è un bando che presenta le conseguenze sfavorevoli del non rispettare le regole di convivenza sociale istaurate dalla comunità. In Dobrugea, il suo corrispondente è *Cucii*, una specie di carnevale in maschera, forse un costume preso dai serbi, croati o sloveni, con i quali si ebbero dei contatti lungo il tempo; esso comincia con il solcare la prima zolla, come simbolo della fine dell'inverno e dell'arrivo della primavera e continua con una festa alla quale si mangiano piatti speciali, si beve del vino, si canta e si balla.

Le feste di primavera rispecchiano la gioia per il risveglio della natura e sono legate ai primi lavori dell'anno:

- „La scelta del Principe o il Nuovo Principe” (*Alegerea Craiului, Craiului-Nou*) tra i giovani più attivi ed operosi;

- „L'aratore” (*Plugarul*, o *Tânjaua* - in Maramureș): viene scelto il primo giovane contadino che è uscito ad arare il campo. La fasciatura con rami e paglia simboleggia la fertilità; sei fanciulli lo portano al fiume con la sua forca e con l'erpice e dopo averlo immerso quattro volte nell'acqua, verso i quattro punti cardinali – segno di buona fortuna – lo liberano, ma solo dopo aver ottenuto in cambio un decalitro di vino o di acquavite. Il rito risale ai tempi remoti, quando sia l'Aratore, sia il Principe (Crai) avevano il diritto di giudicare le cause della comunità;

- „I Giovani di Schei, a Brașov” (*Junii Brașovului din Schei*) è famosissima. La schiera dei giovani („Ceata”) – da cinque a venti – sceglie un castaldo (*vătaf*), un gran bargello (*armaș mare*), uno piccolo (*armaș mic*) e un

„centurione” (sutaş), l’ultimo per amministrare i beni della schiera. I capi eletti sono tre volte alzati sulle braccia dai loro compagni – abitudine che ricorda l’investitura dei cavalieri nel medio evo. Dopo la cerimonia, si fa un girotondo davanti alla Chiesa Vescovile San Nicola, seguito dal „ballo della clava”, simbolo della schiera dei giovani, presente in tutto il folclore europeo. Il giorno dopo, che è anche il primo giorno della Pasqua, i giovani vanno ad augurare alle case dove ci sono ragazze da marito e ricevono in regalo delle uova rosse. Dopo una settimana di balli, giochi, i giovanotti ed i giovanetti („giovani giovani” e "giovani vecchi”) vanno a cavallo in un posto speciale „Tra le Chetre” o „Le Pietre di Solomon” – una roccia della città verso la montagna – dove si rifà il ballo della clava. Al ritorno in città essi portano dalla foresta un abete adornato. Si finge l’interramento del castaldo, che viene poi liberato – risuscitato con il prezzo del solito decalitro di vino. Il folclorista Ion Muşlea ha descritto in dettaglio questo rituale.

### **Tradizioni legate alla pastorizia (Tradiții păstorești)**

- *Ariețul*, o *Alesul*, *Ruptul sterpelor* o *Sâmbra oilor* è un’abitudine molto antica. Prima di portare le greggi in montagna, per svernamento, ogni massaiu veniva a lasciare le sue pecore al pecorile. Gli agnelli e le pecore infecunde si separavano da quelle che davano il latte. Ogni massaiu mungeva le proprie pecore e secondo la quantità di latte ottenuta si calcolava la futura quota dei prodotti da lasciare.

C’era anche il momento in cui si prendevano a servizio i pastori. La festa durava tre giorni, e dopo la costruzione dell’ovile in un bel posto, in una radura, si organizzavano pranzi e cene con prodotti propri, tra i quali il famoso „balmoş” (polenta bollita nel latte). Si ballava, si cantava, nel ritmo dei pifferi e delle zampogne. Questa pratica si conserva pur tuttavia;

- *Jocuri căluşăreşti* (Danze maschili). Alle Pentecoste, fanciulli e fanciulle escono sul campo a farsi piccole ghirlande di fiori per adornarsene i capelli e poi tornano nel villaggio per festeggiare la bella stagione;

- *Căluşul* o *Căluşarii* – tradizione il cui nome proviene dello stecco intorno al quale ballano e saltano i giovani, solo maschi, in costumi bianchi molto belli, con ricami di fiori, portando una bandiera, come segno del loro potere. Alle origini i ballerini rappresentavano una formazione paramilitare che voleva difendere la comunità dall’aggressività delle fate maligne. E’ di un rito d’iniziazione, di profilassi e di cura, per recuperare quel giovane del gruppo che è stato „stregato dalle fate”. Il suo carattere iniziatico è simboleggiato dal ballo delle sciabole portate dai ballerini.

### **Tradizioni dell’estate (Obiceiuri de vară)**

Forse la più bella dalle numerose credenze popolari legate alla più ricca stagione dell'anno è quella legata al solstizio d'estate (la notte del 23 – 24 giugno), quando la natura si trova in piena maturità. Essa si chiama:

- *Sânzienele o Drăgaica*. Le ragazze del villaggio scelgono la più bella di loro, e adornandola con corone di spighe e fettucce, le consegnano le chiavi dei granai, in segno di buon augurio per la comunità; poi tornano insieme dal campo cantando e ballando. In Transilvania, le ragazze gettavano ghirlande di fiori (“scagli”, da dove deriva il nome della festa) sopra le case o le agganciavano alle grondaie, in segno di buona fortuna. Per „sânzene” il popolo romeno intende anche delle fate maligne, streghe, perché in questa notte alcuni credono che i cieli si aprono e possono far ritornare i morti .. Un tale significato è da cercare nel romanzo di Mircea Elide *Noaptea de Sânziene* (“La notte della festa degli scagli”).

### **Tradizioni che non dipendono da momenti prestabiliti**

(Tradiții care nu au legătură cu anumite momente speciale)

- *Paparudele* (o „*Papaluga*”, secondo Dimitrie Cantemir) è un rito con il quale vengono invocate le forze divine per allontanare la siccità. Nelle calde estati, i contadini rivestono di fronde una ragazzina di non più di dieci anni per invocare la pioggia. I bambini della stessa età la seguono, mentre essa cammina al margine del villaggio, cantando e saltellando. Se incontrano qualche vecchierella, le spruzzano un po' d'acqua, cantando: „*Paparudă udă, coboară din cer și deschide porțile ploilor să crească grânele ..*” (“Ragazza, bagna la terra scendendo dal cielo, apra le porte del firmamento e porti la pioggia per far crescere i cereali ..”);

- *Scoloianul, o Caloianul o Ienele* è un'altra tradizione d'invocare la pioggia – în Oltenia, Muntenia e Dobrogea alla quale partecipano schiere di ragazzi. Questi fanno una bambola d'argilla, di 50 centimetri cca., che assomiglia ad un defunto e la mettono su un letto di fiori, con le mani incrociate sul petto. Con le candele accese e tutto il rito dei morti, la portano al fiume, dove si svolgono i veri funerali, come per gli uomini. Mentre il prete prega e le prefiche si lamentano, il lettino si lascia a galleggiare sull'acqua, con fiori e con le candele ancora accese..;

- *La festa della fine della mietitura* consiste nel festeggiare con una corona di spighe – rito agrario – in onore della comunità che ha lavorato insieme. Si canta una canzone specifica, “della corona”.

### **Tradizioni dei momenti più importanti della vita dell'uomo: riti di passaggio da una ad altra forma esistenziale**

(Tradiții legate de cele mai importante momente din viața omului: rituri de trecere de la o formă existențială la alta)

### **La Nascita (Nașterea)**

E' il momento in cui tutta la collettività partecipa. I primi auguri – di salute, fortuna, intelligenza, allegria, bellezza morale e fisica – li fa la levatrice, personaggio importantissimo nelle vecchie comunità rurali, che porta al bambino anche i primi regali simbolici.

Importante è anche il primo bagno del neonato, che è un simbolo di purificazione, con tutti i fiori, latte, miele e soldi che si mettono nel suo trogolo.

Il padrino e la madrina dovevano assistere i figliocci durante tutta la loro vita, partecipando attivamente ai riti di passaggio da un momento importante, all'altro. Per questo, anche i bambini dovevano far prova di riconoscenza nei confronti di loro e dei genitori. Un momento di questo genere era l'entrata dei fanciulli e delle fanciulle nel girotondo, verso l'età di sedici anni. Questi balli specifici sono conosciuti con i nomi di "Hațegana, Ardeleana".

### **Il matrimonio (Căsătorie)**

Legato alla vita economica della collettività, il matrimonio rappresenta forse il più importante momento e il più allegro. In passato esso era composto di tappe specifiche:

*Il fidanzamento*

*Le nozze*

*I riti dopo le nozze*

Dai romeni, la cerimonia del matrimonio resta tuttora di una ricchezza straordinaria. Prima si annuncia in tutto il villaggio l'avvenimento. Poi viene adornato l'abete – simbolo della giovinezza, dell'abbondanza e della fertilità. Il „brădar” (il portatore dell'abete) viene a chiedere a nome “dell'Imperatore” (del fidanzato) la mano della ragazza nella casa del suocero. Alla sua orazione i suoceri rispondono incoraggiandolo. Il “Fedeleș” è il nome del pranzo che si organizza in questa prima occasione con pochi invitati.

Il giorno dopo – sabato – si svolge il rituale della preparazione dei futuri sposi, contemporaneamente nelle due case: il radere la barba del fidanzato ed il suo vestire, nella presenza dei suoi compagni ancora non sposati, il vestire e adornare la fidanzata, nella presenza delle sue amiche ancora non sposate. Canti e balli caratteristici (“del velo, dell'addio, del perdono chiesto ai genitori”) formano un rituale lungo, che si svolge durante tutta la giornata.

Dopo l'arrivo del corredo alla nuova casa, si fa il “ballo della sposa”, seguito da quello “dell'abete” con i giovani e dal pranzo.

## I funerali (Înmormântarea)

Di solito il defunto resta esposto nella più bella stanza della casa per quattro giorni, nella bara senza coperchio, per essere visto e salutato per l'ultima volta.

Le prefiche cantano i loro lamenti e in alcune regioni ci sono previsti anche giochi e balli, nell'intento di lasciare al defunto un bel ricordo prima di vederlo passare nell'altro mondo. La gente che viene a salutarlo e a tenergli compagnia (*priveghi*), è servita con pietanze e bevande e tutti parlano evocando le qualità dello sparito.

I canti specifici sono:

- *Il Gran Canto, il Lamento*, ma soprattutto *l'Abete* ("Bradul") e *l'Alba* ("Zorille").

Come al matrimonio, l'abete, scelto tra i più belli della foresta, è portato a celebrare la nuova tappa esistenziale dell'uomo: il viaggio oltremondano. Adornato, esso resterà nella casa del morto fino al funerale, quando sarà portato al cimitero e messo nella tomba. Il canto che lo invoca è una lamentazione nella quale la pianta parla sul dolore che sente perché servirà una causa triste.

Nel caso di un defunto giovane, non sposato, il rituale del seppellimento è identico a quello del matrimonio, secondo la credenza che il defunto sposterà „la stella del mondo”, cioè la morte (come in „Mioriza”);

- *Il canto dell'Alba* è un'invocazione alla divinità fatta prima dell'apparizione del giorno, con la quale i cantanti desiderano rimandare ancora il momento dell'ultimo addio. Viene evocata la mancanza dei preparativi – il cibo che il defunto dovrà portare via con sé – per l'ultimo suo cammino.

Oggi i canti dell'abete e dell'alba sono propri nelle regioni di Oltenia, Transilvania e Banat. Le donne si affacciano verso l'oriente cantando per il morto l'ultimo saluto e dandogli consigli su come comportarsi durante il gran passaggio. Egli è chiamato “errante”, “ramingo” e “candido” („dalb”), oppure “bianco” (allusione al colore della purezza).

Tutti questi canti e balli, tutte queste manifestazioni della simpatia, speranza, della gioia o del dolore della gente nei momenti essenziali della sua vita, non fanno che costituire in effetti, veri documenti etnografici.

Così si può sapere come si è vissuto in varie epoche della storia, che cosa hanno sentito e pensato gli uomini quando hanno concepito le regole e le pratiche secondo le quali hanno organizzato la loro esistenza in ogni stagione, al lavoro ed alla festa, dalla nascita, fino alla morte.

Molte di queste pratiche si sono conservate e sono diventate le tradizioni ed i costumi popolari che distinguono il popolo romeno da altri popoli, ma che lo possono anche avvicinare a questi, nell'ampio panorama delle culture e delle civiltà. E questo perché nonostante le peculiarità linguistiche, socio-politiche, religiose di ognuna di loro, esse hanno spesse volte conosciuto momenti

d'interferenza, perché l'ingegno che le ha prodotte è sempre stato lo stesso: dell'essere umano.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, *Momente și sinteze*, Editura Minerva, București, 1981
- Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, EER, 1974
- Dumitru Caracostea, *Poezia tradițională română*, București, EPL, 1969
- Iordan Datcu, S.C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, I – cu o prefață de Ovidiu Bîrlea – Editura științifică și enciclopedică, București, 1979
- Iancu Datcu, *Dicționarul folcloriștilor*, II, Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc, Editura Litera, București, 1983
- Ovidiu Densușianu, *Flori alese din cântecele poporului; Viața păstorească în poezia noastră populară - Folclorul, cum trebuie înțeles*, ediție îngrijită de Marin Bucur, București, EPL, 1966
- Adrian Fochi, *Datini și eresuri de la sfârșitul secolului XIX - Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Minerva, 1976
- Ion Muslea, *Cercetări etnografice și de folclor* (Ediție îngrijită cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice de Ion Taloș), București, Minerva, vol. I, 1971, vol. II, 1972
- Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, București, EPL, 1967
- Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Ediție revăzută, posfațată de Rodica Zane, București, Editura Excellens, Univers, 1999
- Flori alese din poezia populară, I, Poezia lirică* – Ediție îngrijită de Ioan Serb, prefațată de Mihai Pop, Editura pentru literatură, București, 1967

## **NEXT, DE ALESSANDRO BARICCO – UN POSIBIL MODEL CULTURAL AL EPOCII “DUPA MODERNITATE” SI “INAINTEA GLOBALIZARII”**

**Răzvan STAICU**

Dacă ar fi să-l prezentăm pe Alessandro Baricco în câteva rânduri, am spune că este un autor italian dintre cei tineri (născut la Torino, în 1958) dar de ani buni deja unul dintre scriitorii cei mai cunoscuți din peninsulă, iubiți și controversați, în egală măsură contestat și premiat de critică, mai ales ca autor de romane (până acum, șase, dintre care cel mai recent, *Questa storia*, apărut în ultimele zile ale anului 2005, este deja un alt succes). Cu o formație culturală ce vine dinspre filosofie (licența, cu o teză susținută cu Gianni Vattimo), Baricco își construiește încet și sigur o carieră desfășurată în direcții variate. După o perioadă de activitate în publicitate, se dedică studiilor de critică muzicală, publicând eseuri despre opera rossiniană și despre raporturile muzicii cu modernitatea. Apoi se afirmă în domeniul jurnalistic, publicând în calitate de critic muzical (în *La Repubblica*) și de editoralist cultural (în *La Stampa*) ori colaborând la transmisiuni radiofonice și conducând emisiuni de televiziune cu tematici culturale.

Creează un proiect de lectură (*Totem*), o serie de spectacole inovatoare, prin care aduce în teatru “bucăți de lume” din muzică ori literatură, puse în scenă, interpretate, comentate, articulate în construcția spectacolului.

Scrie el însuși texte teatrale, scenarii de film și, în 1994, creează o școală de tehnici narative (*Scuola Holden*), în care preda el însuși, alături de personalități din varii domenii.

Nu întâmplător am insistat cu această scurtă prezentare a lui Alessandro Baricco. O putem considera un fel de încercare de a-l “defini” pe Baricco în peisajul cultural căruia îi aparține. Constatăm că, oricât de sintetici ne-am strădui să fim, “definiția” noastră pare să tindă către permanente extensii și, pe de altă parte, oricât de exhaustiv am încerca să-l cuprindem în spațiul “definiției” sale, aceasta rămâne incompletă. Ar putea fi acest fapt o consecință firească a unei “crize epocale a însuși fenomenului definirii”, pe care o afirmă chiar Baricco, în *Next*, alături de temerea sa că “timpul în care era posibil să se dea definiții ar fi expirat”.

În februarie 2002, publica volumul *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà* (*Next. Carte mica despre globalizare si despre lumea care va veni*), un eseu ce reunește de fapt patru lungi articole ale sale apărute cu puțin timp înainte, în *La Repubblica*, ajustate, completate, adnotate.

Problematicile deschise de dezbateră asupra globalizării și a antiglobalizării îl determina pe Baricco să se prezinte în *Next* într-o ipostază inedită și, până în acel moment, repudiată chiar de el însuși. Colaborările sale în presă excluseseră în mod riguros, până la momentul publicării volumului *Next*, articolele de opinie. “Îi sunt recunoscător – explica autorul în prezentarea volumului *Barnum*, referindu-se la directorul cotidianului *La Repubblica* – pentru ceea ce mi-a permis să scriu dar și mai mult pentru ceea ce mi-a permis să *nu* scriu: a primit mereu refuzurile mele repetate cu o răbdare civilizată. Dacă acum pot să spun că nu am scris niciodată nici măcar un rând ca analist de evenimente – eu, care tocmai analist nu sunt – dătez acest lucru și răbdării lui”.<sup>1</sup>

Reelaborarea și publicarea în forma unui volum a celor patru articole apărute în *La Repubblica* în toamna lui 2001 se justifică nu numai prin actualitatea presantă a subiectelor abordate (de la manifestațiile *no global* de contestare violentă cu ocazia reuniunii “G8” de la Genova, până la atacul terorist asupra celor două Twin Towers din 11 septembrie), ci și prin orientarea tot mai concentrată și permanent manifestată către un public tânăr, pe care autorul și-o exprimă într-o formă autoironică, dar onestă:

“Dacă nu ar fi faptul ca fiului meu puțin îi pasă de globalizare, aceasta este genul de carte care ar putea fi intitulată: *Globalizarea explicată fiului meu*. Adică nu e vorba că nu i-ar pasă. E vorba că are trei ani. Îi plac dinozaurii.”<sup>2</sup>

Aici, în *Premiza*, Baricco recurge – într-o strategie discursivă pe care se construiește de altfel întregul eseu – la o *captatio benevolentiae*, printr-o manieră de abordare directă, deschisă publicului, cea a confesiunii ironice, impregnate de umor fin. În același timp, însă, sub pretextul apropierei publicului, autorul își afirmă net două situații. Una, față de subiectul pe care urmează să-l trateze: globalizarea. Cealaltă, față de publicul căruia i se adresează.

În primul caz, situarea față de subiect este aceea a “non-expertului”, scriitorul, pus în fața “unei probleme care îi privește pe toți și despre care toată lumea are idei mai degrabă confuze, nimeni nefăcând excepție”. “Nu este cartea unui expert”, scrie Baricco. “Este o carte care, în modul cel mai simplu, încearcă să înțeleagă ce este globalizarea, folosindu-se de contribuțiile experților și de o bună doză de ingenuitate”.<sup>3</sup>

În al doilea caz, situarea pe care autorul și-o asumă față de publicul sau este una didactică. “Trebuie să fii profesor de economie politică – se întreabă autorul – ca să reușești să fii util în a explica un pic cum stau lucrurile? Nu cred. Ba chiar din contră. Oricine poate contribui la acest lucru. Un scriitor, de exemplu, poate să ofere două avantaje: primul este că, prin meseria pe care o face,

<sup>1</sup> A. Baricco, *Barnum. Cronache dal Grande Show*, p.8

<sup>2</sup> A. Baricco, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, p.11

<sup>3</sup> A. Baricco, *Next*, p.11

poate reuși să fie mai clar decât un profesor universitar sau un ministru al Economiei. Al doilea este că, tocmai, face o meserie care nu are nicio legătură cu subiectul și deci, cel puțin pe hârtie, poate vedea lucrurile de la distanță, fără să fie condiționat de diverse prejudecați și interese. Si apoi, ar putea chiar greși. Dar nu pentru că este un scriitor. Mai degrabă, *în ciuda* faptului că este un scriitor”<sup>1</sup>.

Cele două situații ale autorului interferează permanent de-a lungul textului sau, se relativizează reciproc, perspectiva abordării este permanent mobilă, între afirmație și interogație, între principiu axiomatic și relativizare, printre miturile, totemurile și modelele culturale pe care lumea contemporană le moștenește, le transformă sau le creează.

Afirmând finalitatea didactică a unui tip de poetică pe care Alessandro Baricco o construiește în *Next*, scriitorul își consolidează totodată orientarea, deja dezvoltată în *Barnum 2*, în privința teoriei *complexității*, asumate ca formă logică și, în același timp, ca instrument de analiză a globalizării (la care ne vom referi în alt loc).

Pentru a evita tentația echivocului, sau altfel spus, punerea facilă în ecuație a gândirii sale analitice alături de activitatea sa literară, Baricco precizează că *Next* “nu este un eseu de estetică, și deci motivele pentru care Kafka rămâne un lucru diferit de un lanț de restaurante fast-food nu sunt analizate aici”<sup>2</sup>.

Această remarcă este făcută de Baricco în urma punerii în relație a două “lumi” structurate în forma a două branduri culturale ale lumii actuale: Kafka și McDonald’s. Chiar dacă lumea construită de Kafka este mai bogată, mai complexă și mai inteligentă în mod evident decât cea concepută de McDonald’s, susține autorul, mecanismul nostru psihologic în lumea actuală ne induce o dinamică de acces în aceste două “lumi” aparent atât de diferite, care urmează un același tipar cultural: “jocul este același, tipul de experiență este același, lumea lui Kafka nu este mai reală decât lumea McDonald’s...”<sup>3</sup>.

Pe de altă parte, însă, remarcă prin care Baricco își afirmă abordarea analitică non-estetică din *Next* ascunde în sine o judecată și totodată o cheie de lectură pentru opera sa narativ, din moment ce atmosfera unui fast-food (care seamănă izbitor în mecanismele sale generatoare cu cea a brandului

---

<sup>1</sup> A. Baricco, *Next*, pp.10-11

<sup>2</sup> A. Baricco, *Next*, p.86

<sup>3</sup> A. Baricco, *Next*, p.54

*McDonald's*<sup>1</sup>), așa cum autorul o înfățișează într-un episod din romanul *City*, apare prin absurdul ei extrem în mod evident kafkiana<sup>2</sup>.

Alessandro Baricco nu pierde însă nicio clipă din vedere trăsătura de “produs de consum” comună operelor de artă și restului produselor comerciale. Ceea ce le deosebește tranșant și definitoriu este însă faptul că natura operelor de artă este determinată de o “plusvaloare” care scapă oricărei previziuni a pieței.

De la acest principiu nu este exclus nici destinul de scriitor al lui Baricco însuși, tocmai în acesta autorul putându-și găsi o exemplificare mai mult decât concludentă. Romanele lui Alessandro Baricco se vând mereu în număr foarte mare, în ciuda (sau tocmai datorită) opiniilor critice divergente, invidiilor, denigrărilor, aprecierilor. Dar mai ales în ciuda faptului că opera narativă a lui Baricco este mai degrabă “grea”, înțesată de experimentări, bogată în situații care pendulează de la banalul cotidian la un suprarealism neașteptat, desfășurată de-a lungul unui continuu și amăgitor joc de oglinzi între fantezie și realitate, care adesea îl dezorientează pe cititor și cu siguranță nu-i satisfac așteptările unei lecturi de relaxare. În mod cert, drumurile care duc la best-seller rămân uneori absolut misterioase.<sup>3</sup> Iar în lumea actuală, banii tind să se impună tot mai mult ca un principiu motor fundamental integrat actului de cultură.

Dar dacă în romanele sale, autorul pare să-și concentreze întregul talent narativ spre a uimi și a-și cuceri cititorii cu povești născute dintr-o seducătoare și subtilă fantezie, pe de altă parte, când își propune un demers explicativ, Baricco procedează într-o manieră riguros logică și rațională, dar în egală măsură seducătoare și subtilă.

Titlul eseului este evident aluziv. *Next* desemnează ceva care încă nu există, care urmează să se întâmple, sau, în termeni ai televiziunii (pe care Baricco nu o uită printre experiențele sale, puse în permanentă relație) este “următorul episod al lumii”. De altfel, subtitlul (*Carte mică despre globalizare și despre lumea care va veni*) lărgeste și relativizează în mod explicit tema volumului, restrânsă în general de analiza autorului la primul termen al sintagmei

---

<sup>1</sup> *Mc Donald's* este unul din cazurile tipice de afirmare a puterii dominante a unor branduri pe piața mondială actuală, ilustrative pentru fenomenul globalizării, chiar și prin termenii pe care astfel de branduri ajung să-i genereze în literatura de specialitate (cum ar fi *Coca-Colonizare* – v. S. Huntington, *The West. Unique, not Universal* – sau *McDonaldizare*). Îi este dedicată deja o literatură aparte în cadrul studiului globalizării. Unul din reperate bibliografice, în acest sens, este cartea lui G. Ritzer, *Lumea în stil McDonald's*. Autorul utilizează o categorie interpretativă preluată de pe piață, pentru a explica uniformizarea și omologarea cutumelor sociale: sistemul McDonald's. G. Ritzer afirma că a scris această carte “pentru a atrage atenția asupra seducțiilor și ademenirilor McDonaldizării”, arătând riscurile acesteia, evitând în același timp să demonizeze un astfel de proces.

<sup>2</sup> A. Baricco, *City*, pp.106-112

<sup>3</sup> Alessandro Scarsella comentează pe larg, în monografia sa *Alessandro Baricco*, aparenta contradicție dintre stilul narativ “incomod”, rafinat intelectual, uneori etichetat ca “elitist” al scriitorului și condiția de *best-seller* a operelor sale în cvasitotalitatea lor.

(globalizarea), prin cel de-al doilea termen: “lumea care va veni”. Această construcție, realizată ea însăși de autor (copy writer în publicitate la începutul carierei sale!) după toate canoanele marketingului publicitar (brandul – *Next* – urmat de sloganul care trebuie să captiveze publicul și să vândă produsul – *Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*), alături doi termeni, în echilibru perfect de pondere semnificativă. Autorul sugerează astfel mai multe posibilități de punere în relație a acestora. Globalizarea înseamnă însăși “lumea care va veni”? Numește ea o epocă nenăscută încă, dar pe cale să se nască? Globalizarea este temelia, principiul fondator al “lumii care va veni”? Sau “lumea care va veni” este pur și simplu un spațiu proiectat în viitor, în care globalizarea ar putea să se manifeste sau nu, această Lume Nouă (“Nuovo Mondo”) având opțiunea să-și aleagă încă “brandul” sub care va intra în istorie?

Cititorul este astfel lăsat să descopere singur opțiunea autorului (niciodată afirmată sentențios de-a lungul întregului text) sau să reflecteze la propria sa opțiune pentru viitorul lumii în care există. Și în acest punct, scopul lui Alessandro Baricco (didactul care înființase una dintre cele mai importante școli de studiu al tehnicilor narative de astăzi din Italia, *Scuola Holden*) este atins. Era vizată *reacția*. El își determina elevul (în acest caz, cititorul) la reflecție, la gândire liberă. După lectura acestei cărți, spiritului acestuia îi este pur și simplu negată pasivitatea, îi este stimulată la maximum reacția, fie ea negativă ori pozitivă (fapt pe deplin confirmat, în ambele sensuri, la publicarea textului).

Încă din debutul eseului, sub pretextul că ar încerca să explice conceptul globalizării, Baricco remarcă faptul că “definiții ale globalizării ar fi foarte multe, dar fiecare o face imprecisă pe cealaltă și nici una nu pare mai adevărată decât cealaltă”<sup>1</sup>. De aceea, alege să pornească de la câteva exemple culese la întâmplare de la lumea din jurul sau dispusă a-i răspunde la întrebarea elementară “cosa diavolo è la globalizzazione?” (“metoda inductivă” pe care o aplică școala) și încearcă să verifice dacă în realitatea faptelor, astfel de exemple sunt “adevărate”. De exemplu, este adevărat că “numele” *Coca-Cola* se bea peste tot în lume?... că se pot cumpăra acțiuni la bursele din toată lumea și se poate investi în orice țară?... că, așa cum o arată un spot publicitar al IBM pe toate canalele de televiziune, călugării tibetani navighează în mod curent pe Internet?... că mașina din propriul garaj e construită din piese făcute în nu se știe câte țări?... că ne putem așeza la calculator și putem cumpăra orice în rețea, începând cu scutece ori cărți, și până la tipul dorit de automobil?... că pe toată planeta sunt privite filmele făcute la Hollywood iar idolii sunt Madonna sau Michael Jordan?...

Astfel de întrebări, pe care Alessandro Baricco le enunță ca provocare, converg, în ciuda ingenuității cu care par formulate, către o imagine totalizantă a lumii actuale, pe care sociologul american Theodor Levitt o concentra, din perspectiva expertului, în patru constatări definiții: lumea devine un “sat

<sup>1</sup> A. Baricco, *Next*, p.15

global”; dimensiunea pieței nu mai este națională, ci mondială; modul de viață urban predomină asupra celorlalte modele; se fac remarcate unele tendințe tipice de fond (dezvoltarea individualismului, americanizarea tinerilor, emanciparea vârstei a treia...)¹.

În continuare, întrebările lui Baricco necesită, însă, o modificare de anvergură în direcția *complexității*, pentru a se putea constitui în instrumente reale de analiză și de generare a formei logice a conceptului numit *globalizare*. Autorul consideră că există o prea mare forță de inerție în mișcarea de alunecare a planetei către globalizare, pentru a se putea crede că nu ar fi vorba despre un “drum ghidat, ba chiar controlat, pas cu pas, și în mod constant alimentat”². Este un fel de joc în care, înainte de a înțelege cum funcționează motorul, este important să înțelegi cine furnizează permanent benzină.

Astfel, se ajunge la întrebarea “Cine a organizat jocul?”. Globalizarea este pentru Baricco “o proiecție fantastică ce, odată considerată reală, va deveni realitate”. Cine a inventat acest “peisaj”, cine îl “sponsorizează” în fiecare zi? Răspunsul vine firesc: “Banii!”. Globalizarea, în esența ei, este o problemă de bani. Este o mișcare a banilor, care tind permanent să se multiplice și de aceea au nevoie mereu de un spațiu tot mai larg.

În trecut, istoria demonstrase permanent că această lărgire a spațiului se producea invariabil prin *război*. Războiul înseamnă un mod de a da o circulație mai mare banilor, de a cuceri noi piețe, nu doar de a stăpâni ceea ce era al altuia, ci și de a vinde și chiar de a produce în țară, în orașul, în satul altuia ceea ce era propriu.

Tocmai în acest punct s-ar manifesta, în opinia lui Baricco, ceea ce el numește “revoluționara anomalie a globalizării”. Globalizarea este “un sistem conceput să dea banilor posibilitatea de a respira *prin intermediul păcii*. Nu numai că acestui sistem nu-i este de ajutor războiul: el *are nevoie de pace*”³. Se pare că o întregă succesiune de ere care mizau pe o *cultură a războiului* tinde să fie întreruptă de o epocă nouă, care își proiectează prosperitatea viitoare pe o *cultură a păcii*. Nimeni nu-și va vinde produsele într-o țară cu care țara lui este în război și nici nu se va duce vreodată să producă într-un loc unde ar risca să fie bombardat, indiferent care ar fi celelalte avantaje și facilități pe care acel loc i le-ar oferi. De aici, rezultă evidentă concluzia că globalizarea nu s-ar fi putut niciodată naște altfel decât în condițiile unei lumi fără război. Imediat, însă, autorul atrage atenția că banii nu se încarcă brusc, din această perspectivă nouă, cu o valoare pozitivă în sine, datorită renunțării la instrumentul războiului. Pragmatismul este cel care duce la concluzia că, în acest moment specific al istoriei, este “din punct de vedere tehnic mai ușor de folosit instrumentul păcii”.

---

¹ cf. Theodore Levitt, în *The Marketing Imagination* (1983)

² A. Baricco, *Next*, p.25

³ A. Baricco, *Next*, p.26

Banii – acest principiu motor impersonal al sistemului pus în discuție de Baricco – hotărăsc să se miște acum, pentru “prima dată” în istoria umanității, servindu-se nu de război, ci de pace. Acesta pare un “proiect” a cărui realizare ridică nenumărate și variate probleme iar calea către rezolvarea acestor probleme nu poate fi deschisă fără ceea ce autorul numește “o decizie colectivă, o adeziune de masă, chiar și irațională, la proiect”<sup>1</sup>. Acesta este punctul exact în care Alessandro Baricco afirma că “se naște cuvântul *globalizare* și mitul său”<sup>2</sup>.

În acest punct, crearea posibilei civilizații viitoare a globalizării este comparată de scriitor cu istoria civilizației Vestului sălbatic. Și în acel caz, miza era aceeași: lărgirea câmpului de acțiune al banilor, pentru a le permite să se multiplice. Vestul american oferea aceste condiții: un vast teritoriu cu resurse incredibile, care așteptă să fie umplut de consumatori. Unica problemă, în situația simplificată a lumii de atunci, era distantă. În consecință, a apărut și soluția: calea ferată. Autorul o compară cu Internetul de astăzi, ca instrument de reducere și relativizare a spațiului și a timpului. Astfel, ceea ce părea înfinit îndepărtat putea deveni brusc apropiat. Consecința firească, un spațiu enorm putea fi transformat într-o unică țară. Mai rămânea un singur lucru de rezolvat: construirea căii ferate. Pentru aceasta, era nevoie de câțiva oameni hotărâți să-și riște banii, dar mai ales de o mulțime de oameni care să se gândească în mod efectiv că ar putea să se urce în acel tren, să se ducă într-un loc necunoscut și să-și refacă viața la mii de kilometri depărtare. Adică să accepte – ar spune Anthony Giddens - o schimbare radicală a condițiilor existenței lor individuale<sup>3</sup>. Giddens (ca și Baricco) pune acut în relație *macro* cu *micro*, angrenajul economic și politic cu viața intimă a individului. “Națiunile de astăzi – prea mici pentru marile probleme – înfruntă nu atât dușmani, cât riscuri și pericole.

Altfel spus, era nevoie ca o mulțime de oameni să creadă că Vestul există cu adevărat, fără să poată verifica în vreun fel acest lucru, fără să aibă la dispoziție dovezi raționale în acest sens, fără să știe măcar ce ar putea însemna Vestul. Și să-și asume *riscul*. Nu s-ar fi reușit niciodată construirea acelor căi ferate dacă nu s-ar fi pus mai întâi în mișcare mecanismul fanteziei oamenilor. De aceea, Baricco vede în colonizarea Vestului american “prototipul perfect al unei mărfi destinate succesului: ceva care nu există dar care poate deveni real, cu condiția ca toată lumea să creadă că există”<sup>4</sup>.

Vestul era un “salt în imaginar”, în acel moment istoric. Astăzi, “saltul în imaginar” poartă numele de *globalizare*. Este “Vestul nostru”, consideră Baricco, o proiecție fantastică, dar care, considerată reală, va deveni reală. *Globalizarea* este termenul pe care îl aplicăm în mod generic și altor concepte, care poartă

---

<sup>1</sup> idem

<sup>2</sup> A. Baricco, *Next*, p.27

<sup>3</sup> sunt termenii în care sociologul definește conceptul *globalizării*. V. Anthony Giddens, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*

<sup>4</sup> A. Baricco, *Next*, p.28

nume precum *internaționalism*, *colonialism*, *modernizare*, atunci când încercăm să le însumăm și să le ridicăm astfel la rang de “aventură colectivă, epocală, epică”<sup>1</sup>. Astfel, globalizarea apare, în viziunea pe care Baricco ne-o propune în *Next*, ca un mit paradoxal, cu o cinetică inversă, care tinde să capete ca atare consistentă epicului imaginar la timpul prezent, pentru că, sprijinindu-se pe aceasta, să poată genera o realitate a viitorului.

În acest moment al actualității, ceea ce ne obișnuim să numim *globalizare* este un concept care evoluează, se transformă, și se “mitizează” permanent. Nemaifiind deja doar un fenomen economic de generare a unui unic sistem mondial, acesta și-a extins accepția și acțiunea la o arie socială și culturală largă, referindu-se la o perceptibilă dar încă ambigua transformare culturală care este sensibilă deja și la nivelul cotidianului, printr-un amestec și o reordonare de comportamente și obiceiuri care depășesc frontiere culturale până nu de mult timp încă bine definite.

Dacă nașterea unui mit ne obișnuisem să o plasăm într-un timp îndepărtat, originar, deci într-un capăt al temporalității, mitul actual al globalizării despre care vorbește Baricco își are originea într-un “timp intermediar”, despre care Peter Sloterdijk afirma că “nu poate exista decât acolo unde un eveniment în desfășurare temporală tinde spre o țintă ultimă sau spre un termen final, din perspectiva căruia devine vizibil ca fiind un răgaz”<sup>2</sup>. Deci tot la un capăt al temporalității, am putea spune, doar că, de astă dată, la celălalt. Acolo unde se întrerupe un timp istoric, pentru a nu mai începe nimic, ar spune Sloterdijk, deoarece postmodernismul este “epoca epilogului”, a ontologiei lui “a-mai-fi-încă”, în care trăiește adevăratul spirit al utopiei, “căruia nu-i este îngăduit să se <<realizeze>> fără a se înțelege pe sine greșit”. Sau, pe de altă parte, acolo unde se întrerupe un timp istoric, pentru a începe un altul, ar spune Alessandro Baricco, vorbind despre epoca globalizării. El afirmă: “Tocmai intuind o lume nouă, se poate suporta impactul cu globalizarea: să ne limităm să o apărăm pe cea veche, unde ne-ar putea duce acest lucru?”<sup>3</sup>.

Într-o analiză a postmodernismului și a condiției istorice a epocii actuale, în capitolul final al lucrării *Eurotaoism*, intitulat *După modernitate*, P. Sloterdijk pune în discuție semnificația prefixului *post-*, considerând-o definitorie pentru conceptul în sine: “Postmodernism – sună atât de straniu. Niciodată până acum nu s-a spus adio zilei de ieri cu atâta răceală. Printr-o simplă silabă te pomenești înaintea epocii tale”<sup>4</sup>. Să fie eticheta postmodernă a lui Baricco această răceală cu care el își ia rămas bun de la “lumea veche”? Ca de obicei, în cazul autorului italian, răspunsul este – ca să folosim o sintagmă recurentă în textul eseului sau –

---

<sup>1</sup> idem

<sup>2</sup> Peter Sloterdijk, *Eurotaoism*, cap.VI *După modernitate*, p.134

<sup>3</sup> A. Baricco, *Next*, pp.60-61

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk, *Eurotaoism*, cap.VI *După modernitate*, p.129

mai complex. În ciuda unei opțiuni nete pentru “lumea nouă”, “răceala” lui Baricco față de “lumea veche” este discutabilă, dacă observăm perspectiva lui analitică asupra avantajelor și inconvenientelor globalizării. Atât primele, care fac o “globalizare curată” (circulația ideilor, multiplicarea experiențelor posibile, depășirea naționalismelor, condiția păcii ca teren obligatoriu al unei creșteri colective), cât și celelalte, generatoare ale unei “globalizări rele” (legea celui mai tare care ar governa “lumea nouă”, puterea dominatoare a brandurilor, omologarea culturală – toate, aspecte contestate vehement de adepții *no global*) sunt nuanțate, relativizate și circumstanțiate prin glisări frecvente în planul epocilor istorice, comparații, analogii imprevizibile. Beethoven, Kafka, Shakespeare sau Umberto Eco sunt branduri care generează lumi de care ne apropiem într-un mod analog cu cel în care ne apropiem de branduri ca Mc Donald’s sau Coca-Cola, Nike sau Juventus; Traviata era în epoca un produs tip Hollywood, ce respecta regulile unui anumit sistem industrial; iar *Iliada* și *Odiseea* făceau din Homer un enciclopedist al culturii “învingătorilor”, a “celor mai mulți”, a “celor care avuseseră succes”, deci fără a-i pune în discuție în nici un fel din punct de vedere artistic capodoperele poetice, “Homer era americanii”, conchide Baricco sec<sup>1</sup>, în timp ce Platon era un *no global*, care susținea ideea ca “poezia produce o paralizie a gândirii”, în *Cartea a X-a* din *Republica*, “un fel de eseu împotriva Hollywoodului”<sup>2</sup>.

Astfel, indiferent de opțiunea sa, Baricco își asuma în *Next* devenirea istorică. Dar tot P. Sloterdijk afirma categoric: “oamenii care cred despre sine că sunt incluși într-o ascensiune istorică nu sunt cei care au sentimente procesuale postmoderne”<sup>3</sup>.

Alessandro Baricco se situează astfel permanent – *împreună cu și în* epoca actuală căreia îi aparține – la cumpăna dintre două lumi, cea “veche” și cea “nouă”. Oscilează între ele, așa cum s-ar putea spune că oscilează între două modele culturale două branduri: postmodernism și globalizare, sau între două modele și atitudini existențiale și culturale. Nu-și asumă ontologia lui “a-mai-fi-încă”, pentru a putea dispune de libertatea de a reflecta la condiția sa de ființă individuală confruntată cu istoria, și de a crede în “proiectul colectiv” al “lunii noi”. A crede în acest proiect este condiția pentru a-i da realitate. Este șansa prezentului, un prezent suspendat între două epoci, în acel “timp al răgazului” de care vorbea Sloterdijk. Dar “răgazul” este precar, el trebuie folosit pentru a pregăti trecerea dincolo, “proiectul”, “visul” noii epoci.

Drumul către o “globalizare curată” ar trebui să treacă “printr-un fel de revoluție culturală: ar fi nevoie ca omenirea să accepte să gândească viitorul, fără prejudecăți, și să fie dispusă să înceteze a mai apăra un prezent care deja nu mai

---

<sup>1</sup> A. Baricco, *Next*, cap.3, pp.47-61

<sup>2</sup> A. Baricco, *Next*, p.88

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, *Eurotaoism*, cap.VI *După modernitate*, p.130

exista”<sup>1</sup>. Un astfel de drum comportă *riscuri* și de multe ori aspectele pozitive stau alături de inconveniente, de aceea este nevoie de discernământ în atitudini: “globalizarea bună, dacă există, afirmă Baricco, este făcută din aceleași cărămizi ca și cea rea. Folosite diferit, dar cărămizile sunt aceleași”. De aceea, concluzionează el, “revoluția culturală” nu presupune o atitudine de negare, ci de afirmare, iar construcția sistemului se sprijină pe valori fundamentale dinamice ale personalității umane, care țin de spirit, caracter și atitudine: “Nu cred că, dacă există o globalizare <<bună>>, o vor putea realiza mințile care distrug restaurantele McDonald’s ori văd numai filme franceze. Mă gândesc la altceva. Mă gândesc la oamenii convinși că globalizarea, așa cum ne este ea vândută, nu este un vis greșit: este un vis *mic*. Oprit. Blocat. Este un vis în gri, pentru că vine direct din imaginația managerilor și a bancherilor. Într-un anumit sens, este vorba de a începe să visăm acel vis în locul lor: și să-l realizăm. Este o problemă de fantezie, de tenacitate și de furie. Este probabil tema care ne așteaptă”<sup>2</sup>.

Așa cum mărturisea chiar în *Premiza* volumului, Alessandro Baricco nu este un expert în globalizare, tocmai de aceea poate să formuleze toate acele întrebări din *Next*, inclusiv cea care servește drept pretext eseului său: “Ce este globalizarea?”. Ori, și mai ingenuu, în aparență: “Globalizarea există cu adevărat?”, o întrebare pe care un expert în globalizare nu și-ar pune-o probabil niciodată. Aceasta este de fapt o metodă clasică adoptată de filosofi, care, spre deosebire de experți, nu au o competență într-un domeniu specific, și tocmai prevalându-se de această incompetență, pun întrebări, care nu sunt nici pe departe nevinovate: ele sunt gândite pentru a pune la încercare tocmai competența experților, pentru a vedea dacă aceasta se susține ori este doar un mod de a amăgi un public cu o presupusă cunoaștere.

De pe poziția asumată de non-expert, Baricco uneori expune aspectele economice într-o formă empirică, la nivelul înregistrării faptului în sine și al comentării lui ca experiență cotidiană. Dar de cele mai multe ori, el mută jocul pe terenul său, lărgind accepțiunea conceptului de la sfera strict economică la cea de impact social și cultural. Globalizarea pe care ne-o descrie Alessandro Baricco în *Next* nu este cea descrisă în manualele de economie politică. Baricco analizează conceptul ca pe un model cultural esențial epocii și extrem de variat în manifestări, cu mecanismele sale mai mult sau mai puțin evidente, articulate ori nu încă, în dinamica lui socială și în proiecția lui asupra “lumii care va veni”.

---

<sup>1</sup> A. Baricco, *Next*, p.61

<sup>2</sup> idem

## **BIBLIOGRAFIE**

Alessandro BARICCO, *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano, 1995.

Alessandro BARICCO, *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano, 1998.

Alessandro BARICCO, *City*, Rizzoli, Milano, 1999.

Alessandro BARICCO, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Feltrinelli, Milano, 2002.

Anthony GIDDENS, *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, Il Mulino, Bologna, 2000.

Theodore LEVITT, *The Marketing Imagination*, 1983.

G. RITZER, *Il mondo alla McDonald's*, ed. Il Mulino, Bologna 1997.

Alessandro SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, Edizioni Cadmo, Fiesole (FI), 2003.

Peter SLOTERDIJK, *Eurotaoism*, Idea Design & Print, Cluj, 2004.

## TREI PORTRERE ALE LUI LEONARDO SI O PSIHOLOGIE A PRIVIRII

Răzvan STAICU

Portretul italian din secolele Renașterii constituie o componentă artistică a picturii, în ansamblul său, în care se reflectă puternic mutațiile spirituale profunde ale perioadei respective. Spiritul uman, preocupat acum permanent de autodefinire și de cunoaștere a lumii înconjurătoare prin experiență, găsește în opera de artă în general o modalitate de exprimare a valorilor sale fundamentale, iar în portret în mod special o cale către autocunoaștere, către reflexivitate, către descoperirea și expresia psihologiei și a naturii umane.

În sensul viziunii renașcentiste despre lume, care devine mai cuprinzătoare, în sensul afirmării ideii neoplatonice despre *descriptio naturae*, artistul din Quattrocento nu mai este suficient satisfăcut de formula portretului pe fond neutru. Dimpotrivă, un fundal imagistic, reprezentând un interior, un peisaj redat realist constituie o deschidere spre mediul și timpul cărora aparține cel portretizat. De exemplu, Piero della Francesca recompune în spatele personajelor din Dipticul ducilor de Urbino imaginea ținutului asupra căruia familia Montefeltro își exercita guvernarea.

Alteori, fundalul, redat în manieră simbolică, devine pretext fie pentru etalarea virtuozităților tehnice ale artistului maestru al perspectivei (precum Botticelli, în *Esmeralda Brandini*, ori Filippo Lippi, în Portret dublu), fie pentru armonizarea culorilor, în obținerea tonurilor de clarobscur, a contrastelor, a echilibrului coloristic al compoziției, a atenuării contururilor peonajului portretizat (ca la Perugino, în *Francesco delle Opere*, ori la Leonardo, în Gioconda).

Ne propunem aici să ne oprim în mod special asupra unor opere portretistice ale lui Leonardo da Vinci, încercând să înțelegem unicitatea artistului în crearea personajelor pe care le pictează, felul în care Leonardo compune caractere și psihologii pregnante, imagini vii prin puternica lor individualitate.

Opera lui Leonardo da Vinci se cristalizează la sfârșitul secolului al XV-lea și se exprimă plener în secolul al XVI-lea. Trăind între cele două veacuri, Leonardo aparține spiritual primului, dar îl anticipează și îl pregătește pe cel de-al doilea.

Înnoirile sale în domeniul portretului se referă mai ales la maniera în care renunță la izolarea figurii, pentru a dizolva conturul în clarobscur. Este evidentă încă de la primele portrete "preocuparea lui Leonardo pentru definirea delicată și dizolvarea contururilor, pentru alternanța dintre lumina difuză și umbrele adânci,

pentru degradeurile cromatice" (cf. Denia Mateescu, *Portretul italian în secolul XV*).

Vittorio Sgarbi, într-un eseu având ca subiect de comentariu portretul *Doamnei cu hermina* al lui Leonardo (Vittorio Sgarbi, *Le tenebre e la rosa*), considera că atracția pe care o exercită tabloul asupra privitorului este dată de "o energie proprie, individuală, un atribut specific al tinerei femei care, cu absolută hotărâre, nu vrea să ne privească. Privește și va privi mereu pe un altul."

Fascinația acestei femei constă deci în certitudinea pe care o degajă că nu va putea fi a noastră, este de neatins și îți este imposibil să te apropii de ea, cea care rămâne încântarea exclusivă a unui singur bărbat. Putem să remarcăm doar modul absolut în care este distrasă de la noi, privitorii, pentru că este de fapt atrasă de un altul, de unul singur, pe care îl privește cu absolută concentrare, dăruindu-i exclusivitatea. Această exclusivitate îl face pe Vittorio Sgarbi să considere că Leonardo a pictat aici fidelitatea în dragoste.

Individualitatea puternică pe care o inspiră portretul *Doamnei cu hermina* îl conduce pe Sgarbi la afirmația că s-ar putea repeta în fața acestei picturi ceea ce Gustave Flaubert spunea despre Madame Bovary, "Madame Bovary c'est moi": "Doamna cu hermina nu este a lui Leonardo, este Leonardo. Și aceasta este una dintre caracteristicile atât de pregnant singulare ale artistului, care nu este valabilă de exemplu pentru Giorgione sau Raffaello, în același timp mai realiști și mai alegorici". Să ne gândim în sensul acestei afirmații la realismul meticolos din *Bătrâna* lui Giorgione sau la alegoria exterioară a personajului lui Raffaello din *Doamna cu licornul*. Acesta din urmă, influențat de tehnica portretistică a lui Leonardo, redă însă un personaj realist construit, cu o puternică vitalitate.

Leonardo, în schimb, "inventează" personaje ideale, el personalizează: se transferă în interiorul eroinelor sale și ceea ce am afirmat despre *Dama cu hermina* poate fi repetat pe bună dreptate și pentru *Gioconda*, o pictură devenită legendă, care trăiește dincolo de autorul sau pentru că îl cuprinde în sine în totalitate și coincide cu el.

Dar Gioconda este mai familiară, mai populară, aceasta și pentru că ne privește, ne cheamă, schițează un zâmbet. Ea nu ne acordă indiferența, ne permite foarte mult apropierea, misterul sau este doar un alibi pentru a masca extraordinara ei disponibilitate, în care Sgarbi descoperă "la sua natura puttanesca". Misterul, ambiguitatea ei sunt de natură sexuală: femeia care devine bărbat sau chiar de-a dreptul un autoportret feminin al lui Leonardo. Rămâne oricum caracterul sau provocator, îi privește pe cei ce o privesc măsurând-o sau admirând-o, îi cheamă deschis, îi provoacă.

Doamna cu hermina, în schimb, privește în mod ostentativ în altă parte, așa cum o face și un alt personaj al lui Leonardo, închis în tăcere și în același mister, dar fără nicio umbră de surâs, fără dulceață sau căldură, un alt caracter care se definește puternic: *Ginevra de Benci*. Aceasta din urmă nu ne privește pe noi și nu privește pe nimeni altcineva. Privește în gol, puțin în dreapta ei, pare supărată pe toată lumea, este, într-un cuvânt, de nepătruns, nu se dăruiește nimănui, nici măcar unuia singur, este în raport distant cu lumea, din care pare că vrea să se retragă pentru a se întoarce în umbră, pentru a se ascunde în tufișul de ienupăr din spatele ei.

Aici este locul să observăm și funcția fundalului în compoziție. Ienupărul era una din plantele care simboliză virtutea feminină și nu întâmplător denumirea sa italiană (*ginepro*) este pusă în legătură cu numele Ginevrei. Regăsim cheia acestei simbolistici în planta de ienupăr de pe reversul tabloului, pictat și el (lucru neobișnuit), alături de inscripția *Virtutem forma decorat* ("Frumusețea împodobește virtutea"). Peisajul din profunzime este naturalist reprezentat, dar contribuie esențial la menținerea tonului armonios al nuanțelor din înfățișarea personajului și la crearea contrastului, care nu este unul de culoare, ci de luminozitate; întunericul tufișului contrastează cu chipul pal al femeii, dar și cu cerul senin, aproape transparent spre orizont, care echilibrează paloarea chipului.

Fundalul, aici, prin compoziție și prin contraste, sprijină atitudinea femeii, îi oferă adăpostul naturii (adică al virtuții), o trage spre sine în umbra virtuții, împodobite de frumusețea luminoasă, delicat și ferm conturată a chipului femeii, subliniază respingerea personajului, fermă și critică, adresată nouă, celor care privim.

La Gioconda, peisajul din fundal este o natură convențională, redată simbolic, în manieră ambiguă, având finalitatea de a armoniza luminozitățile în obținerea clarobscurului, a contrastelor, în absența culorii din tablou. Astfel, tonurile fundalului armonizează cu cele ale personajului, îl asimilează, în același timp fără să-i dizolve identitatea. Fundalul susține personajul, integrându-i contururile și, în același timp, definindu-i-le. Femeia este astfel împinsă în față de fundal, sprijinită de acesta, în atitudinea ei de disponibilitate față de noi, de comunicare cu cei care o privesc.

În sfârșit, Cecilia Gallerani, "*Doamna cu hermina*", este reprezentată pe un fond de întuneric, opac, care creează contrastul puternic cu elementele centrale ale compoziției: figura femeii, mâna acesteia, surprinsă într-un gest dinamic, de mângâiere, și hermina, redată și ea în mișcare, într-o dinamică ce o susține pe cea a personajului, în direcția privirii acestuia.

Hermina are și ea o simbolică dublă în compoziție (cf. Frank Zollner, *Leonardo*): animalul era considerat un simbol al purității și al modestiei, deoarece, potrivit legendei, urăște să se murdărească și mănâncă o singură dată pe zi. Pe de altă parte, hermina putea fi văzută și ca o aluzie la Ludovico Sforza, care o adăugase printre emblemele sale. Se știe că, în acea perioadă, Cecilia Gallerani era amanta favorită a lui Sforza, iar hermina îl poate simboliza chiar pe acesta, mângâiat cu un gest tandru de mâna iubitei.

Nu este atât de important dacă Ludovico Sforza este "celalalt", pentru care femeia din portret respinge orice tentativă de contact cu privitorii săi. Fundalul întunecat nu face aici altceva decât să o pună în evidență pe femeie, prin contrast puternic, să o individualizeze, să o izoleze, alături de iubirea sa, împotriva oricărei tentații venite din exterior. Fundalul îi reliefează atitudinea de indiferență și de izolare față de noi, o trimite în alt loc, foarte departe de privitor.

Cele trei femei pictate sunt trei persoane, trei individualități care s-au desprins de creatorul lor, pentru a avea o viață proprie. Sunt în același timp, cum remarcă Sgarbi, trei caractere, trei psihologii diferite. Gioconda e a tuturor. Ginevra de Benci nu e a nimănui. Doamna cu hermina este a unuia singur. Iar personalitatea, caracterul și psihologia lor sunt exprimate de către Leonardo în primul rând prin măiestria cu care zămislește privirea acestora.

#### **BIBLIOGRAFIE** (texte și imagini):

1) Denia Mateescu, *Portretul italian în secolul XV*, Editura Meridiane, București, 1987

2) Vittorio Sgarbi, *Le tenebre e la rosa-Un'antologia*, Rizzoli, Milano, 2000

3) Frank Zollner, *Leonardo*, Taschen, 2003

Raffaello:

*Doamna cu licornul* - cca.1504

Leonardo da Vinci:

*Doamna cu hermina (Cecilia Gallerani)* - cca.1490

*Ginevra de' Benci* - cca.1478-1480

*Gioconda (Lisa del Giocondo, Mona Lisa)* - 1503-1506

*Portretul unei necunoscută (La Belle Ferroniere)*- cca.1490

4) Mari pictori - Piero della Francesca, nr.35, 2001

*Sigismundo Malatesta* - cca. 1451

*Dipticul ducilor de Urbino - Battista Sforza* - cca.1472

*Dipticul ducilor de Urbino - Federico da Montefeltro* - cca.1472

5) Mari pictori - Sandro Botticelli, nr.41, 2001

*Giulio de' Medici* - 1475

*Omul cu medalion* - 1474

- 6) Mari pictori - Filippo Lippi, nr.42, 2001  
*Portret dublu* - cca.1440-1445
- 7) Mari pictori - Pietro Perugino, nr.45, 2001  
*Francesco delle Opere* - 1494
- 8) Mari pictori - Giorgione, nr.47, 2001  
*Batrana* – an?

## LUIS LANDERO (*JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA*) Y LA NOVELA POSTMODERNA ESPAÑOLA

Irina DOGARU

Se ha dicho ya muchas veces: el postmodernismo tiene sus antecedentes en un proceso de crítica de la modernidad, con un momento importante en los años posteriores a la segunda guerra mundial. Fue entonces cuando un grupo de pensadores, entre los cuales Max Horkheimer, Teodor Adorno, Walter Benjamín y Herbert Marcuse), hicieron una crítica despiadada de lo que había sido el proceso de la modernidad. Ya Max Weber había avisado, en su *Sociedad abierta y sus enemigos*, que el desarrollo de la razón ha conducido a Hiroshima, hablando de la razón instrumental, que asegura la eficacia de los medios sin preguntarse por los fines, fundamentos y objetivos. Es la así llamada razón de barbarie, en la expresión de J. Martí, la que provoca la crisis, la razón que conduce a triunfal calamidad, a una sociedad de masa que, aunque nos proporciona mayor bienestar, nos esclaviza más que nunca.

En este mundo totalmente administrado, algunos se hallan en una jaula de cristal, otros en una de hierro. Lo importante es que se ha perdido la libertad que tanto proclaman la democracia “libre” y la sociedad “abierta”.

La fecha inicial del proceso no se conoce con exactitud, porque se trata de un proceso gradual, pero Ihab Hassan menciona que desde los años 1900 ya empezó el *unmaking*, la descomposición de la modernidad. En los años '60, aparecen las primeras fórmulas de la postmodernidad, con Ihab Hassan y Leslie Fiedler. En los años 70 se consolida el concepto y comienza a enriquecerse, lo que se considera la segunda fase, mientras que la tercera se daría en los años '80, en los EEUU (que adoptan el pensamiento postestructuralista del antiguo continente, combinando la postmodernidad con el postestructuralismo) y en Europa, donde el concepto es re teorizado.

Si la modernidad era un sueño del futuro, en los términos de Baudrillard, “el futuro ya ha llegado”; el sentido de la historia, la perfección están aquí. Desde ahora podemos sólo administrar mejor este sistema, pero no cambiarlo.

Hasta ahora, la humanidad siempre construyó con relación a la idea que se tenía del futuro. Para el filósofo Francis Fukuyama, por ejemplo, la historia muere porque concluye; para Gianni Vattimo, la historia muere porque no puede alcanzar su sentido, porque está ya en mil pedazos antes de alcanzar su sentido, es una historia entre otras muchas. Al adoptar esta ideología, la historia única, común a todo el universo, del mundo blanco, masculino y occidental, desaparece, o mejor dicho se convierte en una historia de la infinidad de historias que hay.

Mientras que la modernidad se ha desarrollado por medio de sacrificio de la identidad, reprimiendo lo subjetivo, en el postmodernismo ya dejamos de ser tipos y nos convertimos en meras funciones en el marco del sistema. La literatura

postmoderna actual (la buena) tiene el gran mérito de haber reincorporado al sistema la pequeña historia y la subjetividad.

En el universo novelesco de Luis Landero volvemos a encontrar todos los rasgos de la nueva sensibilidad literaria, la postmoderna: sus *Juegos de la edad tardía*, la novela que analizaremos más adelante, están eminentemente centrados en un solo personaje y reconstruyen su identidad desde varios puntos de vista.

Luis Landero nació en un pueblo de Badajoz (Extremadura) en 1948, en una familia campesina muy pobre, que se trasladó a Madrid a finales de la década de los cincuenta. A los quince años trabajaba como mecánico en un taller de coches y chico de recados en una tienda de ultramarinos. Inició y terminó sus estudios en Filología Hispánica en la Universidad Complutense. Una vez licenciado, dio clases de literatura española en el Instituto Calderón de la Barca.

Su primera novela, *Juegos de la edad tardía*, se publicó en 1989, cuando su autor tenía ya 42 años y era todavía un modesto profesor de secundaria, pasada pues la cuarta década de sus días, es decir a una edad bastante avanzada. El libro fue para todos una gran sorpresa. Incluso para los críticos, que lo elogiaron por el Premio Nacional de Literatura (España) y el Premio de la Crítica.

Entre otras cosas, la novela sorprendió por tener una arquitectura muy especial. Se divide en tres partes y tiene un orden muy claro: las dos primeras partes son evocativas. Desde el mismísimo principio, conocemos el punto de vista del protagonista Gregorio Olías, quien, un 4 de octubre, está a punto de escaparse de la casa donde ha vivido por veintidós años. Él tira la mirada hacia atrás y construye la historia de este período. Nos enteramos de que había llegado a la ciudad a los nueve años, al mismo tiempo que llegó Franco al poder. Ahora, a los cuarenta y seis años, Gregorio Olías recuerda los últimos treinta y cinco años de su vida. La tercera parte de la novela transcurrirá linealmente.

La primera parte, titulada “Los juegos de la edad adolescente”, nos lo presenta al niño Olías, que asiste, como espectador, a dos funciones: la primera es la de su tío y protector, Félix Olías, un individuo “poseído por el afán” (el afán es una palabra clave de la novela), que desea lo imposible y se complace en no malgastar su imaginación y la segunda es la de su propio amor adolescente, que otra vez implica un enamoramiento pasivo, de mero espectador.

Estos juegos acabarán mal: su tío enloquece y muere, víctima del afán, la niña a la que ama se escapa con su mejor amigo, sólo porque éste último tenía una moto.

Olías acaba su adolescencia escaldado, renuncia al afán, a los ensueños, asume su condición de pequeño ciudadano, se casa con Angelina (una mujer sin ensueños y muy apegada a la realidad), se entrega a un presente donde la felicidad excluye la presencia de la memoria, como consecuencia del olvido.

Gregorio Olías pierde su identidad y naufraga, como si hubieran pasado trescientos años. Y es en este momento cuando se le despierta otra vez el afán, debido a tres factores: a) es oficinista en un chalét, nunca ve a nadie, recibe la

llamada de Gil Gil, un pobre diablo que le pide mercancías. Gil Gil, un personaje memorable, tiene una situación incluso peor a la de Olías, porque además vive solo, en el campo. Al idealizar la vida en la gran ciudad, empieza también a idealizar la vida de Olías, quien, nostálgico y dolorido, finalmente empieza a sentirse importante e inventa cosas, lo que le hace darse cuenta de su pobreza. Olías se da cuenta de su condición miserable; b) un día se va con su mujer y su suegra a una verbena y se encuentra allí con el amigo que le había “robado”, en su adolescencia, la novia. Éste, aparentemente, había triunfado en la vida: tenía un coche de lujo, una mujer hermosa, etc.;. c) ha cumplido 40 años.

Y esta última razón es, quizás, la más grave de todas. Se siente asaltado por un tempestuoso afán: una noche se va al armario y saca la caja de zapatos donde guardaba los versos escritos en su adolescencia. Es entonces cuando se pregunta, en un tono dramático: “Dios mío, ¿qué ha sido de ti, qué he hecho contigo?” Es entonces cuando tiene la visión completa de su vida, se da cuenta que la farsa era la imagen más adecuada que la representaba. Finalmente, es entonces cuando realiza que es “viejo” y está “acabado”. Es entonces cuando grita “Soy un impostor y un naufrago”, y el afán se subleva.

A partir de este momento, Gregorio Olías se reinventa como personaje, como héroe de ficción, en sus conversaciones telefónicas con Gil Gil. Y se reinventa a sí mismo como si hubiera sido alguien muy importante. Toma otro nombre: Augusto Faroni, el pastiche perfecto, una mezcla de Don Quijote, Byron, Humphrey Bogart, novela rosa, más la imagen del detective español de posguerra, Roberto Alcázar.

La tercera parte se inicia con la llegada a la ciudad de Gil Gil, el mismo 4 de octubre. Olías corre el riesgo de que se descubra toda la farsa, o mejor dicho, la verdad. Gil Gil se daría cuenta entonces de que Faroni no existe, de que él, Olías, es un pusilánime empleado por una empresa familiar, entrado en carnes, que no ha salido de la casa por veinticinco años, cuando en efecto Faroni, el personaje inventado, sostenía tener veintiocho años, era atleta, tenía un aire romántico, gabardina de cuello subido, sombrero, gafas oscuras, pantalones blancos, mocasines de color canela, conocido en el café literario donde se reunía con la flor y la nata de los intelectuales. Además, Olías alias Faroni se había inventado también una tarjeta de visita, en la que venían los “versos completos de la vida artística”, puesto que era “ingeniero, escritor, músico y político.

Esta parte final tiene un epílogo agrisulce, cervantino, que pone punto final a la historia, con una estructura de argumento, de intriga.

La novela redescubre la pasión de contar acontecimientos, porque intercala episodios independientes, personajes fugaces, de carácter notable, “poseídos todos por el afán”.

Al analizar, en su *Anatomy of Criticism* la literatura antigua y medieval, Northrop Frye la encuentra poblada por los dioses de las teogonías primitivas, los héroes de la poesía épica, los líderes y los grandes personajes históricos o

ficticios. Progresivamente, en cambio, el *personaje* ha llegado a ser uno de nosotros. Cualquiera de nosotros puede ser personaje de novela. En el siglo XX, los personajes son más pequeños que sus lectores, porque, además, la mayoría de ellos son paródicos. La novela de Luis Landero sigue, con su protagonista Olías-Faroni, esta tendencia actual. El lector contempla ahora al personaje desde lo alto de la columna y no se puede identificar con ellos, pero ellos nos enganchan sentimentalmente, consiguen nuestra adhesión sentimental.

Las dos posibles razones por las cuales ocurrió este cambio fundamental son la desaparición del narrador (en el sentido de Clarín y de Quevedo) y el hecho de que el narrador muestra una tierna ironía y compasión hacia sus personajes (Cervantes, Galdós). Landero pertenece a la segunda categoría, es un galdosiano convencido.

Al punto de vista olímpico del poeta Mallarmé, que decía con desprecio “aquí huele a cocina” porque creía que el creador tiene que apartarse del mundo vulgar, se le opone ahora un punto de vista como el de Landero, que es toda una portavoz de la recuperación: el Madrid descrito por Landero en *Juegos de la edad tardía* es profundamente galdosiano, los personajes secundarios también lo son. El “olor a gallinas dormidas” le acompaña a Olías durante toda su vida, y el este genial sintagma se siente también una influencia de Márquez, no sólo una respuesta a la preocupación de Mallarmé.

Como lector de Landero, es imposible no darte cuenta que el gran intertexto de esta novela es *Don Quijote*. Félix enloquece de afán leyendo los libros de su quiosco, igual que Alonso Quijano. Olías escapa de la crisis gracias a su transformación en otro, al hecho de que se convierte en Faroni, igual que Alonso Quijano. Se enamora de Marilyn tal como Don Quijote se enamora de Dulcinea. La parodia de Don Quijote está presente también en esta novela. Angelina y Gil tienen el mismo papel que Sancho Panza en el *Quijote*. Angelina, la esposa obediente y faltada de imaginación está siempre tocando tierra, mientras que Gil Gil se está “faronizando” como se “quijotiza” Sancho Panza; al final, es el cumplimiento de una promesa que El Quijote se hace, pero que no se cumple en el libro de Cervantes. Los dos pequeños personajes de Landero realizan en la práctica lo que Don Quijote no había cumplido.

El peso de la tradición realista es realmente importante en esta novela. El autor no quiere violentar la novela realista: lo mágico está presente, pero nunca se realiza, nunca ocurre algo mágico. El mejor ejemplo es el del diablo, que aparentemente se le apareció al tío de Olías y, en el final de la novela, se le aparece también al mismísimo Olías. El tío de Olías le había contado que el demonio le había regalado tres libros, ayudándole a superar la crisis por la que pasaba. Gregorio, más tarde, al escaparse de su piso, se va a una pensión, y tantas son las mentiras que acaban produciendo efectos de realidad, que se nos sugiere que los delitos que cometemos en la ficción siempre se pagan en la realidad. El pobre Olías cree que ha cometido un asesinato y se cree perseguido por la policía

en la realidad. En este momento propicio, aparece el diablo. Es un golpe de gran efecto, introduce el poder mágico, la tentación fácil y tan posible y, paradójicamente, lo salva a Gregorio; pero más tarde nos damos cuenta de que no era el diablo, sino un vecino muy viejo, llamado Don Isaías, un filántropo mezclado con un misántropo.

Por consiguiente, la novela no buscará soluciones fantásticas (Olías y Gil Gil tienen que encontrar la manera de firmar un pacto entre la imaginación y la realidad, porque la imaginación sola conduce al desastre, así como la realidad sin imaginación conduce a la pérdida de la identidad. El pacto de los dos consiste en irse a vivir juntos en un pueblo donde vivirán una vida práctica, pero al mismo tiempo en la imaginación, fundando un museo para Augusto Faroni. Ésta es la salida que los personajes encuentran en común.

De este modo, el tiempo de la novela se hace más y más preciso, recuperándose la cronología (el tiempo *se siente* pasar). En la más auténtica tradición de Quevedo, Larra y Clarín, Landero introduce en esta parte final algunas escenas costumbristas que se mezclan con un tono satírico evidente. Los factores de poética realista se enlazan con la tradición galdosiana y cervantina, recuperando el conflicto entre realidad y ficción, entre deseo e imaginación, entre individuo y sociedad, entre felicidad doméstica y aventura: un realismo al que el humor, la ternura y la capacidad metafórica de la palabra convierten en un realismo poético que es una alternativa al realismo “sucio” (*dirty realism* de Carver) o al realismo fantástico latinoamericano (tampoco hay nada de mundo mágico bajo de las novelas norteamericanas). En el realismo poético de Landero, la metáfora tiene un lugar predilecto: Gil Gil pide constantemente a su interlocutor que invente historias (la metáfora de la creación y la de la escritura aparecen constantemente). La cooperación entre el lector (Gil Gil) y el autor (Olías) crea una metáfora nada tradicional, es la metáfora de la creación interactiva, colectiva, en la que los interlocutores colaboran para crear, como en los foros del Internet. Además, la literatura es capaz de representar la realidad y de expresar un sentido de esa realidad.

Por esta novela, Landero llegó a ser un escritor de culto. Su personaje, Augusto Faroni, ofrece su nombre, esta vez en la vida real, del Círculo Cultural Faroni, donde un grupo de científicos, eruditos y contables se lanzaron a perseguir el ansiado anhelo de Gil Gil: la creación de un club literario para dar brillo, magia y renombre universal a lo que son las letras contemporáneas. Sus miembros han publicado un texto de cuentos breves llamado *Quince líneas*, que fue publicado por Tusquets.

Luis Landero, obligado por la realidad a convertirse en un enérgico pesimista y deseoso al mismo tiempo de que la misma realidad le ofrezca razones que contradigan sus pronósticos, afirma en 1999, con motivo de la inauguración en Alicante de un curso dirigido a docentes, que la literatura está desapareciendo y que “se está perdiendo la capacidad narrativa del hombre. Cuando alguien narra,

sostiene el escritor, es como si guardara su experiencia en un cofre. Es un tesoro para transmitirlo a las generaciones venideras. Narrar es vivir”, concluye Landero en su tono vital de siempre.

Efectivamente, para este escritor, la vida sería inconcebible e imposible fuera de la literatura, o en ausencia del discurso narrativo. Felizmente, su primera novela misma, publicada un año antes de su entristecedor discurso, contradice estas sombrías previsiones. Tan significativo es el poder de la palabra viva, que es suficiente un libro excelente para cambiar las tibias y sosas costumbres de tanta gente anhelante de buena literatura. Y hasta más significativo es que todavía se puede hablar de literatura inolvidable en el período de cultura de masas y de gran consumo que atravesamos.

Literatura buena, sin embargo, no se puede escribir, en su opinión, sin tradición oral cultivada en la infancia y en la juventud: el mismo confiesa que su maestra en el género narrativo fue su abuela, que supo despertarle el interés por la literatura a través de los cuentos que le contaba cuando él todavía no sabía leer. Y más tarde se dio cuenta, desde luego, de que la literatura no es otra cosa que “el afán del hombre de igualar el sueño, de decir lo indecible”, porque el arte, cuando lo es de verdad, “siempre da cuenta de la realidad, pero de esto a veces nos enteramos muchos años después”.

En cuanto a los consejos prácticos que Luis Landero da a los jóvenes, es decir a los únicos que podrán hacer, en el futuro, de la literatura, vida, recordamos sólo que éstos “no deben pensar en publicar ni en ganar dinero, sino en aprender, en tener una voz propia, en tener mundo”.

## ESTOMPAREA „EULUI CREATOR” ȘI INTERACȚIUNEA DISCURSURILOR TREI EXEMPLE CONTEMPORANE

Maria IROD

Ezitatea de a începe un discurs și preferința de a fi – în “murmurul” discursurilor străine care fie se întretaie, fie se ignoră reciproc – mai degrabă “o mică întrerupere”<sup>1</sup>, decât un subiect fondator, mi se pare simptomatică pentru unii literați importanți de astăzi. Jargonul foucauldian a devenit, de altfel, pentru mulți dintre ei o marcă a scepticismului față de mitul romantic al geniului din care se presupune că izvorăște opera, al cărei nucleu de originalitate urmează a fi decriptat ținându-se cont de intențiile autorului. Foucault nu oferă, ce-i drept, ca alternativă la această concepție decât definiția pur funcțională a autorului ca principiu de reglementare, de “rarefiere” a discursului – formulată mai curând din perspectiva celui ce analizează arhiva de enunțuri. Totodată, Foucault își imaginează o cultură viitoare în care funcția-autor ar arăta cu totul altfel sau chiar ar dispărea<sup>2</sup>.

Deocamdată, în societatea de astăzi – în care coexistă și se înfruntă mai multe paradigme culturale – fiecare individ care scrie literatură<sup>3</sup> reia pe cont propriu funcția-autor. În cele ce urmează, voi căuta să descriu modul în care această funcție este reluată și modificată de unii autori contemporani, încercând totodată să identific punctele de confluență în care ficțiunile lor și ficțiunile lui Foucault par a vorbi aceeași limbă. Din multitudinea de exemple, m-am oprit la câțiva autori care au în comun refuzul de a “începe” – și implicit de a duce la bun sfârșit – adică de a întemeia un discurs unitar și definitiv, un *kosmos* care să fie reflectarea lumii lor interioare. Fuga de încheiat și definitiv contrazice ideea operei de artă ca imagine a personalității pentru că personalitatea însăși ca entitate

---

<sup>1</sup> Cf. Michel Foucault, *Ordinea discursului*, trad. de Ciprian Tudor, Eurosong&Book, 1998, p. 13

<sup>2</sup> Cf. Michel Foucault, *Ce este un autor?*, trad. de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Idea Design&Print, 2004, p. 53-54.

<sup>3</sup> În textul de față, termenul de literatură e folosit în accepțiunea modernă de scriere cu valoare estetică, în care nu se află un adevăr absolut, ci un model uman convingător, spre care – potrivit lui Rorty – se îndreaptă credința omului de azi. Ar merita menționată în acest context tendința lui Foucault de a pune sub semnul întrebării statutul special pe care-l acordăm textelor “literare”, afirmând: “Niciodată n-am scris altceva decât ficțiuni.” (Cf. Gilles Deleuze, *Foucault*, trad. de Bogdan Ghiu, Idea Design&Print, 2002, p. 104). De asemenea, despre *Cuvintele și lucrurile* susține într-un interviu că trebuie citită ca o ficțiune, dar nu una inventată de el, ci una care-l folosește ca pe un fel de medium. (Cf. James Miller, *The Passion of Michel Foucault*, Anchor Books, Doubleday, 1993, p. 162). Nu vom putea explora aici acest aspect, fapt este că – dincolo de contradictoriul și fronda din afirmațiile lui Foucault – există o rezonanță profundă, nu neapărat intertextuală, între încercarea lui de a vedea autorul ca intersecție de forțe și practicile multor autori contemporani de ficțiune (în sens tradițional).

neschimbătoare și-a pierdut credibilitatea. Opera este, așadar, *work in progress*, scriere în sens de activitate, de producere atât a textului, cât și a subiectului ce pare să-l preceadă.

Să vedem cum funcționează, concret, această activitate în cazul unor scriitori contemporani de limbă germană a căror opere sunt bânuite, în forme și grade diferite, de forța irepresibilă a vieții ca rezistență la putere. Pe lângă vitalismul nietzscheano-foucauldian, aceștia mai au în comun un anumit ritm al gândirii care presupune un joc al repetițiilor și al revenirii asupra propriilor gânduri, rectificând, nuanțând, prelungind. Cu excepția lui Hubert Fichte, care a murit în 1986, ceilalți doi la care mă voi referi – Josef Winkler și Elfriede Jelinek – trăiesc și continuă să-și elaboreze operele ca o manifestare vitală, nedeterminată, dar în strânsă legătură cu evenimentele actualității.

Arhiva lui Fichte n-a scăpat, firește, de manipulare postumă. Dar, într-un fel, dispariția sa fizică n-a însemnat acel moment decisiv care transformă viața într-un destin culminând în operă. Prin dublurile ficționale pe care și le-a creat și care joacă diferite roluri, închizând și epuizând anumite posibilități, Fichte experimentează cumva încă din viață acele morți “parțiale, progresive și lente” despre care vorbea Bichat<sup>1</sup>.

Proiectul gigantic al “istoriei sensibilității” (*Geschichte der Empfindlichkeit*), un amalgam de interviuri, eseuri, studii antropologice și metaroman – din care Fichte a reușit să redacteze doar o mică parte – este continuat într-un mod inedit<sup>2</sup> de alte voci care preiau pentru un timp funcția-autor în raport cu acest discurs deja început.

Dar și Fichte însuși integrează în propriile texte fragmente masive din vorbirea altora, de la interviurile cu persoane din diverse medii subculturale din Hamburg până la incantațiile magice culese de la șamani din Brazilia. Interviuul a devenit pentru “antropologul” Fichte o metodă de lucru indispensabilă, prezentă în aproape toate cărțile sale. Personajele devin astfel autori virtuali, iar granița dintre subiect și obiect se estompează. Materialul verbal “prefabricat” asigură,

---

<sup>1</sup> Cf. Deleuze (2002), p. 83.

<sup>2</sup> Un grup de profesori de la Universitatea din Hamburg, orașul natal al lui Fichte, au înființat acum câțiva ani un fel de atelier virtual ([www.rz.uni-hamburg.de/Fichte-Forum](http://www.rz.uni-hamburg.de/Fichte-Forum)) care invită alți autori să scrie mai departe la *Geschichte der Empfindlichkeit*. Textele – care nu sunt comentarii sau rescieri, ci continuări – proliferază neîncetat, după cum se poate deduce și din mulțimea link-urilor. Contribuțiile vin de la persoane foarte diverse – scriitori consacrați, universitari, studenți, comunarzi, militanți gay – interesate din anumite motive de proiectul lui Fichte pe care și-l apropiază temporar. Desigur că undeva se află o instanță (webmaster-ul, grupul de inițiatori) care reglementează această proliferare discursivă, selectând materialele după un standard de calitate, dar, cel puțin potențial, pluralitatea de voci instalate într-un cvasi-anonimat în spațiul deschis de Fichte este posibilă.

după cum mărturisește însuși autorul<sup>3</sup>, realismul strict necesar unui roman, lăsând scriitorului libertatea de a se concentra asupra aspectelor formale.

Pe de altă parte, încercând să contracareze reproșul de concentrare exclusivă asupra propriei persoane – justificat prin tematica autobiografică a multor romane – Fichte insistă asupra dimensiunii antropologice a literaturii sale. Recunoscându-și motivațiile existențiale care-l împing spre alegerea anumitor teme, Hubert Fichte demonstrează, de fapt, prin metodele sale de lucru un efort continuu de a pune în paranteză prezentul propriu și de a se deschide pe cât posibil alterității.

Se poate spune, așadar, despre cărțile sale că practică, într-o anumită măsură, “genealogia”, așa cum o înțelegea Foucault, drept “tactică de a introduce în scenă cunoașterile dezaservite ce se desprind din discursivitățile locale.”<sup>1</sup> Prin tehnica interviului, Fichte îi lasă să vorbească în nume propriu pe cei care de obicei sunt obiectul discursului experților (al medicilor, al juriștilor etc.). De exemplu, romanul *Versuch über die Pubertät*<sup>2</sup> este o analiză foarte minuțioasă a comportamentului puberal, în care Fichte crede că descoperă revenirea, într-o formă secularizată, a unor rituri arhaice, prezente încă în religiile sincretice ale afroamericanilor. Ca atare, materialul empiric din care e construită cartea cuprinde – pe lângă referințe autobiografice, pentru că propria viață este obiectul hermeneutic cel mai familiar și cel mai la îndemână – două interviuri cu niște anonimi care încearcă să-și verbalizeze devenirea psihosexuală, precum și rezultate ale cercetărilor pe teren întreprinse de Fichte și de soția sa, Leonore Mau, în Brazilia și Haiti.

Proza ostentativ autobiografică a scriitorului austriac Josef Winkler este la mare distanță de ceea ce se numește *Erlebnisdichtung*, așa cum nu este nici *Bildungsroman* și nici literatură documentară. Înverșunarea cu care, de mai bine de două zeci de ani, autorul își concentrează forțele retorice asupra unui cerc limitat de teme – cutumele sociale, reziduurile național-socialiste și antisemitismul latent în mentalul colectiv, conflictele etnice din landul lui Jörg Haider, riturile arhaice și religia populară – lasă să se întrevadă miza estetică urmărită, iar perfecționarea permanentă a tehnicii literare explică vitalitatea acestui tip de scriitură.

Tehnica narativă a lui Winkler ar putea fi analizată folosind conceptele lui Deleuze din *Logica senzației*: izolare, deformare, ritm, haos, diagramă. La fel ca Bacon în pictură, Winkler e realist, dar nu ilustrativ și narativ. “Diagrama” sa distrugătoare de clișee este “privirea rea” (der böse Blick) prin care ordinea

---

<sup>3</sup> “Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint.” (Scriu ceea ce mi se pare adevărat.) – Hubert Fichte în dialog cu Rüdiger Wischenbart; cf. Text + Kritik 72, 1981.

<sup>1</sup> Cf. Michel Foucault, *Trebuie să apărăm societatea*, trad. de Bogdan Ghiu, Ed. Univers, 2000, p. 28.

<sup>2</sup> *Versuch über die Pubertät*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1974. În franceză a apărut cu titlul de *Puberté* (trad. Raymond Barthe, Gallimard, 1977)

încetățenită a lucrurilor e răsturnată și obiectele reorganizate și puse să semnifice altceva. Winkler mobilizează toate procedeele prin excelență postmoderne (intertextualitatea, autoreferențialitatea, parodia), aglomerând în pagină pasaje în dialect, litanii catolice, proverbe, aluzii și citate eteroclitice. Eurile multiple care vorbesc în acest discurs sunt constructe textuale și nu emanații ale unei interiorități; personalitatea autorului se sustrage astfel oricărei raportări la operă.

Ironia cărților lui Winkler constă în încălcarea deliberată a normei tradiționale care stabilește distincția clară dintre narator și autorul empiric, dintre personaje și persoane reale. Acest biografism, precum și scandalul provocat în mediul provincial și conservator al landului Carintia de amestecul incendiar de blasfemie și defăimare a patriei din textele sale, readuce în discuție consecințele etice ale literaturii. Dar instrumentarul teoretic etalat la tot pasul și manierismul practicat programatic îi amintesc cititorului că nu citește confesiunea unui subiect unitar, cu referent în realitate, ci asistă la construirea și deconstruirea unei serii de măști.

Participând la proiectul Absolut Homer, Josef Winkler se îndepărtează și mai mult de ideea de carte ca scriere unitară, izvorâtă din subiectivitatea profundă a unui singur artist. Inițiat în 1992 la așa-zisa “fabrică de literatură” cu sediul la Forum Stadtpark, în Graz, Absolut Homer – poate cel mai puternic proiect de *concept art* pe tărâm literar – a antrenat 22 de autori din Austria, Germania, Franța, Ungaria și Japonia în rescrierea *Odiseei*. Absolut Homer s-a dovedit a fi mai mult decât o parafrază a unui text clasic. Este literatură de călătorie scrisă în spiritul vremurilor noastre, ca o rețea de corespondențe și suprapuneri ce îndeamnă la lectură activă<sup>1</sup>. În acest context, autorul devine un fel de întreprinzător, manager, arhivar sau – cum spune Walter Grond, unul dintre participanți, făcând aluzie la un *ready-made* de Beuys – o colecție, o baterie și un agregat.

La Elfriede Jelinek se mai simte încă o anume scindare între nostalgia modernistă a literaturii ca realitate secundă care exprimă, într-un fel sau altul, realitatea exterioară și imposibilitatea limbajului de a reflecta altceva decât pe sine însuși. Conștiința că nu se mai poate face literatură decât afirmând imposibilitatea acestei întreprinderi<sup>2</sup> o duce pe Jelinek în ultima vreme din ce în ce mai aproape de tehnicile postmoderne ale colajului și montajului, reînnodând mereu fraze lăsate neterminate de alții, (auto)citând(u-se) și (auto)ironizând(u-se).

Metoda lui Jelinek e de nedespărțit de formația ei muzicală. În mare parte, arta ei constă într-un transfer de expresivitate din agogică în literatură. Așa cum, în timpul executării unei piese muzicale, mișcările ritmice se pot schimba în

---

<sup>1</sup> Cartea poate fi citită doar online, iar legăturile între capitole se fac prin hyperlink-uri care trimit la alte zone din text.

<sup>2</sup> “Poetul ar trebui să spună ce nu s-a mai spus și să fie unde n-a mai fost nimeni, având grijă să respecte întotdeauna limitele. Oare pe mine mă ocolește acest tip de artă?” spune scriitoarea în discursul prilejuit de decernarea Premiului “Heinrich Heine”. (cf. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com))

funcție de nuanțele ce trebuie exprimate, și în textele lui Jelinek cuvintele se combină, sub presiunea inspirației de moment, după tot felul de criterii, unele mai explicite, altele mai absconse. Jelinek ia foarte în serios ambiguitatea funciară a limbajului, de aceea – în încercarea de a cuprinde toate implicațiile unui sens și de a dezvălui capcanele echivocului – discursul se complică mereu prin noi digresiuni. Astfel, orice afirmație sau descriere este supusă imediat unei critici deconstructive, proces amendat la rândul lui de temerea că ar putea provoca o deplasare arbitrară a limbajului. Aceste scrupule, care ar inhiba în mod normal orice tentativă de a scrie, conduc, în cazul lui Jelinek, la o proliferare a discursului, minat de panică și (auto)ironie: un rezultat ce nu are nimic de-a face cu ornamentul pur retoric<sup>1</sup> și care se datorează convingerii lui Jelinek că orice tăcere e vinovată.

Într-o măsură mai mare sau mai mică, cele trei nume de autor – Hubert Fichte, Josef Winkler, Elfriede Jelinek – par să funcționeze, în raport cu textele care le poartă semnătura, ca un epifenomen ce nu permite decelarea în spatele său a unei naturi profunde care și-ar revărsa în operă prea-plinul subiectivității. Ceea ce nu înseamnă însă nicidecum anonimizare sau pierdere în murmurul colectiv. Dar notorietatea acestui nou tip de autor – perceput ca orice alt cetățean și tratat ca atare (vezi scandalurile în care sunt implicați Winkler și Jelinek), iar pe de altă parte dezarmat prin instituționalizarea discursului subversiv și acordarea de premii – este un subiect ce nu mai poate fi discutat aici.

---

<sup>1</sup> Așa cum crede, de exemplu, Gabriele Riedl care desemnează stilul lui Jelinek drept “proliferare decorativă a cuvintelor” (Cf. Gabriele Riedl, *Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung*, în: *Text + Kritik* 117, 1993).

## ANTIEROUL ȘI RETORICA LUI ÎNTRE DETERMINISM ȘI LIBERTATEA OPTIUNII ÎN DRAMATURGIA LUI TENNESSEE WILLIAMS

Aurora GOIA

Teatrul american s-a dezvoltat pe fundalul unor schimbări economice, politice, sociale, ideologice și culturale dramatice care au survenit în ultima jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Urmarile Revoluției Industriale și unda de șoc a noilor teorii din domeniul psihologiei vor avea ecou în întreaga cultură americană creând un impact puternic asupra populației în creștere restructurată datorită valorilor de emigranți, traumatizată de război și alienată în procesul de transformare dintr-o societate inițial agrară într-una urbană sau suburbana. Straduidu-se să clarifice și să dea un sens schimbărilor adesea cutremurătoare ale lumii moderne dramaturgii americani s-au inspirat profund din sursele care au determinat aceste schimbări. Experimentând în cadrul unei relații simbiotice cu scriitorii din Europa și cu artiști din alte domenii, dramaturgii americani s-au inspirat din teoriile lui Charles Darwin, Karl Marx și Herbert Spencer și, în mod special, din conceptele de natură psihanalitică postulate de Sigmund Freud și Carl Gustav Jung. În încercarea de a se adresa unei lumi în care individul s-a desprins din ce în ce mai mult de «ancorele» religiei, ale afilierei socio-politice, ale relațiilor familiale și ale unei imagini a sinelui bine definită, dramaturgii americani precum Eugene O'Neil, Arthur Miller și Tennessee Williams au creat discursuri pline de forță ce revelează dezradacinarea psihologică și spirituală, ruperea și pierderea legăturilor, singurătatea, autoiluzionarea și involuția prin apelul la «hedonism» sexual.

În abordarea problemelor individului «pierdut» într-o societate industrială «mecanizată» ei scot la iveală pasiunile și patimile umane, tensiunile acerbe din familia americană și contestă «moralitatea» victoriană și puritană. Fie că sunt redată prin hiperbole socante, prin ambiguitatea imaginilor și a simbolurilor, sau prin tonul sfâșietor al adevărului spus pe jumătate, «mesajele» lor fac aluzie la un «taram pustiu» în care termenul «eroic» se redefineste. Protagonistul nu mai este un luptător idealist care să salveze lumea. Este doar un erou tragic alienat cautându-și locul în și tanjind după apartenența la societate ce seamănă cu o junglă sau un om comun încercând să se adapteze prin falsă compensație oferită de visurile din norii de fum, sau un supraviețuitor mut ducându-și viața într-o disperare tăcută, o victimă a presiunilor societății, a dorințelor carnale și a pierderii integrității. Este de fapt antieroul, protagonistul caruia în mod evident îi lipsesc trăsăturile eroice, este adesea non-comformistul, rebelul, cel care transgresează limitele, regulile, convențiile, canoanele, într-un cuvânt, «ordinea» și «moralitatea». Și nu numai că le transgresează, dar de cele mai multe ori, prin structură sa interioară (adesea sensibilă și fragilă) și prin adevărul propriu de la

care ii e imposibil sa abdice, se situeaza totalmente in afara taberei umanitatii conventionale. Este un singuratic, un neinteles si un neadaptat si adesea un martir. Pentru el nu exista mantuire nici aici si nici dincolo.

In structura operei lui Tennessee Williams se manifesta intretesandu-se influente freudiene, jungiene, dar si unele care vin dinspre arta, cum ar fi cele care tin de impresionism, expresionism si suprarealism.

Facand parte dintr-un grup de scriitori care au initiat asa-numita Renastere a Sudului (William Faulkner, Flannery O'Connor, Robert Pen Warren si Thomas Wolfe), Tennessee Williams isi va construi tematica abordand conflictul dintre Vechiul Sud cu aristocratia lui decazuta si Noul Sud reconstruit si invadat de materialism. In opera lui si in visele eroinelor lui rasuna «cantecul de lebada» al Vechiului Sud care se transforma incet, dar sigur intr-o amintire, iar amintirea devine mit: mitul acesta este o sursa bogata de inspiratie pentru dramaturg: loialitatea fata de traditie, nostalgia dupa un mod de viata aristocratic si idilic, constientizarea naturii distinctive a caracterului moravurilor si credintelor specifice Sudului.

Desi adanc inradacinate in pamantul bogat al Sudului, personajele lui Tennessee Williams transcend atmosfera si mediul in care se dezvolta, ilustrand si fiind emblematice pt o problematica umana universala in epoca moderna. Problemele si conflictele lor rezoneaza adanc cu o intreaga experienta umana.

Profund atasat de atmosfera Sudului, Tennessee Williams afirma: «Ma ocup de decadenta Sudului. Dar scriu despre un Sud care devine rapid amintire.» Vocea lui devine «cantecul de lebada» al Sudului.

Protagonistul dramaturgiei sale este prin excelenta antieroul, ciudatul, insinguratul intotdeauna ranit emotional, alienatul. El insusi afirma intr-un interviu: «Am o singura tema majora pentru opera mea care este impactul distructiv al societatii asupra individului sensibil non-comformist.» Asadar antieroiul lui sunt sensibili si neadaptati, sfidand conventiile sociale. Ei experimenteaza conflictele interioare intre componentele personalitatii (inconstient, constient, supraconstient) dar si exterioare, de natura sociala. Sunt niste damnati pentru care nu exista salvare, ci doar pedeapsa.

Exista in opera lui o tipologie feminina – antieroiine care se situeaza cumva la extreme: doamnele educate ale Sudului, exponente ale aristocratiei decandente, care reprezinta cultura puritana si nobletea care a disparut in timpul primului razboi mondial, care traiesc cufundate in propriile fantezii si care nu reusesc sa se adapteze la realitatea prozaica (Amanda Wingfield, si Laura in «Menajeria de sticla», Blanche Du Bois in «Un tramvai numit dorinta», Alma Winemiller in «Vara si fum» si «Excentricitatile unei privighetori» si Hannah Jekes in «Noaptea iguanei») si femeile usoare neafectate de cerintele desuete ale culturii victoriene sau de restrictiile puritanismului sudic. Aceste femei dezinhibate stiu instinctiv ca sexul este singura expresie valida a vietii si inteleg faptul ca opusul pasiunii este moartea (Stella Du Bois din «Un tramvai numit dorinta», Nellie Ewell din «Vara

si fum», Rosa Gonzales din aceeași piesă, Myra Torrance din «Lupta ingerilor», Serafina delle Rose din «Trandafirul tatuat» și fiica ei Rosa, Maggie în «Pisica pe acoperișul fierbinte»).

Tipologia masculină de antieroi vizează «existența detașată și nomadică» care a stimulat de la bun început imaginația lui Tennessee Williams. Rătăcitorul colinda singur departările și orasele, un neadaptat singuratic într-o societate artificială; este de obicei victima figurilor stereotipe care reprezintă Lumea Afacerilor, Legea, Biserica sau «Bunătatea». Acest însingurat pune adesea marile întrebări, are ceva din atitudinea unui poet și e de obicei descris ca fiind chipes sau foarte chipes, fiind înzestrat cu un magnetism sexual accentuat. El poate fi Invinsul, Delicventul, Neadaptatul, Singuraticul, Paria/Intrusul, Respinsul sau Insinguratul. Este de obicei prins în capcana circumstanțelor și forțat să trăiască într-o societate industrializată sau în infernul unui mic oras unde mediocritatea și bigotismul distrug orice urmă de originalitate și umanitate. Aceste naturi primitive și rătăcitoare pot avea rolul de «personae» (măști) ale autorului, întodeună fascinant de chemarea departărilor. (Val Xavier din «Lupta ingerilor» și «Orfeu în infern», Tom Wingfield din «Menajeria de sticlă», poetul vizitor Kilroy din «Camino Real» Buick Pollit din «Pisica pe acoperișul fierbinte»). Toți acești antieroi, în ciuda stilului de viață independent pastrează, de-a lungul căutărilor înfrigurate ale «marelui raspuns», un fel de puritate datorită artei lor și temperamentului artistic. Toți acești rebeli care merg împotriva curentului, care reprezintă eșecul într-o lume materialistă și care posedă «farmecul invinsului» sunt creați în opoziție cu un alt tip de antieroi – cel al primitivului, suficient și fericit (Stanley Kowalski din «Un tramvai numit dorință», Alvaro-Eat-a-Horse din «Trandafirul tatuat» sau tânărul medic John Buchanan din «Vara și fum»).

Artistul decadent este un alt tip de antieroi, adesea având o grimasă grotescă ce ilustrează fateta oribilă a cufundării în promiscuitate sexuală și a manipularii celorlalți oameni, practici care sunt adesea mascate prin eleganță și lux. Sebastian din «Deodată vara trecută», Printesa Alexandra del Lago din «Dulcea pasare a tinereții», Flora din «Trenul cu lapte nu mai oprește aici» se agită nebuneste de ultimele ramășițe ale existenței, își umplu zilele existenței de acum desarte cu amintiri ale trecutului care adesea nu merită efortul rememorării și îi tiranizează pe aceia care-i slujesc. Adesea se vând pentru bani și putere, talentul lor fiind transformat într-o marfă - de factori care n-au nimic în comun cu arta.

O astfel de abatere conștientă de la ortodoxia moralității convenționale, de la preceptele puritanismului, constituie un nou tip de «hybris» caracteristic modernității și această culpă, adesea asumată și reflectată într-un discurs auto-reflexiv, de o sinceritate cateodată dezarmantă și emoționantă (prin pledoaria pentru adevărul subiectiv ce-l sfidează pe cel «obiectivat» instituțional și social) atrage în mod implacabil pedeapsa, care poate fi de natură fizică sau psihologică (Chance Wayne este castrat, Blanche Du Bois își pierde mintile). Pentru antieroi nu există cale de întoarcere sau de mântuire. Sunt condamnați în mod iremediabil și

aceasta damnare le confera cumva maretia tragica a infruntarii limitelor, proprii si impuse social, desi nu au structura eroica specifica protagonistilor tragediei clasice. Cu toate ca la rastimpuri sunt hiperlucizi, articulandu-si cautarile infringurate in intrebari existentiale, sunt in esenta niste neadaptati, care-si creeaza prin discurs, imaginatie si memorie lumi in care sa evadeze confortabil si compensatoriu. Dar nici unul nu reuseste sa se adapteze realitatii, sa-si rezolve problemele si sa se salveze: fuga, evadarea sunt doar iluzorii si temporare. Constiinta culpei ii va bantui si-i va tortura pana la sfarsit. Alienarea in raport cu cei apropiati si cu societatea este conceptul cheie care desemneaza conditia non-comformistului. Antieroul isi exprima trairile intense si adesea devastatoare intr-un antidiscurs ca raspuns la discursul «corect» legitimizat institutional. Tennessee Williams devine insasi «vocea» antieroului, el avand, prin excelenta, o astfel de structura interioara, explorand adancimile inconstientului dupa ce indeparteaza cu maiestrie invelisurile supraeului si ale eului.

### **E posibil un dialog cu Celalalt? Aurora Goia**

Multe teorii ale identitatii utilizeaza conceptul de Celalalt ca fiind jumatarea dihotomiei Sine/Celalalt cu scopul de a distinge o persoana de alta. Existenta Celuilalt este cruciala in definirea «normalitatii» unei persoane si in localizarea ei in lume. Notiunea de Celalalt provine din analiza Freudiana si Post-Freudiana a formarii subiectivitatii, si, mai ales, din opera psihanalistului Jacques Lacan.

Din perspectiva studiilor rasiale si postcoloniale, Celalalt este menit sa sugereze o distinctie rasiala antitetica: cel colonizat este caracterizat ca fiind «Celalalt» in discursul colonial cu scopul de a stabili opozitia binara dintre colonizator si colonizat si de a legitima firescul si primariatul culturii si viziunii colonizatoare asupra celei indigene. A devenit un loc comun acum utilizarea conceptului de Celalalt pentru a desemna viziunea albilor asupra negrilor si in consecinta rezultatul ei: viziunea «neagra» asupra lor insisi. Tulburata de contradictia suparatoare dintre justificarile teoretice ale exploatarei si barbariei practarii ei, studiile colonialiste incearcau sa mascheze discrepanta prin portretizarea obsesiva a presupusei inferioritati si barbarii a indigenului, insistand astfel pe profunda diferenta morala dintre Sine si Celalalt. Aceasta diferenta era perceputa ca fiind subversiva si de aceea periculoasa, dar si necesara ea fiind esentialmente constitutiva identitatii prin raportarea la Celalalt.

Intrebarile care se pun acum, obsesiv si angoasant, pe fundalul unei politici profund globalizante si de natura sa eradicheze diferentele, sunt: In ce masura poate exista intelegere intre cele doua culturi : cea de centru si cea marginala ? Suntem noi dispusi sa ascultam vocea Celuilalt fara sa incercam sa-l etichetam, sa-l obiectivam si sa-l legitimam in cadrul preconceptiilor noastre? Se poate oare stabili un dialog (dat fiind faptul ca intregul discurs colonial n-a fost altceva decat

un îndelungat monolog legitimizant și estetizant)? Suntem oare dispuși ca prin traducere să recuperăm sensurile primordiale ale unor concepte ce fac parte integrantă din mentalități și culturi totalmente și bulversant de diferite de cea occidentală? „Suntem noi, oare, gata, în interiorul limbii și al tradiției noastre științifice, să facem efortul de a nu desfigura o civilizație străină sau, încă, suntem noi dispuși să acceptăm dintru-nceput ca rezultatul nu va trebui să deranjeze vederile noastre familiare sau jargonul sociometric în care ele se reflectă? (L. Dumont- *Cahiers des Annales*, Paris, 1964)

Occidentul trebuie să-și asume, admitându-și culpabilitatea, rolul destinal, acela de cuceritor al lumii, spiritelor, sufletelor, aurului, materiilor prime, pietelor, antrenând în urmă să toate celelalte culturi, făcându-le să-și cunoască jugul pentru că, apoi, să-și justifice această intruziune adesea violentă și traumatizantă – care a ajuns să inspire dinamica istoriilor acestor culturi reducându-le astfel la statutul de simple participante la fenomenul general al metisajului global.

Istoria gândirii antropologice și etnologice și demersul lor consacrat Alterității par a sfârși printr-un eșec: acela de a fi domesticit un „straniu obiect”. În studiile sale de antropologie James Frazer se străduiește să demonstreze că de fapt oamenii gândesc la fel ca el. Într-adevăr, a prezenta magia și vrajitoria ca pe niste modalități de acțiune și a gândi naive, chiar ”stupide”, și prin urmare neadaptate soluțiilor problemelor pe care ele le pun, înseamnă să crezi și să-ți asumi, într-o manieră aproape religioasă, că sensul pe care-l atribuim noi lumii este unic, absolut, și în consecință universal. Înseamnă, cu alte cuvinte, să te dedici unei credințe nestramutate în progresul tehnic, precum și cultului orb al puterii nemarginite a acestuia din urmă, presupunând că el poate, pretutindeni și întotdeauna, să rezolve interogațiile existențiale ce bantăuie cele mai avansate anxietăți umane.

Or, dacă programele magice și rituale, ca și cuvântul mitic, ne pot părea stângace și incoerente este pentru că noi încercăm în mod sistematic să le găsim un analogon în interiorul unei paradigme care a abandonat de mult, a distrus și a uitat cunoștințele și referințele pe baza cărora și împreună cu care toate aceste programe – enunțurile și aplicațiile acestora – își conturau singulara lor raționalitate. Din perspectiva lui Heidegger, filosoful deconstrucționist al metafizicii, gândirea europeană se face vinovată de ocultarea repetată, ca într-un palimpsest al ontologiilor, și de uitarea aferentă, a sensului primordial al Ființei („Ființa fiindului” constituind de fapt răspunsul la întrebarea privitoare la Ființa autentică”). În cazul antropologului în schimb, interpretarea omologantă îl îndepărtează și mai mult de orice aproximare a Ființei Celuilalt, pe care o privește, de fapt, ca pe un simplu fiind particular. Aceasta omologare sau voință de cunoaștere pe care ne încapățanăm să-o fundamentăm, să-o legitimăm, să-o justificăm și să-o legalizăm nu face decât să distorsioneze Ființa „omului salvatic”, care devine astfel o adevărată „fantosă purtătoare” a propriilor vise, un spectru uman încă frustrat, o alegorie a Paradisului pierdut, care oricum nu va putea aparține și nu se va putea integra niciodată lumii acesteia. S-a întâmplat astfel tocmai

pentru ca am crezut prea multa vreme ca vorbele si gandurile noastre tributare formalismului nostru logico-semantic erau purtatoare ale adevarului imanent al lucrurilor si in acest mod ar avea acces la transcendentia universalista, aculturala, si anistorica. Asa am construit noi reprezentarea Celuilalt care nu e de fapt decat propria noastra reprezentare metafizica. Cum poate oare „omul occidental”, stapan prin tehnica asupra Naturii si asupra Omului insusi, sa accepte ca stiinta sa da gres in ncercarea de a explica modurile de a fi ale unor oameni carora , in plus, el pretinde ca le-ar fi redat viata, fie prin violenta colonizarii fie, intr-o maniera mult mai subversiva si desfiguranta, prin dezvoltare si modernizare, mai ales cand acestea din urma sunt prezentate sub valul edulcorant al generoaselor principii umanitare. E evident faptul ca Weltanschauung-ul occidental sufera intr-o mare masura de un pronuntat narcisism, fiindca, sub masca ambiguitatilor si a machiajului schemelor conceptuale, ne imbatam cu propria noastra imagine pentru a ne uita ratacirea.

Misiunea „civilizatoare si culturalizanta” asumata la modul cel mai ipocrit de ideologia imperialista a tarilor colonizante pentru a masca o politica de barbara exploatare inseamna de fapt, dupa cum remarca Remo Guidieri, transgresarea ilicita a tuturor limitelor: „[...] aculturatia prin deculturalizare: a goli pentru a umple mai apoi. A distruge pentru „a construi”. A asigura o „buna” schimbare de identitate [...] A culturaliza inseamna de asemenea a transforma alteritatea in document de arhiva. E o alta maniera de a incalca o limita, de a da buzna in intimitatea celuiilalt pentru a proclama apoi ca adevarul lui, in cazul incompletitudinii sale, e cu totul asimilat”. (*L'abondance des pauvres*, Seuil, Paris, 1984, p. 151)

Dialogul cu Alteritatea implica nu numai un demers hermeneutic („orice traducere devine actul initial al unei hermeneutici particulare” – G. Liiceanu), ci si unul initiatic. Etimonul pe care il presupune acest demers nu poate fi indentificat prin vointa de restaurare a unei lumi pierdute; el inspira un efort mult mai ambitios – acela de a restitui cuvintelor vitalitatea sensului lor original si de a lamuri esenta gandirii care le pronunta. Or, tocmai pentru ca societatile arhaice isi enunta gandurile, fara „a-si da vreodata semnatura” (care ramane mereu a fi descoperita), noi suntem constransi sa apelam la o dubla hermeneutica. Aceasta „Odisee” presupune regasirea unei gandiri care are stralucirea expresiei poetice a Fiintei si prezenta imediata a lucrurilor pentru subiect. A re-descoperi gandirea Celuilalt-arhaic inseamna inainte de toate a cerceta aceasta autenticitate pierduta a unui subiect pe care secole de rationare tehnico-stiintifica l-au ingropat sub crusta obiectivarilor sale succesive, instrainandu-l astfel de sine insusi si de lucruri. Hermeneutica aceasta regresiva inseamna de fapt intoarcerea catre Sine si ea nu trebuie sa fie nici un mijloc de a reactualiza niste valori demult apuse, nici un raspuns puritan la decaderea morala a timpului. Inseamna o cale de mijloc, o *aurea mediocritas*; trebuie sa ne ferim sa reconstruim modelul unei „societati a viitorului” sau sa reactualizam un arhaism „salvator si mantuitor” al propriei

noastre cecitati. Dat fiind faptul ca „occidentalizarea lumii s-a consumat deja” (R. Guidieri), supravietuirea culturilor nu e exclusa, ci mai degraba asigurata sub forma unor sincretisme care presupun rupturi, fracturi, dar care sunt de natura sa recompona harta lumii. Pe fundalul acestor sincretisme omul este chemat sa recunoasca transcendentia primitivitatii - proprii sau a Celuilalt - si numai deciptarea acestei transcendente, fara vreo garantie de cunoastere rationala, ne va permite sa intelegem, fie si ca un ecou indepartat si sugrumat, vocea subiectului Alteritatii. A te angaja in acest periplu presupune sa fi castigat o exigenta primordiala: descoperirea radacinilor noastre arhaice, decelarea si interpretarea propriilor noastre arhitectonici conceptuale; sa fi acceptat faptul ca la periferia citadelor noastre gandirea se va confrunta cu limitele impuse comprehensiunii de gandirea ne-semnata a Celuilalt, limite intelese si traite ca marturie a unei ireductibile diferente, cea a experientei existentiale. Acest om arhaic ne vorbeste, ne istoriseste un prezent, un trecut, un viitor poate si, vorbindu-ne, el ne invita discret sa-l ascultam, sa-i intelegem ideile si reprezentarile care, in ciuda unor valori umane generale, il definesc ca pe un Altul, impreuna cu diferentele sale, ireductibile.

Si totusi, aceasta cautare ce ne poarta spre Celalalt e posibila pentru ca propria noastra cultura intalneste in cealalta o asemanare (care nu e identitate) care se bazeaza pe o asumata si absoluta unitate a Omului. Aceasta unitate axiomatica a Omului de-a lungul manifestarilor sale polimorfe si polisemice cu Alteritatea constituie punctul de plecare in incercarea de a institui un dialog care sa tina totusi seama de diferentele enigmatice si de experientele existentiale incomprehensibile. Astfel, Celalalt poate fi conceptualizat pentru ca, intr-un fel, e Acelasi.

A intelege pe Altul-diferit consta, in primul rand, in a-i adresa acele intrebari care sa fie acceptate de sistemul sau conceptual, strain de modul nostru de a rationa. Abia apoi vom putea dezvolta argumentele unui comentariu in care traducerea nu mai e prezentata ca un procedeu dirijat univoc spre „echivalentele noastre familiare”, ci ca o tentativa de schimb in care glosa indigena tine locul unei masuri, al unui fel de control. In acest caz traducere nu are valoare fixa, ci e doar un suport necesar, si fara indoiala precar, in sprijinul aspiratiei la intelegerea unor concepte si valori ce nu-si gasesc in limba noastra decat echivalente aproximative, iar uneori chiar nici una. Desi limbilor indigene nu le-a fost acordata niciodata atentia erudita, filologica pe care savanta traditie occidentala a consacrat-o unor limbi indo-europene moarte si chiar daca ele nu se bucura de o traditie glosematica comparabila celei a limbii latine sau grecesti vechi, ele sunt totusi vii si profund edificatoare in ceea ce priveste perspectiva Celuilalt asupra lumii. A instaura o reciprocitate reala in ceea ce priveste relatiile cu Celalalt inseamna a nutri dorinta de a intelege si nu de a explica, ceea ce ar dezvalui, in toata complexitatea si bogatia ei, singularitatea culturala a Celuilalt. Pe de alta parte, perceptia si conceptia Alteritatii despre Occident se manifesta in formule

sincretice, expresii ale mimetismului si hibridizarii inerente. Este de la sine inteles faptul ca noi, occidentalii, nu ne vom fi regasit complet decat atunci cand vom fi invatat sa ascultam si vocea „Salbaticului” in cadrul unui dialog profund revelatoriu privind propria noastra umanitate.

## PARADIGME ALE METRICII POEMULUI ARAB CLASIC ÎN STRUCTURA CERCURILOR CONCENTRICE IMAGINATĂ DE AL-KHALIL

Irina VAINOVSKI-MIHAI

Începuturile literaturilor în limbile derivate din latină, ca italiana, franceza, spaniola, ne sunt cunoscute, astfel încât le putem urmări evoluția de la origini până în prezent. În schimb, literatura arabă nu se află în această situație. Nu îi putem cunoaște începuturile nici din tradițiile arabe, nici din sursele grecești sau romane. (Nallino 1950:36)

Poezia preislamică s-a născut într-o cultură eminentemente orală, astfel încât sonoritatea, rostirea (ظفل) cizelată capătă o importanță deosebită. În această „societate fascinată de cuvânt”, cum o caracterizează Nadia Anghelescu, afinitatea față de expresia verbală rămâne până astăzi o determinantă culturală (Anghelescu 1986:22). Evitarea exprimării obscure (بیرغ), a celei vicioase (نحل), a ambiguității (ماهدل), a prolixității (وشد), precizia unui termen până la nuanță și cizelarea sonoră a cuvântului devin criterii de apreciere a unei comunicări. „Cea mai bună rostire”, spun arabii, „este cea scurtă și elocventă”:

ل دو ل ق ا م م ل ا ک ل ا ر ی خ .

Elocința este, prin urmare, forța de a expune (تضرعلا قوق).

„Poetice înainte de a fi linvistice, cuvintele ieșeau din matca înțelesului, nemaifiind simple inscripții semantice, ci circumscrieri, circumferințe sau sisteme, în care cuvintele se roteau pentru a-și crea sensul”. (Stetkevych 2002:85)

Prin odele arhaice, poezia arabă își confirmă esența recitativă. La fel ca aedul Greciei antice sau menestrelul Europei medievale, poetul preislamic (direct sau prin rapsod) descrie lucruri pe care ascultătorii le cunosc deja: faptele unui erou, viața cotidiană a comunității. Astfel, ceea ce spune are mai mică importanță decât amploarea registrelor folosite în exprimare. Unitatea tematică a poeziei din *Ġahiliyya* este contrabalansată de o remarcabilă versatilitate a expresiei.

„Importante erau nu originalitatea tematică, nu înnoirile motivelor, ci șlefuirea expresiei, concizia formulării, forța imaginilor”. (Tartler în *Înțelepciunea arabă* 1988:22)

În ultimă instanță, conținutul era doar un pretext pe care se fundamenta edificiul elocinței și al imagisticii. Sau, cum comentează Hanna Al-Fāhūrī stilul poeziei preislamice

تعفادتتم تهبثاوتم مظافلاً ت عراست

„Cuvintele rostite se precipită și se impulsionează unele pe altele”.

(Al-Fāhūrī 1987:93)

Arta verbalizării devine și spectacol sau prilej de competiție pentru că unul dintre criteriile de apreciere a unei poezii este muzicalitatea acesteia, datorată sonorității fiecărei unități lexicale (ظفلاً) și îmbinării (بيكرت) acestor unități (Cf. Al-Fāhūrī 1987:92). Pe lângă serile pe care membrii tribului și le petreceau stând de vorbă și ascultând poezii (رمد), anual aveau loc reuniuni literare publice. Acestea se organizau cu ocazia târgurilor din centrele comerciale importante, în lunile de armistițiu. Atunci, pe lângă schimbul de mărfuri, se organizau și „concursuri literare”. Potrivit tradiției, chiar poetul An-Nābiġa a arbitrat competiția poetică (تضراعم) în care faimoasele *mu‘allaqāte* au ieșit învingătoare.

„Poezia arabă veche este astăzi abecedarul studiului lingvistic și literar în orice școală arabă. Poezia este pentru arabi ceea ce poveștile populare, teatrul, legenda și epopeea sunt pentru Occident. Sunt puțini arabi, chiar analfabeți, care să nu fi memorat câteva sute de versuri, puține sunt discuțiile politice, întrunirile sau seratele în care poezia să nu figureze la loc de frunte. În poezia sa, civilizația arabă și-a risipit întregul geniu inventiv pe care alte culturi l-au cheltuit în toate celelalte arte. Studiarea, memorizarea și repetarea vechii poezii arabe leagă epoca modernă de epocile trecute și de această verigă ține sentimentul de continuitate care îi face pe cei ce trăiesc în statele moderne din Orientul Mijlociu să se considere drept arabi. Nu este numai o tradiție vie, este însăși esența tradiției” (Polk *apud* Angheliescu 1968:159).

*Qasīda* (قديصق), gen reprezentativ pentru perioada preislamică, nu are echivalent în creația poetică din cadrul altor literaturi. Originile ei nu sunt atestate, dar o asemenea formă cizelată nu poate fi decât rezultatul unei experiențe artistice îndelungate.

Cântecele și versurile primitive ale beduinilor dau naștere unor serii tematice care, cu timpul, capătă o unitate prin *qasīda*. Termenul, derivat de la rădăcina دصق („a ținti ceva”), exprimă tocmai menirea inițială a odei, de laudă a propriului trib și de denigrare a triburilor adverse în fața unui auditoriu.

Apreciată ca o formă literară superioară, *qasīda* este adoptată, până în secolul al XIX-lea și de alte literaturi, din afara spațiului arab: persană, turcă, urdu, chiar dacă anterior, începând cu secolul al VIII-lea, părțile sale componente dau naștere unor genuri noi, care se găseau deja, embrionar, în poemul amplu (de exemplu, din preludiul elegiac clasic se dezvoltă genul erotic).

Pentru a înțelege și aprecia poezia arabă arhaică este necesară în primul rând cunoașterea principalelor rigori formale cărora li se supune orice *qasīda*, indiferent de dimensiune.

*Qasīda* este un poem de dimensiune mare, bine structurat, constituit din 60 până la 120 de versuri. Versul, تبيد (cort, casă), de sine-stătător gramatical și semantic, este format din emistihuri, عارصم sau رطشد . Primul emistih se numește ردصلا (pieptul), iar al doilea, زجعلا (posterior, șezut). În general, *al-sadr* și *al-ağz* rimează între ele și apoi, aceeași rimă (تيفاق) este reluată la sfârșitul fiecărui vers al odei (تيفاقلا ديحو). În funcție de consoana care determină rima (يور), o *qasīda* poate fi تديصق (cu rima în „l”), تيملا تديصق (cu rima în „r”), تينون تديصق (cu rima în „n”) etc. Desinențele cazuale (-un, -in, -an) nu pot fi utilizate ca rimă. O altă regulă importantă este *adecvarea rimei la conținutul versului*

تبيلا رئاس ميلعل دي ام عم تيفاقلا ف لاتنا

(Wahba 1979:10)

Anunțând o *qasīda mīmiyya*, ‘Antara construiește rima în *mīm* din primele două emistihuri ale *mu‘allaqātei* sale:

م هوت دعب رادلا تفر عل ه م \* مدرتم ءار عشلا رداغ له

„Să fi lăsat poeții cuvinte ne-implinite, să-i fi recunoscut sălașul doar din închipuire?”

Abaterile de la canoane, considerate greșeli (بيء), niciodată licențe, sunt sistematizate în cinci categorii. Dintre acestea, două sunt totuși acceptabile în anumite condiții (Cf. Wright 1974:357).

ءآطيلا ہے este repetarea unui cuvânt la sfârșitul unor versuri diferite ale aceleiași *qasīde*. Repetiția este agreată în cazul în care cuvântul are nuanțe semantice diferite (chiar prin simpla utilizare a articolului), sau dacă între prima întrebuintare a acestuia și cea de a doua se interpun cel puțin șapte versuri. De exemplu, în *mu‘allaqa* lui Imru’-l-Qays, cuvântul (لظند) se repetă la un interval de 56 de versuri (în rima versului 4, respectiv a versului 60).

Fiecare vers al poemului trebuie să constituie o unitate independentă (درغم) atât din punctul de vedere al construcției, cât și al sensului. Tocmai această unitate semantică a versurilor creează uneori impresia unei îmbinări aleatorii a elementelor imagistice, a unei supreme lipse de inferență. Dar, pe de o parte, devierile imprevizibile de la un traseu logic reușesc să refocalizeze de fiecare dată atenția asupra conținutului, dincolo de monotonia rimei unice și, pe de altă parte, o analiză realizată din perspectiva generală a poemului demonstrează că toate elementele aparent disparate se coagulează într-un sens omogen. Dacă justificarea evenimentelor pornește din absența iubitei, după plecarea acesteia împreună cu tribul său, înlănțuirea lor logică este paratextuală. Cantonate în orizontul de așteptare al publicului, faptele nici nu mai trebuie prezentate cursiv. Rolul poetului nu este decât acela de a indica devierile de la traseul normal pe care

ascultătorul este pregătit să îl parcurgă, fiecare vers în parte nefăcând altceva decât să lupte pentru a scoate auditoriul din acea *forma mentis* reprezentată în ultimă instanță de *qasīda*. Abaterea de la regula independenței versurilor (numită *حيمتت*) nu este trecută cu vederea decât atunci când, necorelat cu anteriorul sau următorul, un vers ar fi absolut neinteligibil, ca în cazul comparațiilor digresive de mari dimensiuni.

În *Ġahiliyya*, ritmul începe odată cu așa-numita proză rimată (*عجسد*), precedentul cel mai îndepărtat al *qasīdei*. Polisemia rădăcinii este relevantă: verbul *عجسد* înseamnă atât „a gunguri” (cu referire la porumbel), cât și „a se exprima în proză rimată”. Geneza *qasīdei*, consideră Frolov, trebuie urmărită pe parcursul mai multor etape, începând cu *saġ‘*, cea mai veche formă de discurs ritmat în limba arabă, numit frecvent de critica europeană „proză rimată”. Dacă denumirea este adecvată unor genuri literare ulterioare, ca *maqāma*, în perioada în care formele de versificație mai rafinate încă nu existau, subliniază Frolov, *saġ‘* nu reprezintă decât un vers primitiv, precursorul îndepărtat al expresiei poetice elaborate, de tip ‘*arūd*. Există însă puține fragmente de *saġ‘* înregistrate în culegerile de literatură preislamică, fiindcă primele generații de musulmani asociau acest gen cu idolatria și practicarea divinației (Cf. Frolov 2000:106).

Asemenea grecilor antici, arabii și-au creat propria metrică, conferind astfel versului și o compexă scriitură fonică. Și, tot ca în poezia antică greacă, metrica arabă este cantitativă. Sistemul se bazează pe timpul necesar pronunțării silabelor care alcătuiesc piciorul. Sub acest aspect, metrul nu are altă funcție decât aceea de a structura „melodia” poemului. Încercările de a explica motivele opțiunii pentru o structură de tip cantitativ nu sunt puține. Unii cercetători consideră că la originea metricii arabe s-a aflat imitarea instinctivă a pototului cămilelor.

Canoanele metricii arabe vechi sunt studiate de *ضورعلا مء*. Ocazional, unele studii utilizează termenul ca sinonim pentru *رعثلا مء*, astfel încât, în această accepțiune, ‘*ilm al-‘arūd* cuprinde și studiul rimei, nu numai al metricii.

Filologii arabi definesc această știință astfel:

*اهدسافو رعثلا نازوا ححص اهء فرعي مء ضرعلا .*

‘*ilm al-‘arūd* este știința cu ajutorul căreia se deosebesc metrii corecți de cei greșiți, în poezie.

(Cf. Weil 1986:667)

În privința etimologiei cuvântului ‘*arūd* există mai multe teorii. Weil (*loc. cit.*) consideră că două dintre acestea sunt mai plauzibile:

- poezia este ca o cămilă femelă încăpățânată (*ضورء*), pe care poetul o înlânzește cu ajutorul metricii (*ضورعلا مء*);

- *ضورع* este elementul de rezistență al unui cort; același rol îl joacă și ultimul picior al primului emistih dintr-o *qasīda* (care se numește tot *ضورع*).

Primul care a analizat structura ritmică (*نزو*) a versurilor a fost Al-Khalīl, considerat părintele filologiei arabe. Al-Khalīl b. Ahmad al-Farāhīdī (m. 791 la Basra) este considerat întemeietorul filologiei arabe. Majoritatea studiilor sale nu s-au păstrat și n-au parvenit doar prin surse intermediare. Este și cazul celei mai importante dintre lucrările sale, *ضورعاً باتك*, care nu ne este cunoscută decât prin intermediul altor tratate care fac referire la aceasta.

În timp ce studia poezia beduină arhaică (particularitățile lexicale, construcțiile gramaticale), a făcut o descoperire importantă: alternanța silabelor lungi și scurte după tipare fixe.<sup>1</sup> Lui i se datorează identificarea și clasificarea tipurilor de metri, ca și denumirea lor, utilizată și astăzi. Știința întemeiată de el (*ضورعاً*) este numită frecvent și „știința lui Al-Khalīl” (*لـيلخا*). El a creat un sistem abstract, aplicabil de fapt în diferite domenii, „cu alte cuvinte, un tip de sistem care ne duce cu gândul mai curând la epoca modernă, decât la Evul Mediu” (Frolov 2000:294), fiindcă, având o bază pur rațională, „se apropie mai mult de matematica modernă și de lingvistica structurală decât de învățăturile contemporanilor săi” (*ibid.*, 301). Se spune că însuși Al-Khalīl recunoaștea că își întemeiease teoria pe intuiție:

„Sunt asemenea unui om cu o judecată bună, care intră într-o casă clădită și aranjată armonios. Când vede câte o parte a casei, zice: <A fost făcută așa din cutare și cutare motiv.> El judecă după motivul care i-a venit în minte și pe care îl crede adevărat. Se poate ca meșterul înțelept care a înălțat casa să o fi făcut așa din motivul spus de omul ce a intrat în casă, dar se poate la fel de bine să o fi făcut așa din alt motiv. Astfel, dacă cineva se gândește că gramatica s-a construit așa din alt motiv decât cel pe care l-am pomenit, să vină să-mi spună!” (Al-Khalīl, *apud* Frolov 2000:294)

Se spune că Al-Khalīl, plimbându-se prin bazarul din Basra, a devenit atent la ciocăniturile cadente ale meșteșugarilor care confecționau diverse obiecte din cupru. Simetria sonoră a bătailor i-a aminti de *qasīde* și i-a dat ideea de a studia în amănunt ritmul vechilor versuri. Al-Khalīl sistematizează în cinci grupe (cercuri) cei 16 metri pe care i-a identificat:

I: tawīl, basīt, madīd; II: wāfir, kāmīl; III: hazaġ, raġaz, ramal; IV: sari‘, munsarih, khafīf, mudāri‘, muqtadab, muġtatt; V: mutaġārib, mutadārik.

Unii dintre aceștia, considerați prea greoi și adeseori neadecvați tematicii, sunt mai puțin utilizați, iar despre alții se crede că au fost de fapt inventați de Al-Khalīl. Astfel, în secolul al XIX-lea, G.W. Freytag, pornind de la cuantificarea frecvenței utilizării unor metri, ajunge la concluzia surprinzătoare că mai multe

<sup>1</sup> Este considerată lungă silaba cu una din următoarele structuri: vocală scurtă + consoană; consoană + vocală lungă; consoană + vocală scurtă + consoană.

structuri incluse de Al-Khalīl în cercul al patrulea (mudāri‘, muqtadab, muḡtatt) au fost doar deduse de părintele științei metricii, pentru a păstra simetria construcției sale teoretice, în practică, acestea nefiind utilizate niciodată (Cf. Frolov 2000:3).

Fiecare construcție metrică are mai multe variante agreate, iar abaterea de la oricare dintre acestea (معدلة) nu este permisă decât la începutul primului sau al celui de al doilea emistih al unui poem (عاداتها).

Metru *tawīl*, cel mai elegant și mai frecvent în poezia preislamică, are următoarea structură în varianta acatalectică (ت لايعفتلا مات ريغ تيد)<sup>1</sup>:

U \_ \_ | U \_ \_ \_ | U \_ \_ | U \_ U \_  
**atānī abaita l-la‘na annaka lumtanī**

U \_ \_ | U \_ \_ \_ | U \_ \_ | U \_ U \_  
**wa-tilka llatī ahtammu minhā wa-ansabu**

Am aflat, ce blestem, că m-ai vorbit de rău în strădaniile și grijile mele.  
 (An-Nābiḡa în Arberry 1965:9)

Varianta catalectică (ت لايعفتلا مات ريغ تيد)<sup>2</sup> a aceluiași metru este următoarea:

U \_ \_ | U \_ \_ \_ | U \_ \_ | U \_ U \_  
**izā l-mar`u lam yadnas mina l-u`mi ‘irduhú**

U \_ U | U \_ \_ \_ | U \_ U | U \_ \_  
**fa-kullu ridā`in yartadīhi ḡamīlú**

Când netrebnicia nu ți-a-ntinat cinstea, ți-e mândru orice veșmânt ai purta.  
 (As-Samaw`al, în Arberry 1965:9)

*Basīt* este un alt metru des utilizat:

\_ \_ U \_ | U U \_ | U U \_ \_ | U U \_  
**innī ariqtu fa-bittu l-layla sābiratan**

<sup>1</sup> Versul acatalectic este cel care se încheie cu un picior complet.

<sup>2</sup> Versul catalectic este cel care se încheie cu un picior incomplet.

U \_ | U \_ | U U \_ | \_ \_ U \_ | \_ \_  
ka-annamā kuhilat ‘aynī bi-‘uwwārī

N-am dormit și am vegheat toată noaptea, parcă aș fi avut pâclă pe ochi.  
(Al-Khansā`, în Arberry 1965:10)

Iar metrul *hafīf*, în versiunea de trimetru<sup>1</sup> acatalectic, se prezintă astfel:

\_ U \_ \_ | \_ \_ U \_ | \_ U \_ \_  
hāribīnī yā nā`bāti l-layālī

\_ U \_ \_ | U \_ U \_ | \_ U \_ \_  
‘an yamīnī wa-tāratan ‘an šimālī.

Năpustiți-vă spre mine, nenorociri ale nopții, năvăliți când din dreapta, când din stânga.  
(‘Antara în Arberry 1965:10)

În secolul al XVII-lea, o dată cu interesul manifestat față de poezia arabă, europenii au încercat să descifreze și principiile metricii acestor versuri. Dar inițierea în metrica tradițională începe să fie considerată necesară abia din secolul al XIX-lea, după ce, Antoine Silvestre de Sacy, în gramatica limbii arabe pe care o publică în 1831, include și un capitol detaliat asupra versificației. *Qasīde* în metri arhaici mai sunt compuse astăzi de beduini. Alți poeți utilizează vechiul ‘*arūd*’ doar dacă doresc să dea în mod special un iz arhaic creațiilor lor.

## BIBLIOGRAFIE

- ABU ‘ABDALLA Al-Huseyn bin Ahmad (1966): *Šarh al- Mu‘allaqāt as-sab’*, Matbu‘āt maktaba wa matba‘a al-Haj ‘Abdelsalam bin Muhammad.
- AL-FĀHŪRĪ, Hanna (1987): *Tārkh al-adab al-‘arabiyy*, Manšūrāt al-Maktaba al-Būlisīyya, Bairūt, Ed. a XII-a.
- ANGHELESCU, Nadia (1986): *Limba și cultură în civilizația arabă*, Editura științifică și enciclopedică, București.
- ARBERRY, A.J. (1965): *Arabic Poetry: A Primer for Students*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FROLOV, Dimitry (2000): *Classical Arabic Verse: History and Theory of ‘Arūd*, Brill, Leiden-Boston-Köln.

<sup>1</sup> Vers format din emistihuri de câte trei picioare.

- NALLINO, Carlo Alfonso (1950): *La littérature arabe - des origines a l'époque de la dynastie Umayyade*. Maisonneuve, Paris.
- STETKEVYCH, Jaroslav (2002): „The Onager and the Oryx in the Arabic Ode”, în *Journal of Arabic Literature*, 2002, vol. 33, issue 2, pp. 70-130
- TARTLER, Grete (1988): *Înțelepciunea arabă în poezia și proza secolelor V-XIV*, Antologie, studii introductive, traducere, note și comentarii, indice de nume proprii de Grete Tartler, Editura Univers, București.
- WAHBA, Mağdi, AL-MUHANDIS, Kāmil (1979): *Mu‘ğam al-mustalahāt al ‘arabiyya fī al-luğati wa al-adab at-tašbīh*, Maktabat Lubnān, Bayrūt.
- WEIL, Gotthold (1986): „Arūd”, în *The Encyclopaedia of Islam*, E.J. Brill, Leiden; Luzac & Co., London, vol. I.
- WRIGHT, W. (1974): *A Grammar of the Arabic Language*, Librairie du Liban, New Impression, vol. II.

## STILIZARE ȘI ABSTRACTIZARE ÎN TEATRUL CLASIC JAPONEZ

Iulia WANIEK

Stilizarea și abstractizarea sunt o trăsătură importantă a artelor vizuale japoneze încă din prima lor perioadă de înflorire, în epocile Nara (712-794) și Heian (794-1185). Pictura perioadei Heian a reprezentat ființa umană nu realist ci după principiul de stilizare numit *hikime kagihana*, "reprezentarea ochilor printr-o linie oblică și a nasului printr-un cârlig. "De-abia perioada medievală va fi martora apariției unor portrete realiste ale personajelor istorice importante, arta portretului necăpătând amploarea pe care o va lua, după începuturi similare, în Europa renascentistă. Tot de reprezentarea stilizată a elementelor naturale va fi caracterizată și stampa secolelor XVII – XIX, celebra *ukiyo-e*, "pictura lumii plutitoare", care a influențat atât de mult arta europeană de la sfârșitul secolului XIX și a impulsionat apariția modernismului. Tradiția teatrală japoneză în formele ei Noh și Kabuki se încadrează în aceeași mare tendință, motiv pentru care a fost poate privită ca o sursă de înnoire de către oameni de teatru contemporani europeni.

Profesorul Kawatake Toshio, specializat în teatrologie comparată<sup>1</sup> și Kabuki, dar și descendent al unei vechi familii de creatori de teatru kabuki, a identificat puncte de convergență între tradițiile teatrale occidentale și cele clasice japoneze, Noh și Kabuki. El a sintetizat de asemenea trăsăturile contrastante între Noh și Kabuki, observând că ele se plasează într-o polaritate extremă, deși sunt producțiile aceluiași popor<sup>2</sup>. Caracterizând cele două tradiții, Profesorul Kawatake spune că Noh-ul privește spre interior, este simplificat și rafinat și caută să condenseze, pe când Kabuki privește spre exterior, are multe fațete și tinde să se dezvolte prin adăugiri succesive. Cu alte cuvinte, în spectacolul Noh se folosesc metode minimaliste și sugestive de joc, pe când actorii kabuki folosesc mișcări mult mai realiste, deși nu atât de realiste ca în teatrul occidental.

Aceste diferențe vin din fundamentele estetice și filozofice diferite ale celor două teatre: budismul zen și estetica simplității și a liniștii (*sabi*, *wabi*) pe de o parte și gustul pentru culoare și frumusețe senzorială al epocii premoderne și al stampelor *ukiyo-e*, pe de alta.

Aceeași polarizare se observă și în teatrul european, unde găsim o tradiție care duce de la tragedia greacă la teatrul clasic francez și apoi la Ibsen, bazată pe unitatea de timp, loc și acțiune, concentrată asupra cuvintelor. Acest tip de teatru este clasic, și corespunde Noh-ului prin modul în care evită expresia fățișă a

---

<sup>1</sup> Lucrările sale de referință în domeniu sunt *Hikaku engekigaku* (Studii de teatrologie comparată), 2 vol., Nansōsha, Tokyo, 1974 și *Ukiyo to ukiyo: Zeami kara Mokuami made* (Lumea tristeții și lumea plutitoare – de la Zeami la Mokuami), Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokyo, 1994

<sup>2</sup> *Traditional Japanese Performing Arts on the World Stage*, The Japan Foundation Newsletter, XXII:6, 1995, pag. 2-3

eroticului sau violenței. La celălalt pol se află tradiția teatrală care își are originea în misterele medievale, se transmite teatrului elizabetan/shakespearian, celui baroc din Spania și Germania și apoi lui Brecht. Divergentă, cu salturi în timp și spațiu, această tradiție este bogat colorată, inclusiv cu violență și scene erotice. Barocă în spirit, ea prezintă aceleași caracteristici ca și teatrul Kabuki.

Ceea ce diferențiază însă formele japoneze de cele europene este faptul că sunt forme mixte, care combină muzica, cuvintele și cântecul și că ele folosesc modalități stilizate și stereotipe, fixe, de exprimare. Și Noh-ul și Kabuki au propriile lor seturi de mijloace expresive, stabilite de tradiție și transmise de la o generație la alta printr-un antrenament fizic, direct de la maestru la discipol. Teatrul european nu are asemenea tehnici de joc formalizate transmise de la o generație la alta (poate cu excepția unor tipuri speciale de spectacol, precum *Commedia dell'Arte*).

O consecință a fenomenului mai sus menționat este că școlile teatrale din Japonia nu s-au amestecat niciodată, fiecare menținând tradiția formelor sale unice, pe care le transmite mai departe. Astfel formele vechi se mențin în paralel cu unele mai noi, ceea ce nu se poate spune despre evoluția teatrului european, însă este foarte adevărat despre toată cultura japoneză.

Stilizarea apare în spectacolul de teatru Noh în scenografie, în structura, sau esența spectacolului și bineînțeles și în jocul actorilor, în mișcările lor. La baza reprezentației se află scena, care poate fi cel mai bine caracterizată ca "spațiu gol". Un pătrat de lemn cu latura de șase metri, cu un acoperiș ce se ridică pe patru stâlpi din colțurile scenei, fără nici un decor, fără cortină, iar în partea stângă o galerie duce la o perdea ce separă spațiul spectacolului de culise (locul unde se schimbă acorii este numit "camera oglinzii"). Pe latura din spate a scenei se ridică un perete de lemn ce servește ca fundal, pe care e pictat un pin bătrân, contorsionat, străjuit de bambuși.

Pinul și bambusul simbolizează longevitatea, tinerețea, în perioada arhaică crezându-se că în pin, copac sfânt, se coboară zeei. Dacă luăm în considerare faptul că spectacolele Noh au ca sursă reprezentațiile votive de la altarele shintoiste și templele budiste, prezența pinului este foarte logică.

Acoperișul scenei simbolizează sanctitatea spațiului scenic, deoarece este la origine acoperișul de stuf al sanctuarului zeilor shintoști. S-a argumentat de asemenea că acoperișul, care depășește cu mult suprafața scenei, se întinde, ca să spunem așa, și deasupra spectatorilor, unificând spațiul scenei cu cel al sălii.<sup>1</sup>

Decorul realist este absent. Când acțiunea piesei o cere cu necesitate, pe scenă sunt aduse în tăcere niște elemente schematice și sugestive, rudimente de décor. De exemplu, un clopot de templu, simbolizând templul din piesa *Miidera* ("Templul Miidera"). Sau în piesa *Funa Benkei* ("Benkei în barcă"), unde războinicul Benkei călătorește cu barca pe mare, este adus un schelet de barcă, o simplă structură elipsoidală de bambus.

<sup>1</sup> Komparu, Kunio, *Principles of the Noh Theatre*, Kodansha International, 1993, pag. 113

Scena Noh este un spațiu gol și într-un alt sens, figurat, care apare în structura piesei. Textul piesei transformă spațiul scenic în câteva minute, cât durează recitarea unui monolog, într-o vale de munte sau în malul mării, spectatorii punându-se prin intermediul imaginației în situațiile descrise, pierzându-se (uitându-se) pe sine în atmosfera piesei. În decursul unei piese Noh locul geografic se schimbă cu ușurință, în imaginația spectatorului, care nu e legată de nici un decor exterior.

Funcționalitatea spațiului gol este valorizată estetic în cultura japoneză începând din perioada medievală, în mare parte sub influența zenului. La acestea se alătură și principiul "strânge ce nu folosești", transformat în regulă de comportament a întregului popor japonez. Acest mod de viață liber și flexibil într-o singură cameră multivalentă a condus la principiul scenei goale și la flexibilitatea spațiului și în Kabuki.

Despre conotațiile golului în cultura orientală s-ar putea scrie mai multe volume, dar am dori să mai adăugăm un element care poate lămurii de ce japonezii nu au simțit nevoia să umple spațiul scenic cu reprezentări realiste ale vieții, de ce arta lor e întotdeauna atât de sugestivă, eliptică în expresie, lăsând receptorului loc să completeze de la sine până la patruzeci la sută din obiectul artistic (e și cazul *haiku*-ului). Lumea medievală japoneză acorda o mare importanță conceptului budist al vidului, (*sunyata* în sanscrită) și celebrul pasaj din Sutra Inimii era bine cunoscut în lumea artistică: "Lumea experienței senzoriale e vid, vidul e lumea experienței senzoriale".

Zeami îl comentează astfel în tratatul său *Yūgaku shūdō fūken* ("Disciplină pentru bucuria artei"): există două moduri de a concepe realitatea – "forma (expresia senzorială) e vid" și "vidul este formă". Și arta este de două feluri, tinzând către una sau cealaltă din aceste două direcții. Arta care realizează deplinătatea expresiei (materiale) aparține categoriei "forma e vid". Arta care transcende expresia artistică (materia) aparține categoriei "vidul este formă".<sup>1</sup> Arta de acest al doilea tip este superioară primei, susține Zeami, deoarece transcende categoriile de bine și de rău, și este mai presus de tehnicile și calculele ce caută obținerea efectului artistic. În acest sens arta orientală de influență zen este una a spontaneității, operele remarcabile fiind nu rezultatul unui efort deosebit ci al unor momente accidentale de geniu. Pentru teatru, care este o artă a cărei substanță sunt doar momentele inefabile și irepetabile, aceasta ni se pare a fi abordarea cea mai potrivită.

Nu este de mirare, însă, că gândirea europeană ce pare să nu poată concepe lumea decât pornind de la materie, se înscrie pe direcția "forma e vid" și caută în general realizarea unei expresii artistice depline (de obicei realiste).

### **Stilizarea în spectacolul propriu-zis**

---

<sup>1</sup> *On the Art of the Nō Drama: the Major Treatises of Zeami*, tr. J. T. Rimer & Yamazaki Masakazu, Princeton University Press, 1984, pag. 115

Se afirmă adesea că elementele pe care teatrul japonez le-a prețuit întotdeauna cel mai mult au fost figura impresionantă a actorului și textul melodios. În Kabuki exista principiul "întâi jocul, apoi vocea, apoi frumusețea fizică", iar în Noh Zeami afirma la începutul tratatului *Kadensho* ("Despre transmiterea Florii"): "Doar cel ce evită vulgaritatea în vorbire și are o prezență atrăgătoare poate fi considerat un maestru desăvârșit."<sup>1</sup> Zeami repetă în mai multe rânduri că vocea și înfățișarea sunt componentele de bază ale Florii, simbolul esenței și frumuseții în Noh.

Vedem deci că frumusețea perceptibilă prin văz și auz, imaginile și sunetele, sunt considerate de primă importanță și aceasta nu numai în ce privește actorii, ci și întreaga scenă și ansamblul reprezentației teatrale. Această frumusețe căutată de artistul japonez nu este însă una materială, a naturii sau realității ca atare, ci o frumusețe îmbogățită prin selectarea elementelor ei din natură și realitate (după gustul estetic individual) și recompunere, restrângând, accentuând sau îmbogățind anumite aspecte particulare. Aceasta este frumusețea stilizată, caracteristică orientului, procesul de re-creare fiind numit stilizare. Extragerea esenței din realitate permite o mare expresivitate a mijloacelor artistice și le dă un caracter evocator, mult apreciat de japonezi.

Stilizarea apare în modul de concepere a rolurilor, a realizării lor artistice, ele fiind tipizate. La început (în tratatul *Kadensho*), Zeami își instruia actorii să joace nouă tipuri de roluri: femeie, bătrân, om real fără mască, nebun, preot, războinic din iad, zeu, demon și străin. Apoi le-a redus la celebrele trei tipuri – *santai*: bătrân, războinic, femeie, din tratatul *Nikyoku Santai*. Prin combinații corespunzătoare ale acestor trei tipuri puteau fi jucate orice roluri. Un războinic din iad putea fi prezentat cu tehnici din tipul de bătrân și de războinic, un zeu cu tipul de războinic tânăr, sau un preot cu tehnica de bătrân.

Despre rolul de bătrân Zeami spune în *Kadensho*: "Jocul unui personaj bătrân este culmea artei noastre. Aceste roluri sunt cruciale deoarece publicul poate să judece imediat talentele adevărate ale actorului. Sunt mulți actori care au ajuns să stăpânească arta destul de bine dar nu pot să realizeze înfățișarea unui bătrân. Când un actor joacă un tăietor de lemne, un lucrător la sare, sau alt rol ce conține gesturi evidente este destul de ușor ca spectatorii să se înșele și să aprecieze prea devreme talentul actorului. Să joci rolul unui bătrân de rang înalt, ale cărui gesturi nu au nicio mișcare caracteristică, iată un lucru într-adevăr dificil, care cere un talent desăvârșit.... Fără o înflorire adecvată a talentului un astfel de joc reținut nu poate avea nimic interesant."<sup>2</sup> Selectarea doar a elementelor celor mai caracteristice și nu copierea întocmai a comportamentului și mișcărilor umane, la care se face referire aici, este în deplină concordanță cu principiul stilizării din arta orientală de care am vorbit mai sus.

---

<sup>1</sup> ibidem, pag. 3

<sup>2</sup> ibidem, pag. 11-12

Metodele și gradul de stilizare diferă în funcție de tipul de spectacol (piesă istorică, cu subiect din viața obișnuită, cu zei, cu nebunie, etc.), dar se regăsesc atât în Noh cât și în Kabuki. În Kabuki exemplul cel mai evident este stilizarea celor două mari tipuri de joc, *aragoto* ("modul aspru") și *wagoto* ("modul blând"), ce caracterizează rolurile masculine și respectiv feminine.

### **Stilizarea în mișcare**

Mișcările tuturor personajelor din Noh sunt prelucrate coregrafic, iar în cadrul piesei, *shite* (personajul principal) dansează un număr de dansuri, câteva scurte, acompaniate de muzică vocală, unul mai lung, doar pe muzică instrumentală (numit *mai*). Toate mișcările sunt constituite din unități de mișcare numite *kata*, sau modele.

Așa cum spațiul de joc este constituit din unități spațiale numite *za*, textul din unitățile sintagmatice ale versului de 12 silabe, sau muzica din unități melodice sau ritmice, dansul este și el construit într-un sistem modular, pe baza unor unități de mișcare. Toate aceste sisteme se combină cu sistemele măștilor, costumelor și elementelor de decor, pentru a forma complexul spectacol Noh.

### **Alegerea limbajului expresiv în Noh**

Din cele trei tipuri de limbaje umane folosite pentru exprimarea gândului, cel vocal, facial și gestual, Noh-ul a folosit în cea mai mare măsură pe cel de-al treilea. Limbajul expresiei faciale, care este de obicei cel mai direct și detaliat, este inutilizabil datorită existenței măștilor. Limbajul vocal uman, deși subtil și sofisticat, este, în cazul japonezei, vag și considerat a se potrivi mai ales exprimării schimburilor de sentimente delicate mai degrabă decât expresiei directe a voinței. Filozoful Yuji Aida spune în "Structura conștiinței japoneze": "Limba este un impediment pentru o perfectă înțelegere reciprocă. Lumea pantomimei este una a adevăratei înțelegeri mutuale și nu e oare pantomima înăscută pentru japonez?", sintetizând opinia tipic japoneză despre comunicare.

Într-adevăr, pentru teatru, care cere o exprimare directă a voinței, limba pieselor Noh, poetică și aluzivă, cântată mai degrabă decât pronunțată clar, pare să fie destinată evocării gândurilor și emoțiilor experienței umane profunde și nu comunicării directe a intențiilor sau voinței. De aici rezultă marea importanță acordată mișcării ca limbaj expresiv. Mișcările concrete (gesturile obișnuite folosite în viața zilnică) sau abstracte (cum sunt gesturile complexe ale limbajului semnelor folosit de surdo-muți) sunt folosite în Noh, dar aici sunt reduse la secvențe minimale și capătă valoare simbolică. În mod paradoxal, mișcările simbolice structurate după modele convenționale comunică publicului o senzație mai bogată despre starea sufletească a eroului decât ar putea s-o facă gesturile obișnuite, zilnice.

Toate elementele spectacolului sunt importante pentru expresie, dar în cadrul lor elementele de mișcare ocupă un loc central. La baza tuturor modelelor de mișcare se află poziția (*kamae*) și alura, ținuta (*hakobi*). În poziția de bază brațele sunt arcuite, trunchiul ușor adus înainte, genunchii ușor îndoiți, iar mersul e ca o

plutire pe scenă, pe un singur nivel orizontal, fără suișuri și coborâșuri. Concentrarea se desprinde și din mișcare și în repaos. Influența zenului este evidentă aici: fiecare mișcare este redusă la minim și în aceasta constă descoperirea perfecțiunii ei. Structurile de mișcare concentrează forța dramatică în momentele de nemișcare și conferă astfel o gravitate specială. De asemenea în dans s-a observat că este caracteristică oprirea fiecărei mișcări exact în momentul când mușchii sunt tensionați.

Fiecărui model de mișcare i se aplică principiul *jo-ha-kyū*: acțiunea începe încet și delicat, crește treptat în viteză și intensitate și ajunge la un punct culminant, unde absoarbe repede energia și se oprește brusc. Se poate astfel spune că în Noh momentele de mișcare există pentru a pregăti momentele de nemișcare și că poziția și ținuta sunt baza formării tehnicii non-mișcării mai degrabă decât a mișcării.

Mersul specific actorilor Noh ne dă impresia unei plutiri deoarece este mai degrabă o unitate minimală, simbolică, ca toată mișcarea, de altfel. Se poate urmări o piesă Noh concentrând privirea doar asupra mișcării picioarelor încălțate în alb: mișcările descrise de picioarele lui *shite* și *waki* (personajul secundar, martorul obiectiv) se înscriu în două structuri complementare și contrastante. *Shite* descrie mișcări curbe, ținând parcă niște cercuri ale fanteziei, pe când *waki* desenează realitatea cu linii drepte.

## BIBLIOGRAFIE

- J. T. Rimer & Yamazaki Masakazu, *On the Art of the Nō Drama: the Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press, 1984  
Komparu, Kunio, *Principles of the Noh Theatre*, Kodansha International, 1993  
Kawatake, Toshio, *Hikaku engekigaku* (Studii de teatrologie comparată), 2 vol., Nansōsha, Tokyo, 1974  
Kawatake, Toshio, *Traditional Japanese Performing Arts on the World Stage*, The Japan Foundation Newsletter, XXII:6, 1995

## ÎNTRU TRADIȚIE ȘI MODERNITATE: FUKUZAWA YUKICHI ȘI FASCINAȚIA OCCIDENTULUI

Alexandra Marina GHEORGHE

Anul 1853 avea să producă în Japonia schimbări radicale în toate segmentele vieții. Comandorul american Matthew Calbraith Perry (1794 – 1858), având ordine foarte precise de la Washington – și anume deschiderea unui număr mic de porturi japoneze pentru aprovizionarea vaselor americane cu provizii și cărbuni – a sosit în largul Coastelor japoneze în Kyūshū, invitând autoritățile nipone la discuții pe marginea acestei chestiuni. El a invitat autoritățile nipone să semneze un tratat de prietenie și comerț cu SUA, lăsând la dispoziția acestora un an pentru a se hotărî dacă vor accepta sau nu pretențiile americanilor. Guvernul militar japonez – pe scurt *bakufu*-ul – s-a văzut confruntat în acel moment cu o stare definită plastic de istoricii niponi prin sintagma *naiyū gaikan* (probleme din interior, pericole din exterior). Era repetarea unei situații cu care Japonia se mai confruntase la sfârșitul secolului al treisprezecelea, când mongolii avuseseră intenția de a cuceri insulele. Starea generală politică internă era dominată de numeroase nemulțumiri, după cum o dovedește numărul mare al revoltelor din zonele rurale. În afara granițelor situația politică internațională părea să defavorizeze zona Asiei de Est și Sud. Cel mai important avertisment în acest sens venea chiar dinspre China, recunoscută drept modelul cultural-civilizațional tradițional al japonezilor. În urma războiului Opiumului (1839 – 1842) pierdut de chinezi în favoarea britanicilor, puterea politică internă fusese mult diminuată, însăși ideea de independență politică fiind mai mult decât discutabilă în circumstanțele internaționale ale vremii.

Vasele cu aburi, dimensiunile acestora, completate de o dotare militară redutabilă avuseseră darul de a-i pune pe gânduri pe guvernanții niponi care se văzuseră nevoiți să admită faptul că occidentalii le erau superiori din punct de vedere militar și tehnologic. Deși nu erau în genere de acord cu nici o concesie făcută „barbarilor”, aceștia aveau să cedeze cererilor americane. După anul 1854 și acceptarea oficială a începerii negocierilor cu Statele Unite ale Americii, a urmat o perioadă de confruntări între susținătorii politici ai regimului izolării impuse de regimul Tokugawa în 1639, reprezentați chiar de către Împărat și guvernanții militari care au făcut tot posibilul de a imprima o direcție politică de deschidere și de inițiere a relațiilor cu Puterile Europei și cu Statele Unite ale Americii. Aceste confruntări politice de la nivelul elitelor s-au reflectat în atitudinea oamenilor, pentru care, în virtutea educației primite, orice străin non-asiatic ar fi putut reprezenta dacă nu chiar un pericol. Nehotărârile din plan politic au culminat chiar cu o perioadă de terorism politic – dacă ne gândim la numeroasele asasinate cărora le-au căzut victime funcționarii și militarii japonezi

care au acceptat și lucrat pentru deschiderea granițelor Japoniei și inițierea negocierilor diplomatice cu Puterile occidentale.

Hotărând să pună punct situației politice tensionate din Japonia, Shogunul Tokugawa Yoshinobu (1837 – 1913) a demisionat pe 19 noiembrie 1867 din funcția deținută de familia sa vreme de 267 de ani, recunoscând drepturile de conducător absolut ale tânărului Împărat, înapoind în acest fel Puterea politică Tronului în mod public. Restaurația a reprezentat mai mult de un simplu transfer de putere din zona militară către Împărat și un grup de reformatori civili. Evenimentul poate fi considerat începutul transformării moderne a Japoniei, proces în care aveau să fie adoptate o serie de reforme pe plan economic, social, politic care au afectat nu numai viața publică, ci și privată a japonezilor. În epoca Meiji (1868 – 1912), prima perioadă de conducere politică de către guvernanți civili după mai bine de șase secole și jumătate, Japonia avea să treacă cu o rapiditate apreciată de întreaga lume occidentală de la un sistem politic cvasifeudal la o organizare modernă, similară celorlalte Mari Puteri occidentale.

*Fukuzawa Yukichi* (1835 – 1901), una dintre cele mai complexe și devotate figuri ale reformei japoneze moderne, s-a născut și a evoluat în aceste circumstanțe istorice pline de dinamism și, până la un punct, de imprezizibil. Provenind dintr-o familie de *samurai* de condiție modestă, a primit aceeași educație ca și alți tineri de vârsta și condiția sa, în sistemul *terakoya* al școlilor create pe lângă temple, unde erau educați fiii samurailor de către călugări și preoți. Bazele acestui tip de educație îl reprezentau clasicii chinezi, principiile moralei confuciene, noțiuni de tehnică militară, arta mânăuirii săbiilor și clasicii poeziei japoneze. În evoluția intelectuală a tânărului *samurai* limba olandeză a reprezentat „poarta” de intrare în studiul Occidentului. Student conștiincios al lui *Ogata Kōan* (1810 – 1863), Fukuzawa avea să pătrundă câte puțin în tainele gândirii și mai cu seamă ale științei de proveniență occidentală. Format într-o perioadă de izolare politică în care încercările de a stabili un contact fizic cu Occidentul euro-american erau pedepsite cu moartea, era de așteptat să cadă, ca atâția alți iconoclaști înaintea sa și contemporani cu el, pradă fascinației obiectului interzis – lumea occidentală. La 21 de ani avea să ajungă în portul Yokohama, unde descoperea cu surprindere că limba olandeză nu îi era de nici un folos, străinii aflați acolo fiind cu toții vorbitori de limbă engleză. Din acel moment, a făcut tot ce i-a stat în putință să învețe această limbă – iar performanța atinsă a fost demonstrată de faptul că a fost ales să participe ca translator de limbă engleză în primele misiuni diplomatice trimise de guvernul militar în Statele Unite și Europa.

Mecanismele fascinației au funcționat, iar misiunile diplomatice trimise succesiv în Occidentul euro-american atât de către regimul militar Tokugawa între 1860 și 1867, cât și de către Guvernul Meiji, în 1870 – 1871, reprezintă o dovadă a efectului acestora. Numai că, atât grație observațiilor membrilor acestor misiuni, cât și dorinței politicienilor autohtoni de a evita împărțășirea unui destin similar Chinei, în Japonia a fost declanșată o preluare masivă de cultură și mai ales

civilizație occidentală. În acest proces al asimilării elementelor de inspirație vestică, până la ajustarea lor completă și transformarea acestora în elemente constitutive ale civilizației nipone, un rol esențial l-au avut așa-numiții „translatori culturali”. Aceștia au fost oamenii grație cărora disprețul, teama, xenofobia și conservatorismul tradiționaliștilor au fost fie minimalizate, fie ignorate, fie chiar transformate într-o dorință arzătoare insuflată cu succes tuturor niponilor de a face eforturi pentru a intra în rândul țărilor industrializate, considerate civilizate, așadar superioare, chiar dacă acest efort ar fi însemnat o temporară discontinuitate cu tradiția japoneză asumată de toți până la venirea lui Perry. În aceste condiții s-a născut sloganul bine cunoscut – *bunmei kaika* (tradus în limbile occidentale prin „civilizație și iluminare!”).

Fukuzawa Yukichi este unul dintre acești „translatori culturali”, artizani ai condițiilor propice apariției și lansării acestui slogan – cheia de succes în care s-a desfășurat *modernizarea Japoniei (Nihon no kindai)*, pe nedrept numită de mulți critici *occidentalizare (Nihon no seiyōka)*. Prezent în delegația japoneză trimisă în Statele Unite în 1860, tânărul Fukuzawa s-a rezumat la redactarea unui raport oficial impersonal. De-abia după participarea la cea de-a doua delegație niponă trimisă în Occident – de această dată în Europa – avea să scrie lucrarea *Seikōki (Călătorie în Apus)* [1]. Tânărul samurai de numai douăzeci și șapte de ani era conștient de misiunile sale strict tehnice, precum și de poziția sa în ierarhia vremii – aceea de translator înzestrat cu un simț de observație cultivat îndeosebi prin educația sa militară, însă treptat, deși observațiile sale par mai curând impersonale și chiar aride, personalitatea și mai cu seamă sensibilitatea sa vor ieși la iveală. De la remarci seci precum cele legate de peisajul Franței – „pământul nu este cultivat și este în mare parte acoperit cu pădure, dar predomină arbuștii și nu am văzut nici un copac mai mare.” [2] sau, la vederea perilor, piersicilor și cireșilor înfloriți de pe drum că „peisajul de-a lungul drumului a fost foarte frumos” [3] la observații însoțite de comentarii din care răzbate o admirație bine temperată: „Un deputat nu este ales pentru că are avere, ci în funcție de cât de cunoscut este. Asta înseamnă că atunci când un bărbat își exprimă părerea, aceasta îi aparține lui și nu vreunui funcționar al statului” [4]. Vizita efectuată la Camera Deputaților din Paris avea să îi atragă atenția față de sistemul politic al alegerilor, practicate în Europa de ceva vreme. Deși tânărul se străduia să lase deoparte orice implicare emoțională, îi este imposibil să rămână indiferent în fața suferinței umane. Unul dintre puținele momente în care simțim umanismul și emoția lui Fukuzawa este „conversația” din timpul vizitei pe care delegația japoneză o face la o școală de copii cu handicap de auz și vorbire. Pe o fetiță care învățase să citească pe buze, Fukuzawa o întrebă „ce mai faci?”, iar fetița îi răspunde „bine, mulțumesc” [5]. Relatarea atât de atentă a unor lucruri aparent lipsite de importanță, denotă impresia profundă pe care a avut-o asupra lui acest schimb de replici.

Fukuzawa a nutrit fără îndoială sentimente de bucurie pentru vizita pe care delegația a făcut-o în Olanda. Din însemnările sale însă nu aflăm nimic de acest

fel, ci numai informații legate de stegulețele Olandei și ale Japoniei, de urarea de bun-venit scrisă în limba japoneză pe acestea, precum și de afișarea în semn de respect din partea olandezilor a *mon*-urilor [6] aparținând primelor trei familii ca importanță militară din Japonia [7]. Observațiile lui Fukuzawa sunt laconice, primul loc în care admirația sa este lăsată liberă fiind capitala Rusiei, Sankt Petersburg, vizitată de delegați după Berlin. În hotelul rusesc unde avea să descopere că „dotările din interior erau în întregime în stil japonez, că în camera de oaspeți erau suporturi unde *samuraii* să își poată pune cele două săbii pe care le purtau cu ei, că pernele și tutunul erau japoneze, că încăperile destinate îmbăierii erau echipate cu *nukabukuro* [8] și alte obiecte de acest fel, că mâncarea era în totalitate japoneză, fiind servită cu bețișoare *hashi* [9], cu boluri umplute cu orez și așa mai departe – exact ca în Japonia”, Fukuzawa avea să își illustreze emoția provocată de mediul familiar printr-un poem compus în tradiția *samurailor*:

*Ne sculăm și mergem la masă; după ce cina se încheie, dormim.*

*Mâncarea este din belșug, noi dormim bine; în felul acesta petrecem un an.*

*Dacă, din întâmplare, în viitor o cunoștință ar întreba,*

*Cerul din Europa nu diferă de cerul de acasă. [10]*

Lipsa totală a pretențiilor literare este compensată de onestitatea autorului și de nota bună pe care Fukuzawa o acordă unui ținut barbar.

Pragmatismul observațiilor sale de tipul celor făcute în primul hotel din Paris unde a fost cazată delegația este treptat înlocuit de conștiința exploratorului care își asumă treptat rolul de „translator cultural” și inovator. Dacă la începutul periplului european, nefiind nici interesat și nici impresionat de decorațiile camerelor sau ale Hotelului Luvru la care au fost cazați delegații, ci de numărul angajaților și îndatoririle practice ale acestora, Fukuzawa nota: „Mai mult de cinci sute de servitori, precum și croitori, lenjerese și meșteri aparțin acestei case. Tot ceea ce este necesar traiului de zi cu zi poate fi pus la punct în hotel. În fiecare aripă a hotelului sunt camere pentru servitori. Aceste încăperi sunt legate prin telegraf cu fiecare cameră de oaspeți și când cineva dorește să cheme un servitor din aceste camere, trage de capătul sârmei de telegraf și trimite semnalul” [11], în capitala rusă era surprins de importanța care era acordată sportului în educarea tinerilor, plănuiind ca la întoarcerea în Japonia să pună în aplicare principiile văzute aici: „Predarea educației fizice este o parte nelipsită a programei școlare. Elevii urcă scări sau se cațără pe stâlpi ori pe frânghii; toate aceste exerciții au menirea de a întări mușchii studenților. Această instrucție este dusă la bun sfârșit în toate țările Europei.”[12]

Remarcile făcute la începutul călătoriei veneau în contrast cu concluziile legate de educația fizică și de necesitatea introducerii sale ca materie de studiu în sistemul de învățământ autohton. Este un exemplu consistent al efectului fascinației Occidentului asupra tânărului *samurai*. Spectatorul, deși puternic convins de superioritatea și valoarea propriei culturi ajunge în stadiul de admirator al unei culturi străine, chiar în ciuda propriilor convingeri. Cum spunea *Lucien*

Febvre „dacă a avut loc un *împrumut* [13] înseamnă că a existat o necesitate” [14], ceea ce confirmă în definitiv caracterul practic al lui Fukuzawa. Pentru el nu există o interfață, ci numai ceea ce se vede. Nu există mecanisme care au generat o atare stare de lucruri, ci un efect care merită atenție și, pentru îmbunătățirea propriei culturi, este necesar să fie însușit. Referitor la seducția unor astfel de modele, Georges Duby avansa următoarea teorie: „O altă cultură poate, într-un moment din evoluția sa să fie dominată, invadată, pătrunsă de o cultură exterioară – fie ca urmare a unor traumatisme de origine politică (cum sunt invaziile sau colonizarea), fie prin acțiunea infiltrațiilor discrete, ca urmare a mecanismelor fascinației sau conversiunii, ele însele dependente de inegală valoare... seducție a civilizațiilor cu care se confruntă.” [15] Există așadar împrejurări diferite care generează reacții diverse, așa cum similitudinile unor reacții la anumiți stimuli externi sunt întotdeauna devansate de diferențe.

În 1866 Fukuzawa avea să publice o lucrare – *Seiyō Jijō* (*Condițiile de viață din lumea occidentală*), o carte care l-a consacrat drept unul dintre primii observatori atenți ai spațiului occidental.

Cartea sa care a cunoscut cel mai mare succes la public a fost *Gakumon no susume* (*Progresul procesului de educație*), scrisă între 1872 și 1876, vândută în cele din urmă în 3,5 milioane de exemplare.

Încă din primul paragraf observăm stilul puternic influențat de modul de abordare confucian dat de educația lui Fukuzawa:

„Se spune că cerul nu creează un om mai presus sau mai prejos de alt om. Aceasta înseamnă că atunci când oamenii vin pe pământ din cer, sunt egali cu toții. Nu există o diferență înnăscută între înalt și jos. Aceasta înseamnă că oamenii pot folosi liber și independent nenumăratele lucruri de pe lume pentru a-și împlini trebuințele zilnice prin eforturile propriilor lor corpuri și minți, și că atâta timp cât nu încalcă drepturile altora, ar putea să își ducă traiul cu bucurie. Oricum ar fi, cum observăm pe larg scena umană, există și înțelepți și proști, bogați și sărmani, aristocrați și oameni de rând, ale căror vieți par să difere tot atât de mult pe cât diferă norii de noroi. Motivul acestor lucruri este clar. În *Jitsugokyō* [16] citim că dacă un om nu va învăța, va fi ignorant și că un om care nu știe carte este prost. În concluzie, diferența dintre înțelept și prost se reduce la o chestiune de educație.” [17]

Puternic influențat de utilitarismul britanic și de ideea la modă în acea epocă a omului perfectibil prin educație, Fukuzawa a devenit cel mai înverșunat apărător al sistemului modern de educație, cu accent pe subiectele cu caracter practic. A denunțat cu vigoare inechitățile sociale și inegalitățile regimului Tokugawa, susținând ideea că toți oamenii ar trebui să fie *liberi* și toate țările *independente* [18] pe bazele „rațiunii naturale”. Idealismul democratic prezentat de Fukuzawa a fost reflectat și în guvernarea Meiji, în atitudinea acesteia față de educație. Fukuzawa și-a închinat toate eforturile întemeierii unui sistem de învățământ pe model american, încununarea acestora venind prin ordonanța din 1872 prin care a

fost creat un sistem de învățământ public și în acest fel s-a materializat promisiunea că „în nici un sat nu va mai exista familie fără știință de carte și nu va mai fi nici o casă fără neștiutori de carte.” [19]

Ca „translator cultural” Fukuzawa avea, printre altele, să își asume dificila sarcină a inventării unor termeni care, pe de o parte, să păstreze sensul inițial conținut în conceptul occidental redat, iar pe de altă parte să se poată fi asimilabil lexicului japonez erudit deja existent. Unul dintre acești termeni este *jitsugaku* (tradusă literal „învățătură reală”), căruia i-a atribuit sensul de „știință”. Cuvântul avea să se transforme într-unul dintre cei mai utilizați termeni moderni, ajungând chiar să instaureze un soi de presiune la nivel național, alături de alți „membri” ai lingvisticii moderne.

Fukuzawa, ca și mulți alții, erau convinși de faptul că deși descoperirile științifice aparțineau europenilor, oricine care le-ar fi învățat și înțeles mecanismul, ar fi putut obține în curând performanțe similare.

Referitor la fenomenul *aculturației nipone*, Endymion Wilkinson spunea: unul dintre „punctele bune” ale japonezilor a fost dat de „abilitatea lor de a învăța de la alte culturi. Chiar dacă aceasta a însemnat situarea lor psihologică la periferia acelor culturi, a existat dintotdeauna un miez al identității japoneze păzit cu gelozie... de ochiul profan al străinului”. [20]

Așa avea să se întâmple și cu Fukuzawa. Acel grăunte de conservatorism, în ciuda tuturor opiniilor sale liberale nu avea să dispară. Dacă el avea să admonesteze extrem de delicat gestul Ministrului Kuroda Kiyotaka, viitor Prim Ministru al Japoniei, care își ucisese soția într-un moment de nebunie provocat de băutura în exces, nu se abținea să condamne cu vehemență acte similare atunci când veneau din partea străinilor. „După cum știți – se confesa Fukuzawa într-o scrisoare – eram un băutor înrăit. Însă în ultima vreme am citit cărți occidentale și m-am gândit la sensul vieții și muncii... Văd acum câtă rușine poate aduce beția, așa că mă limitez la două sticlute înainte de culcare.” [21] Această observație plină de îngăduință este rapid schimbată ca tonalitate și atitudine în altă scrisoare, în care gesturile străinilor orientate împotriva soțiilor politicienilor niponi sunt judecate cu mult mai multă asprime: „Cine a spus că albi sunt civilizați? Sunt niște diavoli cu chip alb... Mari miniștri și ambasadori ai statului britanic civilizată nu numai că închid ochii când conaționalii lor violează, ci îi mai și ajută și protejează pe criminali, asupra țării noastre, Japonia.” [22] Un viciu care conduce la crimă este mai puțin condamnat întrucât în primul rând făptașul este un om politic japonez marcant și în al doilea rând pentru că pentru că a fost împărțit cândva și de Fukuzawa, însă violurile sunt mult mai grave, întrucât făptașii sunt *străini*. Faptul că și în primul caz, ca și în al doilea victimele sunt femei, conta evident mult mai puțin. Naționalitatea, apartenența etnică a făptașului și a victimei erau în realitate elementele care hotărau gravitatea faptului.

Cu câteva astfel de excepții, admirator al instituțiilor și gândirii occidentale, Fukuzawa nu a încetat să militeze pentru adoptarea acestora de către statul

japonez. „Dacă facem o comparație între cunoștințele japonezilor și occidentalilor în tehnică, comerț sau în industrie, de la cea mai extinsă și până la cea mai mărunță chestiune... nu există nici măcar un domeniu în care să excelăm... Cu excepția poate a celui mai prost om din lume, nimeni nu ar spune că învățăturile și afacerile noastre ar fi pe picior de egalitate cu acelea ale țărilor occidentale. Cine ar putea compara căruțele noastre cu locomotivele lor, sau săbiile noastre cu pistoalele lor? Vorbim despre *yin* [23], *yang* [24] și cele cinci elemente [25]; ei au descoperit 60 de elemente... Noi credem că trăim pe o câmpie nemișcată; ei știu că pământul este rotund și se mișcă. Noi credem că țara noastră este ținut divin; ei călătoresc în lume descoperind ținuturi și întemeind state... În situația prezentă a Japoniei, nu există nimic cu care să ne mândrim în comparație cu Vestul. Singurul lucru cu care se poate mândri Japonia... este peisajul său.” [26]

Fukuzawa a refuzat funcțiile publice oferite de guvernării Meiji, preferând postura de critic independent al evoluției politice. Contribuția sa intelectuală la schimbarea petrecută în gândirea japonezilor poate fi rezumată într-un cuvânt: *Keimōki* (Iluminism). Este promotorul unei mentalități centrate pe puterile fiecărui om de a lua hotărâri și de a se împlini prin forțe proprii, gândire diferită radical atât de viziunea influențată de neo-confucianism, care plasa și centrul de greutate și puterea de decizie în afară, îndeobște într-un punct suspendat *deasupra* individului, caracteristică tradiției, cât și de *weltanschauungul* de tip *kokutai* care avea să se accentueze semnificativ în Japonia după 1890. Fukuzawa a pus bazele actualei Universității Keiō, care în 1858 când a fost deschisă, era o simplă școală de limbă engleză. Avea să se transforme în universitate de-abia în 1920.

După succesul avut cu *Seiyō jijō*, deși conținutul era similar, Fukuzawa a publicat în 1867 *Seiyō tabi annai* (Prezentarea călătoriei în Occident), vândută în aproximativ 150.000 de exemplare. Dacă luăm în considerare numărul de volume vândute în ambele cazuri, putem vorbi deja despre fenomenul *best-seller*-ului autohton.

În 1873 Fukuzawa pune bazele unui club pe model occidental, care să promoveze mai eficient, prin mai multe voci reformatoare ale epocii, occidentalizarea Japoniei. Inițial au fost numai zece membri. Motivul pentru care grupul s-a și numit *Meiokusha* este cuprins în titlul său: Grupul iluminărilor anului al șaselea al epocii Meiji. La scurt timp după înființare, numărul membrilor a crescut considerabil. În revista *Meioku zasshi* (Revista celor șase iluminări), apărută în 1874 și 1875, cu numai 43 de numere, aveau să fie publicate cele mai halucinante propuneri – un exemplu fiind aceea a viitorului Ministru al educației, Mori Arinori (1847 – 1889), de renunțare la limba japoneză în școli, spre a se trece la un proces de educație în totalitate în limba engleză. Proiectul acestuia avea de altfel să se materializeze, ajutând câteva generații să depășească în acest fel complexe insulare și să se integreze mai ușor, dacă nu în lumea reală occidentală, cel puțin în mentalitatea de proveniență vestică. Natsume Sōseki (1867 – 1916) este un exemplu concret în acest sens. Faptul că la școală

parcursese materiile nu numai după o programă occidentală, ci și în limba străină în care fusese elaborată aceasta, îl ajutase foarte mult atât în stăpânirea limbii engleze, având performanțe impresionante, cât și în înțelegerea – chiar dacă în forul său interior nu a părut să accepte vreodată acest lucru – a mentalității occidentale.

În 1875, Fukuzawa publică o nouă lucrare intitulată *Bunmeiron no gairyaku* [27] (Principiile civilizației) prin care, folosind exemplul Angliei, al istoriei și obiceiurilor sale, își explică dezaprobarea față de anumite evenimente istorice occidentale (cum ar fi revoluțiile), scoțând în evidență alte elemente pe care credea că ar fi fost bine ca Japonia să le preia și să le aplice. Această lucrare reprezintă momentul de cotitură al imaginii *celuilalt*. Fukuzawa discută despre răscrucea la care ajunsese civilizația japoneză în acel moment, fiind confruntată cu alegerea între progresul către civilizația modernă și căderea la loc, în barbarism. Cu această ocazie, autorul fixează înțelesul cuvântului japonez *bunmei* într-o arie semantică identică termenilor anglo-francezi de *civilization*, german de *landeskunde*, etc. – în limba japoneză. Întrucât – susține Fukuzawa – Occidentul ajunsese la stadiul actual de civilizație prin traversarea unor etape istorice, Japonia trebuia să facă tot posibilul să se alinieze țărilor europene prin schimbarea atitudinii interioare și a formelor exterioare. Pentru a reuși aceasta – spunea Fukuzawa – era obligatoriu ca fiecare să dea frâu liber forțelor înnăscute ale corpului și minții, fără ca Japonia să abandoneze principiul independenței naționale. Viața morală și intelectuală a unei nații reprezentau principalele indicatoare ale statutului acesteia în rândul țărilor lumii. Prin alegerea unui sistem politic – republică sau monarhie – putea din nou fi apreciată starea unei civilizații. Fukuzawa optează, în contextul Japoniei, pentru emularea monarhiei britanice. Civilizația – în concluzie – era, în viziunea lui Fukuzawa – manifestarea temperamentului (*kifū*) unei națiuni, putând fi parafrazată ca „spiritul” acesteia (*seishin*). Fukuzawa Yukichi reprezintă un simbol al cosmopolitismului japonez, militând prin toate lucrările sale pentru cunoașterea *celuilalt* și pentru deschiderea culturală, civilizațională, a Japoniei către lume. Tema poate fi găsită și în dezbaterile din revista *Teichū kōron* (Teoriile lui Teichū), din 1877 și în cartea *Jiji shinpo* (Progresul lucrurilor) din 1882. Fukuzawa militează pentru păstrarea și evidențierea specificului civilizației japoneze în *Datsuaron* (Desasianizarea) și, în maniera parabolilor și învățăturilor de inspirație confuciană, scrie în 1897 un volum merit educării tinerei generații, *Fuku ō hyaku wa* (O sută de povești ale bătrânului Fukuzawa). După lucrarea *Sekai kokumin* (Popoarele lumii), în maniera scriitorilor ori personalităților din Occident, Fukuzawa scrie și publică *Fuku ō jiden* [28] (Autobiografia bătrânului Fukuzawa) în 1898, o sinteză a ideilor și a experiențelor trăite de el pe parcursul vieții. Dacă despre celelalte lucrări nu putem să vorbim ca despre opere literare, *Autobiografia* poate fi trecută în categoria istorisirilor de succes, atât grație detașării și umorului autorului, cât și grație limbajului folosit.

Fukuzawa a trecut drept un erudit și i s-au atribuit cele mai mari merite în transformarea Japoniei mai cu seamă în segmentul conservator burghez al populației.

#### NOTE ȘI REFERIRI BIBLIOGRAFICE

1. În \*\*\* *Fukuzawa Yukichi Zenshū (Operele complete ale lui Yukichi Fukuzawa)*, Iwanami Shoten, Tōkyō, 1964, vol. 19, pp.10 – 70.
2. Ibid., p. 20.
3. Ibidem.
4. Ibid., p. 25.
5. Ibid., p. 30.
6. Steme, însemne heraldice.
7. \*\*\* *Fukuzawa Yukichi...*, Op cit., p. 35.
8. Pungi mici umplute cu boabe de orez, folosite în loc de burete la sfârșitul procesului de îmbăiere.
9. Bețișoare din lemn de bambus utilizate de către niponi pentru a mânca.
10. \*\*\* *Fukuzawa Yukichi...*, Op. cit., p.42.
11. Ibid., p. 20.
12. Ibid., p. 45.
13. Sublinierea îmi aparține.
14. Lucien Febvre, „Sensibilitate și istorie” în *Dimensiunea umană a istoriei*, coordonator Profesor Universitar Alexandru Duțu, editura Meridiane, București, 1986, p.123.
15. Georges Duby, „Istoria sistemelor de valori” în *Dimensiunea umană a istoriei*, coordonator Profesor Universitar Alexandru Duțu, editura Meridiane, București, 1986, p. 140.
16. Tratat despre scriere de la începutul perioadei Kamakura (1085 – 1333); autorul nu este cunoscut; în epoca Edo era utilizat ca manual pentru exercițiile de scriere.
17. Yukichi Fukuzawa, *An Encouragement of Learning*, traducere de David Dilworth și Umeyo Hirano, Sophia University, Tōkyō, 1969, p.1
18. Sublinierile îmi aparțin.
19. Paul Varley, p.243.
20. Endymion Wilkinson, *Japan versus the West. Image and Reality*, Penguin Books, London, 1991, p. 40.
21. \*\*\* *Fukuzawa Yukichi zenshū (Operele complete ale lui Fukuzawa Yukichi)*, Iwanami shoten, Tōkyō, 1966, vol. 17, pp. 69 – 70.
22. Ibid., pp. 183 – 184.
23. Principiul feminin (preluat din filosofia taoistă).
24. Principiul masculin (preluat din filosofia taoistă).
25. Apa, focul, pământul, lemnul și aerul.
26. Yukichi Fukuzawa, *Gakumon no susume (Progresul procesului de educație)*,

p.1, citat în Paul Varley, Op. cit., p. 244.

27. Yukichi Fukuzawa, *Fukuzawa Yukichi's An Outline of A Theory of Civilization*, translated by David A. Dilworth and G. Cameron Hurst, Sophia University, Tōkyō, 1973.
28. Fukuzawa, Yukichi, *Fuku ō jiden* (Autobiografia bătrânului Fukuzawa), cu note de Tomita Masafumi, Iwanami Bunko, Tōkyō, 2000.

## DESPRE UMBRĂ CA ARHETIP CULTURAL ÎN ROMANELE LUI MURAKAMI HARUKI

AdelinaVASILE

În eseu *The Experience of the Numinous Today: from the Novels of Haruki Murakami*, psihoterapeutul Toshio Kawai este de părere că Murakami surprinde în romanele sale starea psihicului uman de astăzi, în special așa cum se prezintă el în Japonia. De asemenea, atrage atenția asupra faptului că în ultimii ani a crescut numărul pacienților care sunt supra-adaptați la realitate, dar sunt incapabili să își exprime conflictele emoționale și sentimentele. Persoane foarte pașnice pot deveni brusc violente. Ele suferă de tulburări disociative, neavând o continuitate clară a personalității.

Acest tip de stare patologică se întâlnește la multe din personajele lui Murakami, a căror „tendință către detașare și disociere este remarcabilă” (Kawai, p.193). Această disociere se referă de fapt la distanța extrem de mare dintre eu și ceea ce Jung numește „umbră”, la incapacitatea personajelor de a menține o relație cu propria lor umbră – cu latura „negativă”, întunecată, indezirabilă a personalității.

Umbra este acea parte pe care eul, de multe ori, nu reușește să o integreze în conștiință, și care conține „un quantum de agresivitate refulată” și „elemente de sexualitate neacceptată” (Zamfirescu, p.332). Umbra nu înseamnă numai întuneric, ci ea poate conține și „aur”, potențial pozitiv, de exemplu impulsurile creatoare.

Elementele psihice inacceptabile, datorită incompatibilității lor cu atitudinea conștientă aleasă, sunt clivate, dar nu dispar – „ele doar se acumulează în ungherele întunecate ale personalității noastre. După ce au rămas ascunse mult timp, ele dobândesc o viață proprie – viața de umbră” (Johnson, p.4). Cu cât omul o ascunde de el însuși, o neagă și o reprimă, cu atât umbra poate deveni mai activă și mai malefică, izbucnind cu o forță de distrugere direct proporțională cu gradul de reprimare pe care l-a suferit. După cum susținea Jung:

*Toți avem o umbră, iar ea este cu atât mai întunecată și mai densă cu cât este mai puțin încorporată vieții conștiente a individului. Atunci când o inferioritate este conștientizată, sunt mai multe șanse ca ea să fie corectată. Mai mult, ea intră astfel într-un contact permanent cu alte interese, care o supun încontinuu modificărilor. Dacă este însă refulată și izolată de CONȘTIINȚĂ, ea nu se va corecta niciodată, amenințând să irupă brusc într-un moment de neatenție. În orice caz, ea constituie un obstacol inconștient, care ne deturneză cele mai bune intenții* (Jung citat în *Dicționar critic...*p.265).

În *Anger, Madness and the Daimonic* psihologul S. Diamond arată cum suprimarea cronică a nemulțumirilor profunde și a furiei seamănă semințele malefice ale psihopatologiei, urii și violenței distructive. Umbra, conținutul

disociat, poate invade conștiința pe neașteptate, luând sub stăpânire eul și asumându-și controlul absolut asupra personalității inconștiente. Persoana care are această experiență este surprinsă apoi că a fost capabilă de un comportament atât de malefic – este vorba de amnezia care poate urma după episodul psihotic acut („posesie”).

În romanele lui Murakami apar atât forme de posesie lucidă, cât și somnambulică. În lumea sa ficțională, comportamentul malefic îmbracă forme extreme – brutalizarea cu cruzime sau chiar uciderea personajului asupra căruia personajul „posedat” își proiectează umbra.

În *Cronica păsării-arc* personajul masculin central Toru Okada urmărește un bărbat pe care l-a auzit cântând cu trei ani în urmă, în ziua când soția sa a avortat – primul eveniment de neînțeles dintr-un șir de evenimente nefericite ce aveau să urmeze, culminând cu părăsirea de către soția lui, care își găsește un amant. Amintirile care îl invadează când îl vede pe cântăreț declanșează în el o furie a cărei erupție trebuie să fi fost amânată un timp îndelungat: „... furia își croia drum prin toate cotloanele trupului meu precum apa care se infiltrează peste tot. Era o furie învăluită de amărăciune. N-aveam cum să o izbesc de ceva ca să se facă țândări și nici nu știam vreo metodă prin care să o risipesc”(p. 366). Metoda care îi vine la îndemână este una din cele mai neinspirate. Toru intră în urma cântărețului într-o casă întunecată, unde acesta din urmă îl atacă primul, probabil din dorința de a îl intimida pe intrus. Toru, personaj pașnic de felul său, alege în acest moment să se descarce de furie făcând uz de toată violența de care este în stare, fără a se putea stăpâni:

*La început l-am bătut de teamă să nu bată el, dar după ce s-a prăbușit, am constatat că spaima se transformase într-un fel de furie turbată. Furia aceea înăbușită pe care am simțit-o pe când mergeam în urma lui și mă gândeam la Kumiko scăpase parcă de sub control și se transformase într-o ură fără de margini continuam să dau în el cu bâta și gura îi era toată înspumată. Au început să mă doară umărul și brațul stâng și asta m-a înfuriat și mai tare. Bărbatul avea chipul schimonosit de durere, dar făcea eforturi disperate să se ridice de jos. Numi puteam mișca brațul stâng, așa că am aruncat bâta, m-am urcat asupra lui și am început să-i ard pumni în față. L-am lovit cu pumnul până mi-au amorțit degetele și au început să mă doară. Aveam de gând să-l bat până îl lăsam fără cunoștință. L-am apucat apoi de gât și l-am lovit cu capul de dușumeaua din lemn. În viața mea nu mă mai bătusem cu cineva. Acum nu găseam altă soluție și nici nu mă mai puteam opri. [...] Aveam senzația că m-am despicaț în două, că „eu” de aici nu avea puterea să-l oprească pe „eu” de acolo.*

Un caz asemănător găsim în romanul *În noapte*, în care Shirakawa, un angajat la o firma de calculatoare, își proiectează umbra asupra unei prostituate, agresând-o cu sălbăticie. Shirakawa este „un adevărat as” în domeniul în care lucrează, „are o față care trădează inteligență și bună creștere”; de aceea nu pare „genul de bărbat care merge cu o prostituată chineză la un *love-ho* și cu atât mai

puțin, care să o snopească în bătaie și să îi ia toate hainele de pe ea”(p.94, p.92). El trebuie să fi intrat într-o stare de „posesie” acută în care psihicul său a fost controlat de o idee, și anume că „asta a *trebuie* să facă”(p.92). Nu aflăm nimic despre sentimentele care îl împing pe Shirakawa să o brutalizeze, întrucât personajul nu ne vorbește despre ce simte. Îl vedem însă la ora 2’43 a.m. la birou în fața calculatorului, tastând „cu o viteză incredibilă”, degetele sale de-abia reușind „să țină pasul cu mintea sa”, muncind de dimineată până a doua zi dimineată pentru a rezolva o problemă tehnică ce i-a fost încredințată și ajungând acasă cu taxiul în jurul orei 4’30. Dintr-o convorbire telefonică pe care o are cu soția sa aflăm că, din cauza acestui program încărcat, cei doi „se tot ratează”. Putem trage concluzia că agresivitatea lui Shirakawa se dezlanțuie în urma refuzului prostituatei de a îi oferi gratificarea sexuală de care el are nevoie pentru crearea unui echilibru în raport cu orele lungi de muncă asiduă de la birou.

După cum argumentează psihanalistul R. Johnson, este posibil ca din umbră să fie proiectate cele mai bune și mai valoroase aspecte ale personalității. Acest lucru afectează negativ persoana asupra căreia s-a proiectat umbra sub formă de parte luminoasă. Persoana se vede obligată să joace rolul de „erou”, ceea ce ajunge să fie o povară. Un astfel de „erou” este fermecătorul Gotanda din „Dans, dans, dans”, „un tip pe cinste” care toată viața n-a făcut altceva decât să se ridice la înălțimea așteptărilor celorlalți, lucru extrem de stresant (p.269). În perioada școlii este „un adevărat zeu al sporturilor”, „idolul elevelor”, „un elev model”, „...pentru că asta se aștepta din partea mea. Toți se așteptau să iau note bune la teste” (p.92; p.187). La orele de chimie „era mereu încordat, pentru că experimentul trebuia să-i iasă perfect”(p.189). Mai târziu, ca actor, joacă mereu aceleași roluri – de profesor, doctor sau avocat „frumos, sportiv, bine făcut”(p.92).

Există o mare discrepanță între ceea ce Gotanda devine prin identificarea excesivă cu *persona* și ceea ce și-ar dori cu adevărat. El locuiește într-o „vilă stilată din centru”, conduce un Maserati și poartă un ceas Patek Philippe. Este profund dezgustat de mediul în care trăiește, mediu ce impune „stereotipuri induse artificial” – „casă-centru, mașină- BMW, ceas Rolex”, stereotipuri ce reprezintă pentru el caracteristicile ființei anonime, conferind mediocritate și nivelare (p.388). Ceea ce el își dorește este „o slujbă normală, cu o căsuță normală”, „...dragoste. Și tihnă. O familie sănătoasă. O viață simplă...” (p.194, p.389).

Datorită incapacității sale de a își asuma controlul asupra acelor aspecte ale existenței sale pe care le-ar putea controla, procesul individuației sale este grav afectat: „Unde naiba e viața mea? Unde sunt *eu*, concret? Am senzația că doar am interpretat cuminte toate rolurile care mi s-au oferit unul după altul. Eu n-am făcut nicio alegere personală” (p.189). Supunându-se exclusiv la standardele impuse lui din exterior, Gotanda nu își mai exercită puterea de a dispune de propria sa voință și are senzația că este o simplă „marionetă”: „Toată viața mea e controlată de agenție [...] Nu pot să aleg nimic, nici măcar ce model de cravată să port. Toți idioții care se cred deștepți, toți snobii care se dau interesanți mă împing încolo și

încoace după bunul lor plac. Du-te acolo, vino aici, fă asta, fă aia, condu mașina asta, culcă-te cu femeia aia” (p.388; p.426).

Gotanda are de suferit și în viața personală, fiind constrâns să se despartă de soția sa, „cel mai de preț lucru din viața mea” (p.194). Astfel își taie ultima șansă de împlinire personală, de unde și sentimentul că viața sa și-a pierdut sensul, devenind „un film prost” (p.426). Datorită lipsei de semnificație, libertate și iubire din viața sa, Gotanda acumulează ură față de oameni: „...toți, toți, toți în jurul meu sunt niște idioți și niște cretini! Îmi fac greață! Simt pur și simplu că îmi vine să vărs” (p.389).

Termenul de „umbră” folosit de Gotanda se referă la măștile adoptate de el atât pe platoul de filmare, cât și în viața de zi cu zi, false învelișuri ale *personei*, de care sinele său nu se poate detașa: „Simt că nu mă mai regăsesc. Nu mai știu care sunt eu și care e personajul. Mă pierd, încep să nu mai disting hotarul dintre mine și umbra mea” (p.186).

Metoda prin care Gotanda încearcă să se elibereze de falsa fațadă este cea a anihilării, prin proiecția asupra unei prostituate pe care o ucide: „Am sugrumat-o de parcă era propria mea umbră. O strângeam de gât și mă gândeam că era umbra mea și că o să-mi fie mai bine dacă o omor” (p.471). Conform propriei sale explicații, acest act este o dirijare spre exterior a pulsivității de moarte, o reacție instinctuală defensivă la stres, întrucât își are originea într-un „instinct de autodistrugere. Îl am de mai multă vreme. Este o manifestare a stresului [...] Când pătesc asta, distrug inconștient. Înainte să-mi vin în fire, am și nimicuit ceva” (p.469).

Afirmația lui R. Johnson – „...copiii adesea sunt nevoiți să poarte cu sine latura întunecată a părinților creativi” – este validată în romanul *Kafka pe malul mării* (p.20). Îl întâlnim aici pe Kafka, un adolescent de cincisprezece ani care fuge de acasă de frică să nu cadă pradă impulsurilor de a își ucide tatăl - un sculptor extrem de talentat – pe care îl consideră malefic. Fuga sa reprezintă o încercare de a își suprima impulsurile agresive. Pe de o parte, Kafka fuge de propria sa umbră; pe de altă parte fuge de umbra proiectată asupra lui de propriul tată, temându-se că ar putea fi „rănit iremediabil” de tatăl care îl tratează ca pe „o lucrare, o sculptură de-a lui, pe care avea toată libertatea să o strice sau să îi facă rău” (p.292; p.240).

După cum arată R. Johnson, „dacă un părinte își proiectează umbra asupra unui copil mic, acest lucru clivează personalitatea copilului și declanșează un război între eu și umbră. Când acest copil va crește, el va avea de-a face cu o umbră considerabilă...” (p.34). Umbra lui Kafka este într-adevăr „considerabilă”; el este condamnat să fie victima aspectului distructiv al „daimonicului<sup>1</sup>” pe care

---

<sup>1</sup> Daimonicul își are originea în Sine și reprezintă acele forțe psihice/psihobiologice care îmbrățișează atât conștientul cât și inconștientul. Aceste forțe pot fi atât creatoare cât și distrugătoare (ex.:sex și eros, mânie și furie, dorința de putere). Dacă un element al daimonicului ia sub stăpânire personalitatea, se poate declanșa psihoza.

nu și-l poate controla: „Uneori am senzația că mai e cineva înăuntrul meu și până să apuc să mă dumiresc, am și lovit” (p.311). Uciderea tatălui său are loc într-un astfel de moment de pierdere a autocontrolului, de posesie somnambulică urmată de amnezic: „...nu știu cum mi-am pierdut cunoștința și nici ce-am făcut cât am fost inconștient. Amintirile mele sunt complet șterse” (p. 104).

Kafka află despre moartea tatălui său din ziar. El își omoară tatăl în mod indirect, prin intermediul unui bătrân inofensiv care preia fără să vrea latura negativă a acestuia, deși cei doi nu se întâlnesc niciodată, evoluând în planuri paralele. Acest fapt sugerează o dihotomie profundă între conștient și inconștient. În mod normal psihicul prezintă o graniță destul de permeabilă între rațional și irațional.

În roman, Tamura - tatăl lui Kafka – nu apare în mod direct; ceea ce aflăm despre el provine din caracterizările făcute de alte personaje și dintr-un articol de ziar pe care îl citim odată cu Kafka. În schimb, apare un personaj „extrem de periculos”, Johnnie Walker – care nu este altceva decât o reprezentare, o întrupare a umbrei lui Tamura, vestitul „sculptor de renume mondial”. În timp ce acesta este „un sculptor strălucit, foarte talentat”, „original, provocator, integru, puternic”, Johnnie Walker este un ucigaș de pisici. El prinde pisici, le injectează o substanță care le paralizează, dar nu le anesteziază, astfel încât ele să poată simți durere, chiar dacă nu se pot mișca. Apoi le despică burta cu bisturi și le mănâncă inimile pulsânde, mestecându-le încet pentru a le savura gustul. În final le taie capetele cu ferăstrăul și le refrigerază. Dacă G. B. Shaw afirmă că „...singura alternativă la tortură este arta”, personaje ca Johnnie Walker demonstrează că și reciproca este valabilă – singura alternativă la artă este tortura (Shaw citat de Johnson, p.27). R. Johnson insistă pe ideea că acte cum ar fi crearea unei opere de artă vor fi contrabalansate de o greutate egală pe talgerul opus al balanței psihice. Nu există lumină fără întuneric și nici creație fără distrugere. De asemenea, R. Johnson este de părere că cineva cu un talent foarte mare va avea o latură întunecată pe măsură. Sculptorul Tamura este și el pionul forțelor dinamice ale „daimonicului” sub cele două aspecte ale sale - constructiv și distructiv: „Lucrările sale sunt cu adevărat niște capodopere”, însă „toate resturile rămase în urma lor le-a împoșcat în jur ca pe un venin. I-a murdărit și i-a rănit pe toți oamenii din jurul său” (p.240).

Un alt personaj care suferă de disociere este protagonistul din *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor*. El trăiește într-o societate supra-tehnologizată și este un fel de procesor de date uman care are un electrod și o baterie în creier. Victimă a unui experiment științific nereușit, el trăiește simultan în două lumi diferite – cea „reală”, conștientă, și cea inconștientă. În lumea inconștientă el apare ca total clivat de ceea ce el numește „Umbra” sa, un personaj de sex masculin care poartă barbă. Despărțit fără voia sa de Umbra care i-a fost tăiată cu un cuțit, protagonistul are senzația că „m-am pierdut pe mine însumi” (p.290).

În acest roman Umbra este o entitate extrem de complexă. Este depozitul amintirilor protagonistului și este asociată cu sufletul – cu însuși psihicul protagonistului. Când Umbra sa ajunge să sufere și să slăbească din cauza frigului iernii și a mâncării foarte proaste, protagonistul se teme că ea va muri și, odată cu moartea ei, el își va pierde sufletul. Deși își percepe sufletul ca fiind uneori „ greu și întunecat”, protagonistul nu vrea să renunțe la suflet și plănuiește împreună cu Umbra să evadeze în lumea conștientă. În timp ce evadau își dă seama însă că Umbra de care a fost separat atâta vreme este greu, dacă nu chiar imposibil de reîncorporat: „Mi-am luat Umbra în cârcă. Slăbise și era ușoară, dar tot nu mi se părea simplu să traversez dealul cu o asemenea greutate în spinare. Ca să nu mai spun că mă obișnuisem să trăiesc fără ea și nu-mi dădeam seama dacă o mai suportam sau nu” (p.444-445). În final el se răzgândește și renunță definitiv la Umbră, devenită pentru el o povară pe care nu dorește să și-o mai asume.

Observăm că personajele lui Murakami sunt incapabile să recunoască, să accepte și să integreze umbra, disociind-o prin proiecție. Este mai ușor să proiectezi decât să asimilezi, dar prin proiecție se pierde o componentă esențială a psihicului, întrucât umbra conține un quantum considerabil de energie. Personalitatea își pierde astfel unitatea, întregimea.

Personaje ca Gotanda și Shirakawa sunt preocupate excesiv să fie în top, să aibă rezultate optime în muncă, îndeplinind cerințele lumii exterioare, ale idealurilor culturale din ceea ce R. Johnson numea „cel mai creativ secol din istorie”(p.20-21). Odată cu devotamentul față de procesul cultural – dobândirea unor competențe, autodisciplinarea, crearea unor miracole tehnologice sau a unor opere de artă etc. – se configurează și se activează în mod inevitabil și partea de umbră. Personajele lui Murakami nu sunt în stare să se orienteze în lumea interioară, în care energia umbrei acumulate o poate depăși pe cea a eului, ducând la dezechilibru.

Incapacitatea cronică de a recunoaște umbra și de a îi plăti tribut în mod inteligent contribuie la dezvoltarea unei umbre-monstru total independente și imposibil de guvernat în „casa psihică”. Personajele analizate sunt niște jucării ale umbrei, fiind lipsite de libertatea și voința de alege, din toate răspunsurile posibile, alt răspuns decât violența atunci când umbra se activează.

## **BIBLIOGRAFIE:**

- Diamond, Stephen. *Anger, Madness and the Daimonic*, New York, University of New York Press, 1996.
- Johnson, Robert. *Owning Your Own Shadow: Understanding the Dark Side of the Psyche*, San Francisco, HarperSanFrancisco, 1993.
- Kawai, Toshio. “The Experience of the Numinous Today: From the Novels of Haruki Murakami” în *The Idea of the Numinous* editată de Ann Casement și David Tacey, London, Routledge, 2006.
- Murakami, Haruki. *Cronica păsării- arc*, Iași, Polirom, 2004.

- Murakami, Haruki. *Dans dans dans*, Iași, Polirom, 2004.
- Murakami, Haruki. *În noapte*, Iași, Polirom, 2007.
- Murakami, Haruki. *Kafka pe malul mării*, Iași, Polirom, 2006.
- Murakami, Haruki. *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor*, Iași, Polirom, 2005.
- Samuels, A., Shorter, B., Plaut, F. *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, București, Humanitas, 2005.
- Zamfirescu, Vasile. *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană*, București, Editura Trei, 2003.

## TEXT ȘI IMAGINE ÎN LITERATURA JAPONEZĂ - GENUL *KUSAZŌSHI*

Angela DRAGAN

În literatura japoneză se poate observa că, în comparație cu alte literaturi, textul unui roman sau al altui gen literar este de multe ori însoțit de ilustrații, iar cele două elemente, textul scris și imaginile, au o legătură strânsă. Mai mult decât atât, ilustrațiile nu au o funcție pur decorativă ci vin în completarea textului, creându-se un joc subtil în imagine și text pe care cititorul trebuie să îl descifreze.

În lucrarea de față, dorim să exemplificăm această componentă vizuală a literaturii japoneze prin genul literar numit *kusazōshi*, al cărui format includea ilustrații pe fiecare pagină iar textul era „strecurat” în spațiul ilustrației și cuprindea atât dialoguri cât și pasaje de descrieri. *Kusazōshi* apare în perioada Edo (1600- 1868), aproximativ la jumătatea secolului al XVII-lea, iar după o existență de aproximativ 200 de ani dispare la începutul epocii Meiji (1868-1912). În general, formatul de tipărire variază în funcție de tipul de *kusazōshi*, cel mai cunoscut fiind cel de 16cm×12cm, cu 3 volume fiecare a câte 10 pagini, practic niște carticele sau de romane scurte.

Textul era scris în *hentaigana*, o formă alternativă a *hiraganei* folosită până la 1900. În sistemul standardizat *hiragana* o silabă poate deriva dintr-un singur *kanji* (ideograma) care este folosit fonetic, în timp ce *hentaigana* permitea ca aceeași silabă să poată proveni din *kanji* diferiți. Utilizarea *hentaigana* în *kusazōshi* în detrimentul *kanji*, ne arată că publicul cărui i se adresează este format din copii și adulți mai puțin instruiți. Chiar dacă sistemul de scriere pare complicat este mai ușor de înțeles de către cititori.

Denumirea de *kusazōshi* ar putea însemna „carti cu un miros neplăcut” (*kusai*- urât mirositor și *sōshi*- carte, hartie) cu referire la cerneala care era folosită la tipărirea lor, sau „carti de iarbă” (*kusa*- iarbă, *sōshi*- carte, hartie) „iarbă” făcând referire la culoarea verde deschis a copertelor acestor carti. Ambele teorii sunt incerte și greu de demonstrat, mai ales că prima variantă este interpretată astăzi mai mult ca o glumă a epocii. Cercetătorii înclină spre cea de-a doua variantă, în sprijinul acestei teorii venind și faptul că în cadrul genului *kusazōshi*, cartile sunt categorisite în funcție de culoarea copertelor. Astfel avem mai multe tipuri de *kusazōshi*: *akahon* cu coperti roșii, *aohon* cu coperti albastre, *kurohon*, cu coperti negre, *kibyōshi*, cu coperti galbene și *gōkan*, alcătuit din mai multe volume de *kibyōshi* compactate.

Vom aborda aceste tipuri de *kusazōshi* discutând deosebirile și asemănările dintre ele. Mai întâi, trebuie menționat că este greu de făcut o delimitare clară a acestor tipuri și că cercetarea *kusazōshi* s-a dezvoltat cu adevărat după Cel De-Al Doilea Război Mondial, deoarece în epocile Meiji (1868- 1912) și Taishō (1912-1926) *kusazōshi* a fost considerată ca o literatură de calitate scăzută și luând în

considerare mai ales *kibyōshi*, triviale cu numeroase referiri la cartierele de plăceri.

*Akahon* sau o variantă a lor *akakohon*, cartile cu coperti roșii, sunt primele care apar în genul *kusazōshi* în perioada Endōo (1673-81) și se dezvoltă până în perioada Kyōhōo (1716-36). Se deosebesc clar de celelalte tipuri prin faptul că ele se adresau doar copiilor și celor mai puțin instruiți. Numărul de volume care compuneau *akahon* varia între unul sau două și erau tipărite prin tehnica de xilogravură pe hartie *minogamioo*, o hartie de o mai slabă calitate. Subiectele lor cuprindeau în principal basme, cum ar fi ”Momotarō” („Baiatul născut din piersică”). Se presupune că s-a ales folosirea culorii roșu deoarece încă din timpuri străvechi aceasta avea o forță magică ca cea a unei amulete. Publicul cititor al *akahon* era format din copii și, pentru că această cartică era lansată de Anul Nou, era oferită cadou pentru a le purta noroc și pentru a-i apăra de spiritele rele. *Akahon* pune accentul pe ilustrație iar textul era foarte simplu, pe înțelesul cititorilor săi. Ilustratorii acestor cartice erau autorii textelor sau artiștii *ukiyo-e*, însă, în cazul *akahon*, numele lor nu s-au păstrat. Stilul de pictură *ukiyo-e* este un produs artistic al epocii Edo (1600-1868) care reprezintă arta japoneză și gusturile clasei *chōnin*-lor, clasa orășenilor. Termenul *ukiyo* însemna inițial ”o lume trecătoare, efemeră, o lume a durerii”, dar în epoca Edo sensul lui se schimba în ”o lume a plăcerilor trecătoare”, o lume reflectând moda și curente contemporane, o lume a clipei de acum. În artă, prin *ukiyo-e* sunt pictate cel mai des femei frumoase, îmbracate la modă, alături de multe din cartierele de plăceri sau scene de oras. Este important de menționat că stilul *ukiyo-e* se poate împărți, în funcție de tehnica și suportul folosit, în: *nikuhitsu-ga* sau pictura unde se utilizează pensula pe hartie sau matase și *han-ga* sau gravura pe lemn (xilogravură) monocromă sau policromă. Artiștii *ukiyo-e* sunt activi nu doar în artă ci și în literatură unde prin ilustrațiile lor textul capătă diferite valențe.

Din perioada Kyōhōo (1716-36) se presupune că datorită scumpirii pigmentului utilizat pentru crearea culorii roșii, *akahon* încep să fie tipărite în număr tot mai mic. În aceeași perioadă, se constată apariția *aohon* și *kurohon* care sunt diferite nu doar prin culoarea copertelor ci și prin conținut. Ca urmare și publicul cărui i se adresează se schimbă. Editorii vremii, sensibili la cererile publicului, folosesc același format ca la *akahon* dar înlocuiesc conținutul cu unul inspirat în special din lumea teatrului, asemănător cu un *reader's digest* al zilelor noastre, iar cititorii sunt în majoritate adulți. Probabil și această modificare a dus la înlocuirea copertelor cu cele de culoare albastră, *aohon*, pentru a desemna un produs nou. Copertile volumelor nevândute erau înlocuite cu coperti negre și apoi revândute în anticariate la un pret mai mic, astfel apar *kurohon*. Carticele în genul *kurohon* și cu subiecte legate tot de lumea teatrului se publicau și înainte de apariția *aohon* dar datorită faptului că *kusazōshi* erau lansate de edituri cu ocazia Anului Nou, deși cititorii le așteptau cu nerăbdare să afle ultimele noutăți în materie de teatru, culoarea neagră era considerată nepotrivită și aducătoare de

ghinion, iar cartile ramenau nevandute. Mai mult copertile viu colorate avea o valoare comerciala, atragand cititorii si astfel culoarea albastra a fost considerata mai potrivita decat cea neagra. Ilustratiile erau realizate de artisti *ukiyo-e* cum erau cei din scoala Torii, care isi incepusera cariera ca pictori ai actorilor de *kabuki* (teatru traditional japonez), ilustratori ai afiselor pentru teatre si a altor obiecte promotionale legate de teatru. Ei influenteaza *kusazōshi*, care va prelua din teatru subiecte si personaje, observandu-se totodata o imbunatatire a calitatii ilustratiilor. Autorul si ilustratorul sunt doua persoane diferite care trebuie sa se coordoneze pentru a obtine o armonie a textului si imaginii.

Treptat aria subiectelor abordate de *aohon* se largeste si cuprinde si povestiri istorice, legende, basme populare, povestiri din lumea animalelor sau cu creaturi din alte lumi. Acestea, ca si in cazul subiectelor preluate din teatru, sunt rezumate, iar varianta scurta este prezentata cititorilor. Pe langa subiectele vechi sunt abordate si subiecte noi, inspirate din societatea in care autorii traiau. In acelasi spirit, ilustratorii isi deseneaza personajele dupa moda vremii. Aceste noi tendinte vor conduce treptat la formarea unui nou tip de *kusazōshi*, *kibyōshi*, carticica cu coperti galbene. Ca si in cazul *aohon*, in *kibyōshi* schimbarea culorii copertilor marcheaza un nou tip de *kusazōshi*. Cu toate ca astazi denumirea de *kibyōshi* este cea sub care este cunoscut in principal acest tip de carte, in epoca era inca folosita denumirea de *aohon*. Se presupune ca s-a ajuns la culoarea galbena a copertilor prin „ingalbenirea” naturala a copertilor albastre. Doar mai tarziu noul tip de *kusazōshi* a ajuns sa fie denumit *kibyōshi*.

In istoria literaturii *kibyōshi* este considerat cel mai interesant tip si cel care reprezinta cu adevarat *kusazōshi*. *Kibyōshi* este publicat timp de 32 de ani, intre 1775 si 1806. Aparea publicat in trei volume a cate 10 pagini, fiecare volum avand cate o coperta frumos ilustrata pentru a atrage cititorul si a-i da o idee despre continutul povestii. Apoi pe ultimele pagini ale unui *kibyōshi* era trecut numele unui scriitor sau ilustrator cunoscut, personalizare ce putea asigura un succes sigur. De altfel, in aceasta perioada scriitorul incepe sa fie privit ca avand o adevarata meserie, din care isi putea castiga existenta dar si din cauza careia, nerespectand cenzura autoritatilor, poate fi aspru pedepsit. In timp ilustratorul devine si scriitorul textului sau viceversa. Se poate observa ca in cazul culturii japoneze si in special in perioada Edo (1600- 1868) un artist fie el ilustrator/pictor sau scriitor activa in ambele domenii fara a fi limitat la unul dintre ele. Asadar, in *kibyōshi* legatura dintre text si imagine este mult mai stransa si bine realizata datorita aceste „colaborari” intre ilustrator si scriitor.

Dupa cum am mentionat mai sus si in aria subiectelor au loc diferite schimbari, in *kibyōshi* subiectele abordate fiind cu predilectie viata de zi cu zi, moda, barfele epocii, viata din cartierele de placeri, curtezanele si admiratorii lor. In plus, in acest tip de carte sunt folosite umorul si ironia la adresa personajelor. Umorul si ironia sunt sustinute la nivel verbal de expresii la moda, dialoguri dinamice care incearca sa redea situatii intalnite in viata reala. In plan vizual,

ilustratiile arata personaje imbracate la moda reprezentand diferite tipuri, cum ar fi cel al barbatului client fidel al cartierele de placeri, cunoscator al tuturor obiceiurilor si manierelor folosite in astfel de locuri.

Romanul care aduce aceste schimbari si care este considerat ca fiind primul *kibyōshi* este publicat in 1775 de catre Koikawa Harumachi (1755- 1789) si se numeste *Kinkin sensei eiga no yume* („Visele de marire ale domnului Stralucitoru”). Povestea se bazeaza pe un subiect mai vechi preluat din China si anume povestea unui tanar care pleaca de la tara la oras pentru a face avere. Pe drum el se opreste sa ia masa la un han, atipeste asteptand mancarea si viseaza cum ca a ajuns bogat, insa, trezindu-se la sosirea mancarii, realizeaza ca totul a fost doar un vis si ca nu il asteapta nici un fel de glorie la oras, hotaraste sa se intoarca acasa. Cu toate ca povestea este una moralista, Koikawa Harumachi il transforma pe tanarul in cautarea bogatiei intr-un tanar in cautarea gloriei de vizitator al cartierele de placeri si ii prezinta intr-un mod comic esecurile in cautarea dragostei si in incercarea de a fi la moda. Cititorul acestui *kibyōshi* putea savura atat jocurile de cuvinte si informatiile despre cartierele de placeri, cat si ilustratiile care aratau ultimele tendinte din moda sau interioarele din casele de placeri. Astfel cititorul poate savura atat textul cat si imaginea in acelasi timp si poate sa intre in jocul creat de cele doua elemente.

In 1806, din cauza reformelor politice si a cenzurii autoritatilor, *kibyōshi*, care ajunsese chiar sa satirizeze si sa faca aluzii la autoritatile vremii, dispare incetul cu incetul si face loc *gōkan*, care era alcatuit din mai multe volume de *kibyōshi* compactate. Subiectele abordate de *gōkan* se inspira tot din lumea teatrului *kabuki*, mai ales povestiri despre razbunari sangeroase, iar, datorita spatiului mai generos, piesele de teatru pot fi povestite pe larg si pe intelesul unui cititor cu educatie medie. In schimb numarul ilustratiilor scade si sunt desenati in culori vii mai ales actori la moda indragiti de publicul feminin.

In concluzie, se poate observa ca toate aceste tipuri de *kusazōshi*, desi sunt incadrate ca opere literare, contin prin ilustratii o componenta vizuala la fel de importanta ca cea narativa, aceasta fiind o trasatura particulara a literaturii japoneze.

## SEI SHŌNAGON'S *THE PILLOW BOOK* AS A POSTMODERNIST NOVEL

Alexandra MUSTĂŢEA

Makura no Sōshi 枕草子 (*The Pillow Book*) was written in late 10<sup>th</sup> century Japan (around 1002) by Sei Shōnagon 清少納言, one of the two best-known writers of her time (the other was Murasaki Shikibu 紫式部), who served at the court of Empress Sadako, one of Emperor Ichijō's wives.

Her book is not actual fiction, but a collection of notes, stories, descriptions, autobiographical fragments, lists of “things” (pathetic things, shameful things, mountains, prayers, things that have awful names etc.), poetry, diary pages, recollections, all these reflecting the world of the Imperial Court at *Heiankyō* 平安京 (in translation “the capital of tranquility”), the capital of Japan from 794 until 1183.

In these few pages, I'll try to demonstrate that *The Pillow Book*, a thousand years old literary work, can be referred to as a postmodernist novel, both formally and ideologically. I shall take into consideration a few of the most important characteristics of the postmodernism: formal experimentation, the hybridization of styles (diary, poetry, memoirs, stories, lists), the rejection of plot and character as meaningful artistic conventions, the rejection of mimetic representation in favor of a self-referential one, the emphasis upon anonymous experience, the fragmentation of reality, “language games” (that are, in Lyotard's opinion, “a pragmatic, localized, tentative basis for knowledge”), the demystification of authority, irony and the ambiguity of language.

### 1. Formal experimentation

At the end of the 10<sup>th</sup> century, after centuries of imitating Chinese style and forms, Japanese literature was just beginning to crystallize and define its identity. With *The Pillow Book*, Sei Shōnagon was the first Japanese author to employ the style of the “zuihitsu”, which, in literally translation, means “to follow the brush” (and like the kanji show: 隨 – *shitagau* – means “to follow, to listen to” and 筆 – *fude* – means “brush”). The book is something between memoirs and essay. It recreates, through an amalgam of autobiographical fragments, enumerations, atmosphere evocations, realistic sketches etc., the court life in Sei Shōnagon's time, during Emperor Ichijō's reign. Another interesting concept introduced (although it wasn't theorized until much later) by Sei Shōnagon's *zuihitsu* is *okashi*, which emphasized the beauty of things (the word *okashi* means “interesting, amusing, unforgettable, splendid”).

## 2. The hybridization of styles

As I have mentioned before, *The Pillow Book* doesn't have a homogenous style. It is written without following any other pattern except the author's interests. It has *diary pages*, in which she expresses her personal considerations and feelings towards various things and people:

Chapter 262

“[...] Atâția oameni vorbesc fără cuviință de câte ori vor să-ți spună ceva! E rușinos, și e cu atât mai rău când se află în fața unei persoane distinse. Numai proștilor li se îngăduie asemenea purtări. Cu stăpânul casei sau cu propriul soț nu se cade să te porți astfel.

Pe de altă parte, e la fel de rău când stăpânul zice despre o slugă de-a lui «a binevoit să grăiască...» sau «binevoiește să facă» și altele de felul acesta [...]”<sup>1</sup>

The *memoirs* and *short narratives* provide a realistic image of the court life of her time: e.g. in chapter 39, she speaks of a feast sometime during the fifth month, when all the houses, from the Imperial Palace to the most humble dwelling, were covered with iris leaves and rosemary branches, and she minutely describes the steps taken in the preparation of such a day (at court).

Another method employed by Sei Shōnagon is that of *listing things*. Although this technique is borrowed from Chinese literature, *The Pillow Book's* author manages to surprise with the spontaneity and unpredictability of the enumerations:

Chapter 157. Oameni chinuiți

„Doica unui prunc ce țipă noaptea...

Bărbatul cu două ibovnice geloase una pe cealaltă.

Vraciul, când descântă de-un diavol îndărătnic. De-ar ajuta mai degrabă vrăjile lui! Dar chiar când nu ajută, el e nevoit să descânte mai departe, ca să nu ajungă de răsul lumii.

Doamna pe care-o iubește cu foc un bărbat bănuitor [...]”

Or

Chapter 153. Lucruri cu nume înfricoșate

„Vâltoarea verde

Văgăuna din prăpastie.

Îngrăditura din scânduri.

Fierul negru [...]”

In the Heian period, positions weren't about political power, but about land and social position. These didn't require actual work, so the attention of the high class was focused on the social life, with its more and more refined games, ceremonies and rituals. This society gave an unusual importance to the literature, so much that, at one point literary allusion degenerated into a shallow and stilted

---

<sup>1</sup> It refers to the Japanese verbs that have polite forms for the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> person and humble forms for 1<sup>st</sup> person.

game. *Poetry* was employed by everyone, it had become a means of everyday communication (and especially in amorous intrigues). An evidence of this is even the fact that Sei Shōnagon's poems are scattered everywhere in *The Pillow Book*, and although all written as puzzles they are of a high quality, emphasizing puns, the play on words:

e.g. in chapter 130

„De-o rupi, ori de-o ciupești  
Ierbii surde nici că-i pasă  
Numai că printre-atâtea flori  
Mai e și câte-o crizantemă care-ascultă.”<sup>1</sup>

Beside versified poetry, Sei Shōnagon also has chapters of *prose poetry*:

Chapter 26 (from Appendixes)

„O casă părăsită: în jurul ei crește înaltă pelinarița, prin grădină ies, târându-se, cârțițele, în lumina lunii care scaldă totul și pătrunde până în cel din urmă ungher. Cum bate luna printre scândurile stricate ale coperișului, până-n odaie!  
Afară suflă un vânt domol.”

### 3. The rejection of plot and character as meaningful artistic conventions

Sei Shōnagon's *The Pillow Book* had more than one original version. Seemingly she wrote the book in stages, reshuffled it, and released it several times between 995 and 1012. The narrative is decentered; the chapters come in turn freely (some having titles and others not), they have no temporal succession and not even a theme to link them, although sometimes we encounter some chapters ordered according to certain criteria (e.g. the enumerations of mountains, towns, peaks, plains). But most often, the succession (of the lists) depends on the whims of memory and fantasy (horses, oxen, cats, coachmen...), and the series is usually interrupted by some description, an atmosphere evocation or an anecdote.

Chapter 119. Lucruri înduioșătoare

„[...] Cele de mai sus nu sunt înduioșătoare, doar că veni vorba de muntele Mitake...”

Sei Shōnagon narrates very concisely, without being preoccupied with the characters either. She only notices some plastic detail, gesture or mimicry:

Chapter 88. Lucruri pline de măreție

„[...] Splendidă e prințesa ce urmează să fie împărăteasă, chiar dacă încă i se spune „domniță”. Când sosește la dansa câte-un sol, ea îi strecoară întâi o perniță pe sub paravan și-l poartă să șadă. Iar solul, când se-ntinde să primească scrisoarea, rămâne cu privirile ațintite la deschizătura superbă a mâneții domniței, căci asemenea priveliște nu-i dat oricând să vadă. [...]”

---

<sup>1</sup> The pun *mimigusa* (a plant without ears) and *kiku*, which can either mean “chrysanthemum” or “to hear, to listen”.

#### 4. Emphasis upon anonymous experience, the merging of the self and other, of subject and object

On the one hand, *The Pillow Book* is a self-referential representation. It is written from the author's point of view, who is not trying to represent reality as it is, but rather "extract" fragments of it that interest her. On the other hand, Sei Shōnagon's point of view is that of any other lady at court, and so is her experience, too. This is not very difficult to demonstrate, because it is common knowledge that, in that period, people at court, and especially ladies, were not acquainted with the real life. The only glimpse at the world outside the palace was given to them by the beggars who sometimes found their way to the ladies' quarters, which only provoked in them a superficial feeling of pity.

"Their existence was almost entirely sedentary: [...] they sat for hours on end 'gazing into space' and vaguely waiting for some poem or visit, which, more often than not, fails to come"<sup>1</sup>. The other aspects of their life included the entertainment provided by the yearly round of festivals and ceremonies, the visits to fashionable temples near the capital, sewing and dyeing materials, and the relations with men.

#### 5. Language games

Related to the fact that in Sei Shōnagon's time, literature was highly valued and any respectable noble or lady-in-waiting had studied the Chinese classics and was versatile in poetry, the allusion and pun had touched a high degree of subtlety:

Chapter 182

„Într-un alt rând, se opri Măria Sa în sala curtenilor, goală, unde se ridica din vatră o dără de fum și pofti iar pe doamna Hyoe să vadă ce e cu fumul acela.

Dânsa se uită și-apoi spuse poezia:

Priveam spre mare:

Departe în larg

Pescuitoarea vâslea către casă.

Foarte nimerit! În vatră căzuse într-adevăr o broască și ardea acolo.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ivan Morris, "The World of the Shining Prince. Court Life in Ancient Japan", page 212.

<sup>2</sup> The poem can also be read, based on homonymy: „Priveam în larg./ Ceea ce arde în vatră /După pescuit/ E o broască.”

Or „Când văd zăpada, florile și luna...” (in chapter 182), an allusion to an old Chinese poem, of Po Chu’i:

„M-au părăsit prietenii și harfa și poezia, și vinul.  
Când văd zăpada, florile și luna, mă gândesc la Stăpân.”<sup>1</sup>

## 6. Demystifying authority.

In the Heian society, the relations between men and women had three important aspects. One was the marriage as a principal wife, which had political and social reasons. The wishes of the two children (usually, the man was about 12-14 years old, and the woman a few years older) was in most cases irrelevant. So this marriage was mostly a *façade*, „devoid of any depth of friendship or affection”<sup>2</sup>. Another was the marriage to secondary wives, but, in contrast to the strict rules in choosing a principal wife, „those that prescribed the type of concubine a man might choose were extremely lax”<sup>3</sup>. The only inconceivable thing for a Heian gentleman was to take a peasant girl as his official concubine. Apart from this, though, there were few restrictions about class. Also, there were no restrictions as to the number of concubines a man could have (but, except the emperor and a few immensely rich nobles, Heian gentlemen didn’t go in for large collections).

The third – and most frequent – type of relations in Heiankyo were casual and promiscuous ones. „From reading *The Pillow Book* we can tell how extremely commonplace these casual affairs had become in court circles, the man usually visiting the woman at night behind her screen of state and leaving her at the crack of dawn.”<sup>4</sup> These relations entail no obligation on either side; neither partner was expected to remain faithful. Unattached women, like Sei Shōnagon herself, tended to be extremely promiscuous. But usually the court ladies were not particularly criticized for this reason. It was more likely for a lady-in-waiting to be censured by her colleagues for her taste in matching the colours of her robe than for having numerous lovers. It hardly mattered even if the woman was married:

„Bine e de doamna care își are la țară părinții amândoi și trage la dâșii [...] Cine iubește stă până-n zori, oricât l-ai zori să plece [...] Când stai la părinți e mult mai bine. La socrii te mai sfiești, cine știe ce-ar putea gândi despre toate astea! [...]”<sup>5</sup>

Love affairs in the Heian period „were from beginning to end conducted according to an elegant ritual, with a strong aesthetic sense of how things should be done”: the poems, ’the next-morning letters’, choosing the right shade of

---

<sup>1</sup> The snow, the flowers and the moon are the poet’s devoted friends.

<sup>2</sup> Ivan Morris, “The World of the Shining Prince. Court Life in Ancient Japan”, page 212.

<sup>3</sup> Idem, page 223

<sup>4</sup> Idem, page 225

<sup>5</sup> Sei Shōnagon, “Însemnări de căpătâi”, Capitolul 179, pag. 183.

flowers and leaves, the proper scent etc. (i.e., the beauty of things) and this was the only thing that saved them from degenerating into something sordid:

#### Chapter 36

„Din casa de alături a plecat iubitul. Doamna [...] doarme, îmbrăcată într-o cămașă ușoară cărămizie, pusă peste alta necăptușită de mătăsă galbină, sub o fustă roșie ca focul. Panglicile fustei, care ies de sub veșminte, par dezlegate încă, iar pletele lungi se răspândesc în valuri în jurul ei – (ce lungi trebuie că sunt când îi cad pe spate!)

De undeva, cine știe de unde, vine, învăluit în ceața deasă a zorilor, un tânăr. E gătit cu șalvari liliachii și o haină de vânatoare de culoarea cuișoarelor, atât de palidă, încât te-ntrebi dacă e colorată ori numai pare. Peste cămașa albă din mătăsă groasă are un veșmânt lucios purpuriu. [...] Și-a părăsit iubita înainte ca roua dimineții să cadă pe petalele zorelelor, și gândindu-se la versul ce i-l va trimite, drumul îi pare lung. În mers, cântă încetișor „Mlădițele de căânepă”, îndreptându-se spre palat. Dar cum dă cu ochii de stururile ridicate de la casa doamnei, se apropie și dă perdeaua într-o parte, ușurel. Își spuse înveselit că și de-aici s-a sculat un bărbat să plece, melancolic poate ca și el în ceasul acela de rouă. În odaie, aproape de pridvor, lângă căpătâiul doamnei zace un evantaliu deschis: e din hârtie roșă întinsă pe lemn de magnolie. Alături, răspândite pe podea – fâșii înguste hârtie fină de Michinokuni: unele roșe ca florile, altele albastre palide. Ea a simțit ceva, căci scoate capul de sub așternut. Și-atunci îl vede, așezat pe pragul ferestrei, privind-o cu un zâmbet pe buze. Îl recunoaște: nu i-ar fi rușine cu el, dar nici n-ar vrea să-l aiibă prea aproape. Și-apoi, îi e necaz că a văzut-o dormind.

- Dulce-i somnul după despărțire! Zice el, intrând cu totul după paravan.

- Îți e necaz domniei-tale că ai plecat de lângă dânsa fără s-aștepți măcar roua din zori?

Vorbe ușoare – poate nu merită să scriu asemenea nimicuri. Dar mă-ncântă întâlnirile acestea.

Bărbatul se-aplecă și-și întinde evantaliul după al ei, care stă uitat lângă așternut. E atât de aproape acum, încât dânsa își simte inima bătând mai tare. Se trage puțin îndărăt. El îi ridică evantaliul și-l privește, apoi spune cu necaz:

- Ești rea cu mine.

Încet se face ziuă, pretutindeni răsună glasuri, trebuie că a răsărit și soarele. Și tânărul care adineauri se grăbise să-i scrie iubitei scrisoarea de dimineață, cât timp nu se-mpărăștie încă ceața! Ce repede-a uitat de toate!

Între timp ibovnicul doamnei a așternut un vers (te-ntrebi când a avut vreme) și l-a trimis încoace, legând de scrisoare o crenguță de *hagi*<sup>1</sup> umedă toată de rouă. Dar pajul lui n-o poate înmâna căci e cineva la dânsa. Hârtia scrisorii e pătrunsă de mresme de tămâie.

În cele din urmă, fiind prea necuviincios să mai zăbovească, străinul se scoală și pleacă. Mă-nveselește gândul că poate în casa pe care-a părăsit-o în toiul nopții s-au petrecut lucruri asemănătoare.”

In most cases, the actual person is not that important. They are merely a pretext for exercising one's seduction technique. Most of the times, a man didn't even know how the lady with whom he had spent the night looked like.

---

<sup>1</sup> *Lespedeza bicolor*, a small bush, with red flowers

## 7. Irony

In the Heian period, the romantic sentimentalism was one of the main characteristics of almost any prose work. Unlike her contemporaries (Izumi Shikibu and Murasaki Shikibu), who valorized lyricism and melancholy, Sei Shōnagon is more spontaneous and wittier. Irony and self-irony are often used in *The Pillow Book*:

Chapter 125. Lucruri care și-au pierdut rostul

„[...] Dintr-un lucru de nimic, doamna s-a îmbufnat. Nu mai vrea să se culce alături de iubitul ei, ci se trage la o parte. El vine lângă dânsa, dar degeaba. Acum i-ajunge și lui, prea-i de tot încăpățânată; își trage învelitoarea peste cap și se culcă. Trece o vreme. E iarnă, și cămașa de pe dânsa n-are căptușeală. Adineaori, de supărată ce era, nici n-a băgat de seamă cât e de frig, dar acum se face tot mai târziu, se zgribulește, toată lumea din casă doarme. S-ar scula, dar ce să facă singură prin casă? Dacă s-ar fi înduplecat mai curând, când a rugat-o! Acum nu se uită spre el: stă întinsă și se gândește. Ba, peste toate, mai vine și un zgomot ciudat din odăile din fund, și i se face frică. Atunci se furișează încetișor lângă el, și trage nițeluș de învelitoare. N-a folosit la nimic toată supărarea! Acum se-ncăpățânează el: se face că doarme, iar fața lui e liniștită și nepăsătoare.”

## 8. Ambiguity

Generally, the vocabulary employed in by Sei Shōnagon is simple, but the ambiguity of the text is given by the haunting repetitions of a few vague words, like *ito* (very) or *okashi*, that means „interesting, pleasant, funny, amusing, wonderful”, depending on the context and mood; by the use of ambivalent adjectives, like *nikushi*, that means „enchanting”, but also „unbearable”. There are also some subtle differentiations of the polite expressions and some grammatical features of the Japanese language that made it easier for the author to play with the text: first, the verb doesn't conjugate and second, the subject is not expressed in the sentence. Therefore, the text can be interpreted in various ways. A good example of this ambiguity is the previous fragment (Chapter 125), where the author can either refer to another lady or to herself (in this case, the ambiguity is given only by the grammatical features).

Taking into account these correspondences between Sei Shōnagon's *The Pillow Book* and the postmodernist characteristics, the most natural conclusion to be drawn is that postmodernism was discovered (though only intuitively) in Japan, long before it appeared in the West.

**BIBLIOGRAPHY:**

Zerzan, John – *The Catastrophe of Postmodernism*

Morris, Ivan – *The World of the Shining Prince. Court Life in Ancient Japan*, New York- Tokyo- London, ed. Kodansha International

Shōnagon, Sei – *Însemnări de Căpătâi*”, traducere și prefață de Stanca Cionca, București, ed. Univers, 1978

## CUPRINS

### Partea I.

Lingvistică și metodică.....	6
LOANWORD ADAPTATION AND THE THEORY OF CONSTRAINTS AND REPAIR STRATEGIES.....	8
Andrei A. AVRAM.....	8
PHRASAL TRANSITIVES AND THE LEFT PERIPHERY OF PARTICLE PHRASES.....	21
Larisa AVRAM.....	21
TEACHING WRITING AS AN ACT OF COMMUNICATION.....	35
Violeta NEGREA.....	35
LANDESKUNDE UND INTERKULTURELLE KOMMUNIKATION.....	39
Maria MIHALCIUC.....	39
SPRACHE UND KOMMUNIKATION IM ALTER - FORSCHUNGSSTAND UND FORSCHUNGSRICHTUNGEN.....	44
Adriana DĂNILĂ.....	44
SMS-UL ÎN CULTURA JUVENILĂ CONTEMPORANĂ.....	55
Aida FERENCZ.....	55
PRESENTAZIONE DEI LINGUAGGI SETTORIALI, ALCUNI VOCABOLI SPECIALI E LE LORO CARATTERISTICHE.....	67
Boariu Elena ANDREEA.....	67
VALORILE SEMANTICE ALE VERBULUI ÎN LIMBA ARABĂ CONTEMPORANĂ.....	75
Roxana MAREȘ.....	75
FEEDBACK IN LANGUAGE TEACHING.....	83
Corina Mariana MOCANU.....	83
MEHRSPRACHIGKEIT – TERTIÄRSPRACHENERLERNEN, DEUTSCH NACH ENGLISCH, EINE ALTERNATIVE FÜR RUMÄNIEN.....	87
Maria Ileana MOISE.....	87
PREDAREA LIMBILOR STRĂINE DIN PERSPECTIVĂ INTERCULTURALĂ.....	103
Florentina ALEXANDRU.....	103
INFLUENȚA ENGLEZĂ ASUPRA LIMBII SPANIOLE.....	109
Mihaela MATEESCU.....	109
BILINGVISM ȘI PLURILINGVISM ÎN FAMILIILE MIXTE ROMÂNÓ-ARABE - STUDIU DE CAZ.....	117
Eugenia Mirela GEORGESCU.....	117
L'EXPRESSION DE LA DONNÉE SPATIALE DANS LES NOUVELLES DE J. M. LE CLÉZIO.....	123
Iuliana PAȘTIN.....	123

Partea a II-a:.....	136
Literatură și civilizație.....	136
INFLUENCES FRANCAISES DANS L'ARCHITECTURE DE BUCAREST.....	138
Gabriela LUPCHIAN.....	138
LE CONTE FANTASTIQUE CHEZ MAUPASSANT.....	141
Mirela PENTELESCU.....	141
TRADUCCIONES RUMANAS DE LA OBRA DE CERVANTES.....	146
Tudora ȘANDRU MEHEDIŢI.....	146
DON QUIJOTE ȘI FILOSOFII.....	153
Cornel Mihai IONESCU.....	153
APROXIMACIÓN A LA AUTONOMÍA DEL LENGUAJE POÉTICO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL.....	159
Maria-Gabriela NECHEȘ.....	159
TRADIZIONI E COSTUMI POPOLARI – PORTA D'INGRESSO IN ROMANIA.....	166
Conf. univ. dr. Otilia Dorotea BORCIA.....	166
NEXT, DE ALESSANDRO BARICCO – UN POSIBIL MODEL CULTURAL AL EPOCII “DUPA MODERNITATE” SI “INAINTEA GLOBALIZARII”... ..	182
Răzvan STAIKU.....	182
BIBLIOGRAFIE.....	192
TREI PORTRETE ALE LUI LEONARDO SI O PSIHOLOGIE A PRIVIRII... ..	193
Răzvan STAIKU.....	193
LUIS LANDERO (JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA) Y LA NOVELA POSTMODERNA ESPAÑOLA.....	198
Irina DOGARU.....	198
ESTOMPAREA „EULUI CREATOR” ȘI INTERACȚIUNEA DISCURSURILOR.....	204
TREI EXEMPLE CONTEMPORANE.....	204
Maria IROD.....	204
ANTIEROUL ȘI RETORICA LUI ÎNTRE DETERMINISM ȘI LIBERTATEA OPȚIUNII ÎN DRAMATURGIA LUI TENNESSEE WILLIAMS.....	209
Aurora GOIA.....	209
PARADIGME ALE METRICII POEMULUI ARAB CLASIC ÎN STRUCTURA CERCURILOR CONCENTRICE IMAGINATĂ DE AL-KHALIL.....	217
Irina VAINOVSKI-MIHAI.....	217
STILIZARE ȘI ABSTRACTIZARE ÎN TEATRUL CLASIC JAPONEZ.....	225
Iulia WANIEK.....	225
ÎNTRE TRADIȚIE ȘI MODERNITATE: FUKUZAWA YUKICHI ȘI FASCINAȚIA OCCIDENTULUI.....	231
Alexandra Marina GHEORGHE.....	231

DESPRE UMBRĂ CA ARHETIP CULTURAL ÎN ROMANELE LUI MURAKAMI HARUKI.....	241
AdelinaVASILE.....	241
TEXT ȘI IMAGINE ÎN LITERATURA JAPONEZĂ - GENUL KUSAZŌSHI	248
Angela DRAGAN.....	248
SEI SHŌNAGON'S THE PILLOW BOOK.....	252
AS A POSTMODERNIST NOVEL.....	252
Alexandra MUSTĂȚEA.....	252