

UNIVERSITATEA CREȘTINĂ "DIMITRIE CANTEMIR"
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE

ANALE
INTERCULTURALITY AND PLURILINGUIISM

Nr.1/2011

*Ediția 2011 a ANALELOR Facultății de
Limbi și Literaturi Străine este închinată
memoriei Doamnei conferențiar universitar dr.
Gabriela Lupchian, întemeietorul facultății și al
activității de cercetare filologică din cadrul
acesteia, Decan de excepție între 1999-2010.*

Comitetul de Redacție

Academician Prof. dr. Marius Sala

Profesor dr. Nicolae Dobrișan

Membru Corespondent al Academiei de Limba Arabă – Cairo

Membru Corespondent al Academiei Siriene de Știință – Damasc

Academician Prof. dr. Răzvan Teodorescu

Profesor dr. Larisa Avram

Profesor dr. Violeta Negrea

Profesor dr. Andrei Avram

Editor: Conf. dr. Iulia Waniek

www.analefls.ucdc.ro

analefls@ucdc.ro

ISSN 2065 - 0868

UNIVERSITATEA CREȘTINĂ “DIMITRIE CANTEMIR”
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE

ANALE
INTERCULTURALITY
AND
PLURILINGUISM

Nr. 1/2011



Copyright © 2011, **Editura Pro Universitaria**

Toate drepturile asupra prezentei ediții aparțin
Editurii Pro Universitaria

Nicio parte din acest volum nu poate fi copiată fără acordul scris al
Editurii Pro Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CUPRINS:

BLENDED LEARNING ÎN FORMAREA COMPETENȚEI DE COMUNICARE INTERCULTURALĂ.....	7
Senior lecturer Ph.D Florentina Alexandru	
MIJLOACE INTERNE DE ÎMBOGĂȚIRE A VOCABULARULUI LIMBII ENGLEZE.....	18
Lecturer Ph.D Mirela Copcă	
SIGLE DE ORIGINE ENGLEZĂ ÎN PRESA SCRISĂ DIN SPANIA ȘI AMERICA LATINĂ.....	29
Lecturer Ph.D Mihaela Mateescu	
GRUPUL BICONSONANTIC ÎN POZIȚIE ÎNȚĂLĂ ÎN LIMBA ARABĂ (partea 1).....	39
Professor Ph.D Nicolae Dobrișan Lecturer Ph.D Roxana Mares	
GRUPUL BICONSONANTIC ÎN POZIȚIE FINALĂ ÎN LIMBA ARABĂ CONTEMPORANĂ (partea 2)	52
Professor Ph.D Nicolae Dobrișan Lecturer Ph.D Roxana Mares	
PATRU PERSPECTIVE ASUPRA POETICII JAPONEZE TRADIȚIONALE.....	69
Senior lecturer Ph.D Iulia Waniek	

**THIS FRAGMENT I SHOULD HOLD AGAINST OUR RUINS
(A Diatribe in Favour of The Wasteland)83**

Lecturer Ph.D Silvia Osman

**ENSAYO DE UNA POÉTICA DE LA LIBERTAD EN LA
LÍRICA DEL SIGLO DE ORO..... 97**

Senior lecturer Ph.D Maria-Gabriela Necheş

**DANS „LE CAFÉ DE LA JEUNESSE PERDUE“
DE PATRICK MODIANO, UN ROMAN DE LA FLÂNERIE
POSTMODERNE..... 112**

Senior lecturer Ph.D Iuliana Paştin

BLENDLED LEARNING ÎN FORMAREA COMPETENȚEI DE COMUNICARE INTERCULTURALĂ

Senior lecturer Ph.D Florentina Alexandru

Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, București

florentinaalexandru@yahoo.com

Abstract: *The present contribution refers to the **eMulticult** project which has been carried out in collaboration with SIVECO, UNap and ALT. The main objective of the project is to develop an educational portal for multicultural environments that is based on an educational model which should contribute to a better integration of users with different cultural and linguistic backgrounds into a foreign cultural context. Starting from the aforementioned main objective an experimental model for the training of intercultural communication competence has been developed. The curriculum has been designed so that it generates basic conditions which enable the acquisition of language skills – in this case English – for an optimal use of the language in the target country, and positive changes of behavior and attitudes. The goals are a better social integration and a higher professional efficiency in the conditions of global markets.*

Keywords: *blended learning, intercultural communication competence, foreign languages, curriculum, educational model.*

1. Tehnologia multimedia în învățarea limbilor străine

Chiar dacă în plan educațional, pentru multe cadre didactice este valabil încă un construct mental al omogenității culturale, al normalității monolinguale, al identității colective și al unei structuri sociale compacte, care le domină acțiunea didactică, situația de fapt, mai cu seamă în țările occidentale, este marcată, în mare măsură, de eterogenitate socio-culturală. Dacă în secolul al XIX-lea avea loc edificarea sistemelor de

educație națională, cu scopul de a păstra omogenitatea culturală și lingvistică, după cel de-al doilea război mondial, în special în Occident, conținuturile educaționale au fost supuse, mai întâi din cauza migrației internaționale și apoi a mobilității tot mai intense în spațiul european și în întreaga lume, unei presiuni exterioare, care a condus și conduce în continuare, procesul fiind în plină desfășurare, spre o diminuare a monoculturalității și a caracterului strict național al educației. Pe lângă profesorul de limbi străine care deține în continuare un rol cheie în procesul de predare/învățare a limbilor străine, tehnologia digitală prin formele ei concrete – e-learning/blended learning – constituie un ajutor real în acest proces.

2. Învățarea mixtă (blended learning) și formarea competenței de comunicare interculturală

Procesul actual de predare și învățare a limbilor străine, având ca obiectiv central comunicarea, vizează de fapt un conținut integrativ care să dea o perspectivă unitară asupra celor trei dimensiuni: cunoașterea limbii și a culturii țintă (dimensiunea cognitivă), comportamentul față de cultura țintă (dimensiunea afectivă) și competența de comunicare (dimensiunea pragmatică), elementele lingvistice și cele de cultură și civilizație formând o unitate indisolubilă (vezi Röttger 2001).

În procesul de însușire a limbilor străine ia naștere un „*spațiu intermediar*”, „*un al treilea loc între propriu și străin*” (Kramersch 1995), în care elementele componente a cel puțin două contexte culturale diferite nu mai sunt transmise distinct, făcându-se o separație netă între ele, ci împreună, plecând de la ideea că orice proces de înțelegere presupune atât consens cât și disensiune. De aceea formarea competenței de comunicare interculturală bazată pe capacitatea de comunicare, pe interesul pentru cultura țintă și pe disponibilitatea spre reflecția asupra propriilor caracteristici culturale reprezintă un punct cheie în predarea și învățarea limbilor străine, făcând posibilă îndepărtarea unor pericole majore care pot apărea în procesul de înțelegere a unui context străin, cum ar fi:

desconsiderarea totală a unui context străin, delimitarea strictă față de contextul străin sau identificarea totală cu acel context străin.

Comunicarea interculturală este un proces dinamic în care sunt antrenați interactanți cu caracteristici culturale diferite. Dialogul intercultural se bazează pe competența interculturală, care se poate defini ca o capacitate a individului de a se comporta adecvat situației de comunicare și în mod flexibil față de așteptările interlocutorilor săi din alte culturi, de a conștientiza diferențele culturale dintre cultura proprie și cea străină și de a-și păstra identitatea culturală în ciuda presiunii externe. Competența interculturală implică *„the cognitive, affective and operational adaptability of an individual's system in all intercultural communication systems”* (Kim 1991:259). Pentru aceasta interactanții trebuie să dispună **de conștiință interculturală**, de la conștiința de sine și până la cunoașterea culturală, **de sensibilitate culturală**, de la motivație și interes pentru o altă cultură și până la acceptarea diferențelor culturale, și **de comportament intercultural**, de la competența lingvistică în limba țintă până la strategii comportamentale specifice vieții cotidiene sau profesionale desfășurate într-un mediu multicultural.

Prin procesul de însușire a limbilor străine se realizează, în mod evident, un dialog intercultural. Cunoașterea unei limbi străine și existența unui fond de cunoaștere cu privire la particularitățile culturii proprii și străine nu conduc însă nici pe departe spre o competență interculturală satisfăcătoare. Având în vedere elementele componente ale competenței interculturale enunțate mai sus se pot distinge cu ușurință palierele multiple pe care le implică formarea acestei competențe. Multidimensionalitatea competenței interculturale vizează **un palier motivațional** cu efecte interne privind schimbarea sistemului de referință și capacitatea de adaptare la situații de comunicare interculturale, **un palier acțional** care presupune existența anumitor comportamente și atitudini necesare contactului intercultural, **un palier al reflecției** care presupune cunoașterea și înțelegerea contextului cultural străin, dar în același timp și a celui propriu și **un palier al**

interacțiunii cu efecte externe privind eficacitate procesului de comunicare interculturală.

Tehnica multimedia vine în sprijinul învățării limbilor străine cu diferite forme de învățare, una dintre ele fiind **blended learning**, o alternativă pragmatică la e-learning. „Blended learning este un concept de învățare integrativ care utilizează, într-un mediu de învățare corespunzător, în mod optim, posibilitățile disponibile astăzi de intrare în rețea prin internet sau intranet îmbinate cu metodele și tehnicile de învățare ‚clasice‘. El face posibilă învățarea, comunicarea, informarea și gestionarea cunoașterii, independent de spațiu și timp, în combinație cu schimbul de experiență, jocul de roluri și întâlnirea personală în instruirea directă clasică.” (Sauter / Sauter / Bender 2004: 68). Învățarea mixtă (blended learning) integrează textul, imaginea, sunetul și tutoriatul, ceea ce presupune o abordare teoretică integrativă de la behaviorism prin cognitivism și până la constructivism. Blended learning reprezintă combinarea fazelor de învățare individuală/autonomă cu ajutorul tehnologiei digitale cu fazele de învățare în clasă în prezența unui tutore. Această metodă de învățare este însă mai mult decât suma celor două componente. Prin urmare și obiectivele învățării mixte vizează formarea și dezvoltarea mai multor competențe, și anume:

- competențe lingvistice: ascultat, vorbit, citit, scris
- competențe pragmatice
- competențe de comunicare interculturală
- competențe de căutare, clasificare, prelucrare și transmitere a informațiilor.

3. Comunicarea interculturală în domeniul economic – model didactic digital

Obiectivul general al **proiectului eMulticult** este crearea unei rețele educaționale și a unui portal de cunoștințe care să implementeze modelul educațional dezvoltat în folosul unor beneficiari de diverse categorii de vârstă, nivele de pregătire, profesii etc., pentru o mai bună integrare a

acestora într-un alt mediu cultural decât cel de origine. Pornind de la obiectivul general s-a dezvoltat un model experimental pentru o unitate de învățare a limbii engleze ca limbă străină, pornind de la componentele curriculare stabilite. Design-ul curriculumului a fost astfel configurat încât să contribuie la realizarea unui cadru adecvat pentru dobândirea abilităților de a utiliza o limbă străină în contextul cultural specific acesteia și de a genera schimbări pozitive referitoare la atitudini și comportamente în scopul creșterii gradului de integrare socială și a eficienței profesionale în condițiile piețelor globale. În acest sens curriculumul urmărește obiectivele specifice ale proiectului referitoare la:

- înțelegerea perspectivelor istorice multiple în scopul demascării și prevenirii prejudecăților;
- formarea unei imagini pozitive de sine ca premisă a construirii capacității de empatie;
- dezvoltarea conștiinței culturale de apartenență la o matrice culturală;
- dezvoltarea competenței interculturale prin contact direct sau indirect cu alte culturi;
- combaterea rasismului și a discriminării;
- construirea și dezvoltarea abilităților de acțiune socială.

Aceste obiective, din perspectiva interculturală de abordare a educației, pot conduce la atenuarea conflictelor prin formarea unor comportamente precum:

- abilitatea de a comunica (a asculta și a vorbi)
- cooperarea și instaurarea încrederii în cadrul unui grup multiethnic
- respectul față de sine și față de ceilalți
- toleranța față de opiniile diferite.

Grupurile țintă avute în vedere în elaborarea acestui program de învățare a limbilor străine sunt:

- studenți
- angajați în domeniile: marketing, finanțe-bănci, turism, resurse umane, administrație publică, justiție

- profesori
- migranți.

Nivelul de limbă propus este B2- C1 în conformitate cu *Cadrul european comun de referință pentru limbi: învățare, predare, evaluare*, iar tipul de limbă selectat este limbajul economic.

4. Considerații teoretice asupra conceperii unei unități de conținut digital pentru învățarea limbilor străine

Învățarea unei limbi străine presupune pe lângă însușirea cunoștințelor lingvistice și o **înțelegere** a elementelor care compun un alt sistem cultural decât cel propriu. În procesul de însușire a limbilor străine se realizează astfel contactul cursanților cu „*ceva străin*”. A înțelege ceva străin, diferit de ceea ce este cunoscut și familiar, înseamnă o raportare la un context cultural străin prin comparație cu propriul context (**abordare**), „*o decentrare*” (Byram:1997) prin suspendarea temporară a experiențelor culturale, a reprezentărilor și a modelelor de interpretare proprii (**percepere**) și o acceptare și implicit o adoptare a unei alte perspective de abordare a realității (**înțelegere**). Schimbarea perspectivelor asupra lumii înconjurătoare și coordonarea acestora în contexte multiculturale se bazează, pe de o parte, pe capacitatea de transpunere în celălalt, în străin, pornind de la un fond propriu de cunoaștere și de experiențe (**perspectiva interioară**), iar pe de altă parte pe înțelegerea critică a contextului străin (**perspectiva exterioară**). Delimitarea între perspectiva interioară și cea exterioară reprezintă linia de demarcație între **înțelegere și acceptare**. A înțelege nu înseamnă însă a fi de acord cu ceva, ci a putea accepta și ceva care este în dezacord cu propria perspectivă.

Fiind vorba de formarea competenței de a gestiona dialogul intercultural într-un spațiu multicultural, în elaborarea modelului didactic s-au avut în vedere următoarele aspecte:

- sensibilizarea față de limba țintă/activarea și amplificarea cunoștințelor de limbă prin compararea sistemului lingvistic matern cu cel străin (vocabular, gramatică, pronunție, ortografie);

- sensibilizarea față de fenomenele socio-culturale prin abordarea conotațiilor diferite, prin introducerea în unitățile de învățare a structurilor complexe cum sunt rutinele și ritualurile, prin compararea structurilor sociale (sistemele de educație, politice, economice, culturale) pentru a evita formarea stereotipurilor și a prejudecăților;

- dezvoltarea conștiinței de învățare a limbii străine (language awareness);

- sensibilizarea față de o altă lume care este reprezentată de limba străină învățată;

- activarea conștientă a bazei lingvistice comune și stimularea unui transfer productiv prin semnalarea asemănărilor și confruntarea conștientă cu diferențele (cuvinte cu aceeași etimologie, internaționalisme, anglicisme în comunicații, tehnologie, publicitate, modă, cultură pop, sport);

- perceperea conștientă și discutarea diferențelor pentru a evita interferențele negative;

- compararea diferențelor și a asemănărilor socio-culturale;

- orientarea spre forma pragmatic-funcțională a întrebuințării limbii străine (utilizarea limbii în situații cotidiene și profesionale, înțelegerea textelor auditive și scrise în limba străină, exprimarea scrisă și orală în limba străină);

- centrarea pe educat ca parte activă a procesului de predare/învățare;

- procesul de învățare inductiv, comparativ, de autodescoperire;

- activarea educatului prin procese de reflecție, comparare, discuție, interogare, experimentare;

- folosirea unei strategii care să implice trei componente: culegerea, ordonarea și sistematizarea informațiilor.

Din punct de vedere teoretic modelul se bazează pe o orientare pragmatică (inter)acțională, care implică atât constructivismul cât și

instrucționalismul. Această platformă comună, constructivism și instrucționalism, se bazează pe un procedeu interactiv. Etapele interactivității indică faptul că unitățile de învățare în format digital au un cadru de referință de tip constructivist, în care s-au folosit conceptele de:

- deschidere
- nelinearitate (hipertextul)
- integrativitate
- multimedialitate (imagine, sunet, text).

Instrucționalismul este prezent prin indicațiile necesare prelucrării informațiilor și orientării mai facile a educatului în programul de învățare a limbii străine (pagina introductivă a programului, pagina de prezentare a domeniilor, rubrica de descriere a obiectivelor și a strategiilor de învățare).

O astfel de abordare mixtă presupune, în funcție de condițiile de predare/învățare și de grupurile țintă, nu măsurarea contribuției fiecărei componente la însușirea competențelor, ci determinarea modului în care fiecare dintre ele poate influența sau sprijini amplificarea cunoașterii unei limbi străine și utilizarea acesteia într-un context dat.

Plecând de la modelul lui Roche (2003) s-a construit un model experimental al unei unități de învățare a limbii engleze, cu aplicabilitate în context multicultural, cu trei componente distincte:

1. dispozițiile de învățare care conduc la construirea ansamblului teoretic; aceste dispoziții fac referire la procesului de învățare propriu-zis și au în vedere: fondul socio-cultural, factorii afectivi, principiile general valabile de însușire a unei limbi străine și sistemul lingvistic specific fiecărei limbi;

2. obiectivele învățării:

a) obiectiv fundamental de orientare a programului de învățare

- formarea competenței de comunicare interculturală

b) obiective generale:

➤ îmbunătățirea capacității de ascultare și respectiv de înțelegere și percepere a materialului audio-vizual

- familiarizarea cu diferite tipuri de texte

➤ familiarizarea cu elemente de cultură și civilizație prin semnalarea asemănărilor și confruntarea conștientă cu diferențele

➤ formarea competenței critice

➤ acțiunea receptivă, interactivă și creativă a educaților

c) obiective specializate

➤ automatizarea vocabularului

➤ utilizarea activă a vocabularului

➤ întrebuițarea unor aspecte gramaticale în anumite contexte și anumite tipuri de discurs sau de text

➤ însușirea anumitor rutine în funcție de situația de comunicare

3. evaluarea modelului și implicit a programului.

Modelul prezintă un progres ciclic bazat pe înțelegerea audio-vizuală selectivă. El cuprinde patru faze:

1. faza de activare (etapă de informare, privire de ansamblu din punct de vedere economic, politic, cultural și cotidian)

2. faza de diferențiere tematică și structurală (etapă de exemple, exerciții, diagnostic, înțelegere parțială a tematicii)

3. faza de expansiune (utilizarea cunoștințelor acumulate în fazele anterioare, studiu de caz)

4. faza de integrare (etapa de interacțiune, aplicare a cunoștințelor acumulate anterior, înțelegere finală a tematicii).

Modelul are în vedere formarea, stimularea și dezvoltarea competenței pragmatice. Orice utilizator de limbă trebuie să dispună de acele cunoștințe care să-i permită, într-un mod competent:

- să organizeze, să structureze și să aranjeze enunțurile (competența discursivă),

- să întrebuițeze enunțurile astfel încât să îndeplinească funcțiile comunicative cerute de contextul de comunicare (competența funcțională) și

- să organizeze enunțurile în funcție de anumite scheme interacționale și tranzacționale. (Consiliul Europei 2001:123)

În ceea ce privește sarcinile de lucru ale cursanților, în funcție de conținut și de obiective, s-a optat pentru următoarele trei tipuri:

1. **sarcini care au în vedere aspectul de comunicare** în limba țintă; pornind de la informațiile oferite de texte și imagini se generează o situație de comunicare pentru a cărei gestionare sunt necesare anumite acțiuni verbale; exercițiile cu astfel de cerințe au drept scop întrebuintarea, fixarea și automatizarea cunoștințelor lingvistice; un accent deosebit se pune pe autenticitatea situației de comunicare, transgresându-se în felul acesta cadrul limitativ, artificial al învățării tradiționale a limbilor străine; de asemenea se urmărește fluența discursului lingvistic, dar și corectitudinea și adaptarea acestuia la situația de comunicare dată;

2. **sarcini care au în vedere structurile lingvistice ale limbii țintă**; exercițiile de acest tip au drept scop dezvoltarea competenței lexicale prin prelucrarea structurilor lingvistice utilizate în texte; prin situarea limbii țintă în centrul atenției se stimulează reflecția asupra limbii țintă, dar și asupra limbii materne și se dezvoltă conștiința lingvistică, atât de necesară în dialogul intercultural;

3. **sarcini care au în vedere stimularea diferitelor strategii de comunicare**; cursantul trebuie să știe cum să utilizeze resursele precum și cunoașterea proprie de care dispune pentru a produce noi enunțuri scrise și verbale; prin acest tip de exerciții sunt conștientizate și dezvoltate anumite strategii cerute de procesul concret de utilizare a limbii țintă.

5. Observații finale

Modelul prezentat are o aplicabilitate în educația adulților care și-au însușit deja noțiunile de bază ale cel puțin unei limbi străine, dar doresc o specializare lingvistică și culturală, formându-și astfel o competență de comunicare interculturală pentru contexte profesionale. Din acest punct de vedere modelul prezintă următoarele avantaje:

- posibilitatea de transfer și de interacțiune între diferitele limbi cunoscute deja de către cursant și limba pe care o învață sau o aprofundează
- accentuarea fenomenului de conștientizare lingvistică și culturală, fapt ce favorizează comunicarea într-un mediu multicultural
- progresul ciclic bazat pe înțelegere audio-vizuală selectivă
- autonomia învățării.

Limita acestui model, ca de altfel a tuturor modelelor educaționale destinate unui mediu multicultural, este dată de dificultatea de evaluare a competenței interculturale formate prin parcurgerea unui astfel de program de învățare și aprofundare a limbilor străine pentru scopuri profesionale.

REFERENCES

1. Bredella, L./ Meißner, F.J./ Nünning, A./Rösler, D., (2000): Wie ist Fremdverstehen lehr- und lernbar. Tübingen: Narr.
2. Byram, M., (1997): Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence. Clevedon: Multilingual Matters.
3. Chen, G. M. / Starosta, W. J., (1996): Intercultural communication competence: A synthesis. Communication Yearbook 19, 353-384.
4. Habermas, J., (1981): Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
5. Kramsch, C., (1995): Andere Worte – andere Werte. În: Bredella, L. (1995)(coord.), 51-66.
6. Roche, J., (2003): Plädoyer für ein theoriebasiertes Verfahren von Software-Evaluation und Software-Design, DaF, 2, 94-103.
7. Röttger, E., (2001): Interkulturelles Lernen im Fremdsprachenunterricht – das Beispiel Deutsch als Fremdsprache in Griechenland.
8. Sauter, A. / Sauter, W. / Bender, H., (2004): Blended Learning. Effiziente Integration von E-Learning und Präsenztraining. München: Luchterhand.

MIJLOACE INTERNE DE ÎMBOGĂȚIRE A VOCABULARULUI LIMBII ENGLEZE

Lecturer Ph.D Mirela Copcă

Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, București

mireimihalache@gmail.com

Abstract: *Recent investigations seem to prove that productivity of derivational means is relative in many respects, and there are no absolutely productive means; derivational patterns and derivational affixes possess different degrees of productivity.*

The ways in which new words are formed, and the factors which govern their acceptance into the language, are generally taken very much for granted by the average speaker. To understand a word, it is not necessary to know how it is constructed, whether it is simple or complex, that is, whether or not it can be broken down into two or more constituents. We are able to use a word which is new to us when we find out what object or notion it denotes.

Keywords: *borrowings, barbarisms, false cognates, etymological doublets and triplets*

Fără a se vrea o prezentare exhaustivă, lucrarea de față încearcă să prezinte aspectele principale ale îmbogățirii vocabularului limbii engleze prin mijloace interne. S-a simțit, mai întâi, nevoia de a prezenta noțiunile de bază și anume limba, lexicologia, ca parte a lingvisticii, cuvântul, ca unitate de studiu și ca unitate fundamentală și prima în ordine cronologică a limbii, vocabularul și îmbogățirea acestuia. Nu am putut prezenta mijloacele interne de îmbogățire a vocabularului fără a trece succint în revistă mijloacele externe cu rol major în istoria limbii prin implicațiile lor socio-culturale și politice.

Vom demonstra încă o dată că limba engleză este într-un proces de continuă schimbare și vocabularul, ca parte fundamentală a limbii, suferă modificări majore la care contribuie și celelalte straturi ale limbii, fonologia și gramatica.

Bogăția literaturii de specialitate cu privire la vocabularul limbii engleze este copleșitoare, având în vedere nu numai faptul că acesta reprezintă un summum al cuvintelor limbii, cuvântul fiind unitatea ei fundamentală, ci și datorită faptului că apare ca obiect de studiu în varii domenii ale lingvisticii cum ar fi etimologia, semantica, morfologia lexicală, stilistica, precum și în domenii aplicate cum ar fi traducerea, scrierea unui text științific, predarea și învățarea unei limbi străine prin intermediul limbii engleze etc. Merită menționat faptul că există și studii interdisciplinare care au cuvântul ca obiect de studiu, de exemplu audiologia, logopedia, psihologia, psihiatria, neurologia și diverse patologii care implică rostirea, alcătuirea frazelor, înțelegerea sensului, comunicarea prin cuvinte etc.

La început vom încerca să definim termenii de limbă, cuvânt (economia prezentului studiu nu ne permite decât o prezentare succintă a câtorva definiții pertinente), vocabular sau lexicon, lingvistică, lexicologie, continuând cu explicarea termenilor relevanți pentru mijloacele interne de îmbogățire a vocabularului – prefix, sufix, compunere, conversie etc.

Vom demonstra încă o dată o caracteristică esențială a limbii engleze, aceea că în decursul istoriei sale s-a dovedit a fi o limbă extrem de productivă, în continuă schimbare și îmbogățire, atât prin mijloace interne de creare a noi cuvinte – fenomen predominant și în engleza modernă – cât și prin mijloace externe, limba engleză acceptând cu generozitate împrumuturi din limbi străine și însușindu-și-le până a nu mai fi recunoscute ca atare de vorbitorul nativ. Predominanța statistică a mijloacelor interne de îmbogățire a limbii i-a menținut, desigur, statutul de limbă germanică, în ciuda proporției mari a cuvintelor latine și romanice care au pătruns în limbă – și au contribuit la formarea ei – în

diferite momente istorice (fondul principal de cuvinte a fost și a rămas germanic).

Așadar, îmbogățirea limbii engleze prin crearea de cuvinte noi și includerea lor în vocabular s-a făcut atât prin mijloace externe – împrumuturi – cât și prin mijloace interne comune cu ale altor limbi indo-europene sau specifice limbii engleze.

Analizarea mijloacelor interne de îmbogățire a vocabularului se face prin abordarea celor trei clase principale – afixare, conversie și compunere – cu insistență asupra etimologiei, categoriei gramaticale și prezervării sau schimbării sensului cuvântului nou rezultat. S-a asemuit frecvent limba cu un organism viu care trăiește, se hrănește, se dezvoltă și moare (sunt limbi care au murit dar au lăsat urmași). Această viabilitate nu poate fi explicată doar prin fiziologia intrinsecă a acestui organism; trebuie să luăm în considerație factorii sociali, culturali și colectivi ai limbii cât și factorul timp.

Deosebit de importantă este și abordarea limbii engleze în contextul limbilor indo-europene. Sub acest din urmă aspect, studiul comparativ al limbilor, faptul că atât româna cât și engleza fac parte din marele grup al limbilor indo-europene cu preponderența statistic semnificativă a lexicului latin ne va facilita depistarea asemănarilor și deosebirilor ce pot fi remarcate în procesul de îmbogățire a vocabularului și în mijloacele prin care se face acest lucru.

S-a urmărit acest fenomen sub toate aspectele lui, încercând a depista exemple noi și încercând o organizare a materialului, sperăm mai accesibilă vorbitorului nativ de limba română cât și studenților (în accepțiunea polisemantică a cuvântului englez student) care învață limba engleză sau care studiază un curs de lexicologie.

Socotim că valoarea practică a unei asemenea cercetări este un lucru important, poate chiar inedit și merită să i se consacre un studiu separat, axat pe metodologia predării limbilor străine, cu o abordare în special contrastivă, ceea ce, cu siguranță, așa cum ne dovedește și experiența personală, are un crescut impact pedagogic.

Limba este un sistem de simboluri lingvistice arbitrare, constând din cuvinte organizate în structuri sau tipare gramaticale, folosite în procesul de comunicare între oameni. Limba există doar în cadrul unei colectivități, ca latură socială a vorbirii.¹ Vorbirea, pe de altă parte, este un act individual, volitiv și intelectual, fiecare vorbitor folosind o parte din totalul cuvintelor limbii, cu respectarea structurii acesteia și a normelor gramaticale. Pentru a continua paralela care se face între limbă și un organism viu, să începem prin a identifica organele sale principale, ce funcții îndeplinesc, cum se hrănesc și dezvoltă.

Ne vom limita la acele componente ale limbii identificate și acceptate ca atare de toți lingviștii: vocabular și gramatică care reprezintă cele două coordonate majore ale limbii, fie că e ea vorbită (nivelul fonemelor care este auditiv), fie că e scrisă (nivelul grafemelor care este vizibil). Este, de asemenea, știut faptul că vorbirea și scrierea folosesc organe (ochi, urechi, mână, gură) și funcții diferite (văz, auz, funcții motorii, funcții cerebrale superioare), având totodată o bază psihologică diferită și denotând un nivel diferit al instrucției, culturii sau proceselor mentale superioare individuale.

Privind diacronic cele două materializări ale limbii – fonemul și grafemul – vorbirea și scrierea, vedem cum comunicarea directă prin vorbire – care în decursul secolelor a dus la evoluția limbii, a dezvoltat vocabularul și a stabilit norme gramaticale – este ajunsă din urmă de comunicarea indirectă, prin scris, care câștigă în zilele noastre tot mai mult teren datorită, în special, comunicării prin e-mail sau mesaje pe telefon și a ajuns să influențeze vorbirea și să contribuie, la rândul său, la dezvoltarea limbii. Limba este obiect de studiu al lingvisticii.

Lingvistica poate fi definită ca o știință socială al cărei obiect de studiu este limba sub variatele sale aspecte: vorbirea și scrierea, natura limbii, unitățile și structurile sale la diferite nivele ale folosirii ei (fonetica,

¹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Ed. by Charles Bally & Albert Sechehaye, 1974

fonologia, lexicologia, semantica, morfologia, sintaxa), modificările ce survin în limbă, cât și studiul comparativ al limbilor.

Lingvistica cuprinde²:

I. Fonologia

II. Lexicologia

a) Morfologia lexicală

b) Semantica lexicală

III. Sintaxa

a) Morfologia sintactică

b) Semantica sintactică

Prezentul studiu se încadrează în lexicologie, acea parte a lingvisticii care studiază vocabularul unei limbi, cu referiri la structura, istoria și sensul cuvintelor care o compun. Faptul că studiază și echivalentele cuvintelor, expresiile, este și motivul pentru care termenul *lexicologie* este de preferat celui de *word study*, cu toate că acesta din urmă este o traducere exactă a celor două cuvinte grecești *lexicos* = cuvânt (word) și *logos* = știință (study).

Obiectul lexicologiei este, așadar, reprezentat de cuvinte și echivalentele lor, abordate nu numai diacronic, ci și sincron, factorul timp jucând un rol important în crearea cuvintelor și dezvoltarea limbii.

Domeniile de studiu ale lexicologiei sunt:

	Domeniul de studiu	Obiectul de studiu
1.	Etimologia	<ul style="list-style-type: none">• modificările fonologice ale cuvintelor• relațiile paradigmatiche dintre cuvinte• modificările semantice
2.	Morfologia lexicală	<ul style="list-style-type: none">• unitățile lexicale – cuvintele• frazeologia• formarea cuvintelor: derivare, compunere etc

² Cf. *The Principles of Semantics*, BASIL BLACK WELL, Oxford, Jackson & Co, Oxford & Glasgow, 1967

3.	Semantica	<ul style="list-style-type: none"> • morfo-semantica – sensul morfemelor • lexico-semantica – sensul lexemelor • semantica sintactică – ierarhiile taxonomice
4.	Lexico-stilistica	<ul style="list-style-type: none"> • valorile stilistice ale stratelor lexicale ale limbii • funcția figurilor de stil • aspecte stilistice ale vocabularului

Cuvântul reprezintă o sinteză a evoluției sale în istoria limbii, în ceea ce privește rostirea (fonetica), combinațiile posibile în discurs (gramatica), folosirea (usage) și, bineînțeles, sensul, primul care apare pe scară diacronică (mai bine zis, cuvântul apare pentru a purta sensul preexistent).

Pentru a explica sau vorbi despre sensul unui cuvânt se folosesc, desigur, alte cuvinte. Apare, deci, noțiunea de metalimbaj (metalanguage). Cuvintele aparțin aceleiași limbi, i.e. sinonime, expresii, circumlocuțiuni, definiții. Dacă ne gândim că definirea unui termen – mă refer mai ales la limbajul specializat, dar nu numai – se poate face printr-un sinonim, o frază care să includă genul proxim și diferența specifică sau chiar mai multe fraze, până la a construi un veritabil eseu de definiție (essay of definition), vom vedea că metalimbajul este mai mult decât un instrument de a percepe sensul cuvântului nou și a-l introduce astfel în fondul de cuvinte, vocabularul activ sau pasiv al unui individ; el este și un instrument care contribuie fără tăgadă la dezvoltarea limbii, facilitând crearea de cuvinte noi cu un deosebit impact și în metodologia predării limbilor străine. Această funcție a metalimbii ar trebui mai mult studiată ca parte a lingvisticii, inclusiv prin funcția sa de îmbogățire a vocabularului.

Iată câteva din definițiile „cuvântului” care pun accentul pe un element sau altul, de exemplu materialul lingvistic, aspectele socio-lingvistice, modul în care a apărut etc:

- „A word could be defined as an uninterrupted unit of structure with a regular stress pattern consisting of a morpheme or set of

morphemes conventionalized lexicographically, which is the carrier of at least one notional meaning and which is capable of fulfilling a syntactic function of its own.”³

- „As one of the units of speech or writing, it (n.a. cuvântul) is the smallest isolated meaningful element of a certain language... Each word of a language has its phonetics, its meanings/semantics, its own grammaticalness/grammar as well as different stylistic values.”⁴

- „Any sound or combination of sounds (or its written or printed symbol) recognized as a part of speech, conveying an idea or alternative ideas, and capable of serving as a member of, the whole of, or a substitute for, a sentence.”⁵

- „Unitate de bază a vocabularului, care reprezintă asocierea unui sens (sau a unui complex de sensuri) și a unui complex sonor.”⁶

Toate aceste definiții au în comun două aspecte principale: structura – din ce constă, din ce e format cuvântul și funcția – ce rol are, ceea ce am putea numi anatomia și fiziologia structurilor componente ale limbii. Ele subliniază faptul că reprezintă o unitate de formă și de sens care, odată spartă, elementele componente rezultate nu pot fi folosite independent.

Putem, așadar, conchide că un cuvânt este o unitate lingvistică indivizibilă în unități mai mici independente ca sens, cu o structură bine definită – o bază și elemente inflexionale ce se pot atașa acesteia, care poate fi scrisă (litere și semne diacritice) sau rostită (sunetele proprii vorbirii cu rol de foneme), toate acestea conlucrând pentru a comunica un sens, înțeles la fel de întreaga comunitate. Discursul nu va putea fi înțeles dacă elementele sale componente, cuvintele, nu sunt dinainte identificate

³ Evelina Graur, *An Outline of English Lexicology. Word Formation*, Mediamira, 2006.

⁴ Constantin Manea, Maria Camelia Manea, *Contemporary English Lexicology with an Outline History of the English Language*, Ed. Universității din Pitești, 2002.

⁵ *The Concise Oxford Dictionary*, fifth edition, Oxford, 1963.

⁶ *Dicționarul Enciclopedic Român*, volumul I, Ed. Politică, 1962

atât ca formă cât și ca sens, adică expresie și conținut, simbol și referință, semnificant și semnificat.

Cuvintele acumulate în limbă formează lexiconul sau vocabularul care, conform sincroniei și diacroniei prin care sunt abordate studiile lingvistice, se află într-o continuă evoluție, creștere, primenire, reflectând atât realitatea socio-politică și culturală a momentului cât și normele gramaticale, fonologice și semantice stabilite în decursul istoriei limbii engleze. Îmbogățirea vocabularului este un proces deosebit de complex, iar studiul său este revelator atât pentru înțelegerea istoriei limbii cât și pentru încadrarea ei într-o ramură sau într-o familie de limbi. Interesant este faptul, care este deja loc comun, dar de mare relevanță pentru actualul studiu, că atât limba română cât și limba engleză aparțin familiei de limbi indo – europene – inițial o protolimbă – dezvoltându-se în ramuri diferite printre care: ramura limbilor germanice – engleza și ramura limbilor romanice – româna. Subliniez încă o dată faptul că vocabularul celor două limbi este preponderent latin, peste 50% în cazul englezei (limbă germanică) și mai mult de 70% în cazul limbii române (limbă romanică).

Abundența cuvintelor de origine latină intrate în limba engleză în diferite momente ale istoriei ei pentru a satisface diferite cerințe și nivele ale limbii și conviețuirea lor cu fondul masiv de cuvinte anglo-saxone explică marea bogăție a vocabularului englezesc (peste un milion de cuvinte) față de vocabularul limbii române, preponderent romanică (peste 300.000 de cuvinte).

Îmbogățirea vocabularului se face pe două mari căi: interne și externe. Nu putem trece la analizarea mijloacelor interne de îmbogățire a vocabularului limbii engleze – obiectul studiului de față – fără a trece în revistă mijloacele externe.

Mijloacele externe de îmbogățire a vocabularului limbii engleze cuprind:

1. Împrumuturile (Borrowings), așa cum le definește Otto Jespersen "milestones of general history"⁷, sunt cuvinte sau expresii

⁷ Otto Jespersen, *Growth and Structure of the English Language*, New York, 1955

adoptate din alte limbi, fie importate (se recunoaște ușor limba de origine, e.g. Fr. *attaché, fiancé*), fie substituite (e.g. Fr. *damage, judge*, mai greu de recunoscut datorită formei modificate conform tiparelor prestabilite ale limbii importatoare, suferind deci un proces de naturalizare). Adesea este folosit termenul *loanword* atunci când procesul de naturalizare nu este deplin iar vorbitorul nativ percepe cuvântul fie ca *loanshift*, recunoscând un cuvânt modificat dintr-o altă limbă, fie ca *loan translation* sau calc semantic în care sunt identificabile părțile componente traduse din limba de origine, e.g. *reason of state* <Fr. *raison d'état* sau *power politics*< Germ. *Machtpolitik*.⁸

2. Cuvinte internaționale și barbarisme (International Words and Barbarisms), cuvinte cunoscute într-un număr mai mare sau mai mic de limbi individuale care, odată învățate într-o limbă, sunt recognoscibile și inteligibile fără a le învăța în mod special sau a apela la un dicționar bilingv. În ceea ce privește limbile europene, majoritatea cuvintelor internaționale sunt de origine romanică (latină, franceză, italiană și spaniolă), greacă și germană, preponderenți fiind termenii științifici datorită internaționalizării și globalizării științelor fundamentale și aplicate – exemple grăitoare fiind medicina și informatica, e.g. *font, monitor, Internet, gene, transplant, antibiotic*.

3. Prieteni falși (False Cognates), cuvinte internaționale care au dobândit sensuri parțial sau integral diferite de cele din limba de origine, e.g. E. *actual* = Rom. *real*, nu *actual* sau E. *influenza* = Rom. *gripă*, nu *influență*.

4. Dublete și triplete etimologice (Etymological Doublets and Triplets), cuvinte derivate dintr-un etimon comun, având însă pronunție, scriere și, adesea, sensuri diferite, e.g. *datum* și *date* au intrat în limba engleză pe căi diferite – latină și franceză – dezvoltând sensuri diferite.

⁸ Cf. Einar Hangen, *The Analysis of Linguistic Borrowing*, in Harold Hungerford, Jay Robinson, James Sledd, *English Linguistics, An Introductory Reader*, Scott Foresmann & Co.

Datum a intrat în limba engleză direct cu sensul latinesc de lucru dat, cunoscut, bază pentru argumentare (given), iar *date* a intrat din franceză, derivat la rândul lui din același latinesc *datum*, dar cu sensul de precizare a timpului, momentul și locul scrierii, timp. Din engleza americană, unde a dezvoltat sensul de întâlnire cu o persoană de sex opus, cuvântul *date* a reintrat în limba engleză cu acest nou sens.

Fondul lexical al limbii engleze s-a îmbogățit atât de mult în timpul Renașterii, încât a atras imediat atenția oamenilor de știință. Este perioada traducerii Bibliei în engleză, prin folosirea multor cuvinte latine și grecești, drept care câțiva oameni de litere (de pildă Wycliff) s-au opus acestei preluări abuzive și au creat cuvinte englezești echivalente. Procesul s-a dovedit deosebit de benefic pentru înțelegerea limbii de către marea masă a vorbitorilor, cât și foarte productiv, fiind din acel moment principala sursă de cuvinte noi. S-a infirmat astfel exclamația lui Sir Thomas Browne, "One must learn Latin to understand English". Extrapolând, am putea spune că, înțelegând engleza, vom putea înțelege latina și greaca.

Concluzie:

Principalele mijloace interne de îmbogățire a vocabularului limbii engleze prin construirea de cuvinte noi (word building) sunt **afixarea** (affixation), **conversia** (conversion) și **compunerea** (composition).

Mijloacele interne de îmbogățire a vocabularului limbii engleze sunt:

1. Mijloace morfologice

- majore – afixarea, compunerea, conversia;
- minore – abrevierea, coruperea, contragerea, etimologia populară etc.

2. Mijloace semantice

- schimbarea de sens (care va face obiectul unui alt studiu).

REFERENCES

1. (1963), *The Concise Oxford Dictionary*, fifth edition, Oxford.
2. (1962), *Dicționarul Enciclopedic Român*, volumul I, Ed. Politică.

3. Graur, Evelina, (2006), *An Outline of English Lexicology. Word Formation*, Mediamira.
4. Hangen, Einar. *The Analysis of Linguistic Borrowing*, in Harold Hungerford, Jay Robinson, James Sledd, *English Linguistics, An Introductory Reader*, Scott Foresmann & Co.
5. Jespersen, Otto, (1955), *Growth and Structure of the English Language*, New York.
6. Manea, Constantin, Manea, Maria Camelia, (2002), *Contemporary English Lexicology with an Outline History of the English Language*, Ed. Universităţii din Piteşti.
7. Saussure, Ferdinand de, (1974), *Course in General Linguistics*, Ed. by Charles Bally & Albert Sechehaye.
8. Ullmann, Stephen, (1967)*The Principles of Semantics*, Oxford: Basil Blackwell, Glasgow: Jackson & Sons.

SIGLE DE ORIGINE ENGLEZĂ ÎN PRESA SCRISĂ DIN SPANIA ȘI AMERICA LATINĂ

Lecturer Ph.D Mihaela Mateescu

Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, București

mihaela_mateescu2006@yahoo.com

Abstract: *The aim of this article is to analyse English acronyms from Spanish newspapers. The material was obtained from electronic newspapers from Spain and Latin America. This paper explores the degree of graphic, phonetic and morphological assimilation of acronyms and establishes the main areas from which they proceed and the concepts designated by them.*

Keywords: *English acronyms, the process of acronymy, assimilation of English.*

1. Siglele reprezintă unul dintre cele mai reprezentative procedee de îmbogățire a vocabularului actual, fapt care l-a determinat pe poetul spaniol Pedro Salinas să caracterizeze secolul XX prin sintagma «*el siglo de las siglas*» (Rodríguez González, 1993:9).

În limba spaniolă siglarea s-a impus relativ târziu și s-a dovedit mai puțin productivă în comparație cu alte limbi, căpătând amploare din a doua jumătate a secolului XX. În această perioadă apar dicționare și lucrări mai ample dedicate siglelor (Sanabria, 1970; Galvão y Arboleda Sepúlveda, 1971; Romaña, 1973; Molina 1976), însă dicționarul cel mai complex, reprezentativ pentru întreg spațiul hispanic și unul dintre cel mai bune de acest gen este cel al lui Martínez de Sousa, *Diccionario internacional de siglas y acrónimos*, care include 20 000 de sigle. (Rodríguez González, Garland Cannon, 1994).

În prezent abrevierea unor sintagme prin păstrarea literei inițiale a cuvintelor ce o compun este un procedeu răspândit în limba spaniolă, iar

într-o lume a grabei, a urgențelor și a lipsei de spațiu, dominată de mijloacele de comunicare, presa scrisă nu putea să fie scutită de invazia siglelor. În articolul de față ne ocupăm de siglele de origine engleză folosite în presa scrisă din Spania și America Latină. Pentru stabilirea corpusului nostru am analizat patru ziare în format electronic *El Universal* – Mexic, *El Tiempo* – Columbia, *La Nación* – Argentina și *El País* – Spania. Realizăm o analiză a gradului de asimilare grafică, fonetică și morfologică a siglelor și stabilim principalele domenii din care provin siglele specializate și principalii referenți desemnați de acestea.

Din punct de vedere **funcțional**, siglele englezești își justifică prezența prin *funcția lor denominativ-referențială*, prin *economia lingvistică* și prin *circulația internațională*, datorată apartenenței la limba „globalizării”, a afacerilor internaționale, a computerelor și Internetului. (Stochițoiu Ichim, 2006: 163)

Aceste motivații explică și faptul că spaniola, atât cea americană cât și cea peninsulară, preferă să împrumute siglele din engleza britanică sau americană, în loc să le calchieze. O dovadă în acest sens este numărul relativ redus al siglelor calchiate după modele englezești: **EUA** / **EE. UU** (după USA), **FMI** (după *IMF*), **OTAN** (după *NATO*), **NIP** (după *PIN*).

2. După cum observă Pottier Navarro (1990: 247) există două tendințe în preluarea siglelor străine:

- cele care sunt preluate ca atare fără să se adapteze la limba spaniolă și
- cele care se adaptează la limba spaniolă

Siglele neadaptate, adică cele care păstrează ordinea din engleză a inițialelor, l-am întâlnit în trei tipuri de contexte:

- **sigla străină** este însoțită de o **sintagmă explicativă** în limba engleză

„Mencionaré también la **ASEAN - Association of South East Asia Nations**- (Brunuei, Indonesia, Malasia, Filipinas, Singapur, Tailandia) establecida en 1967 (...)” *El Universal*: 2007-10-22

• **sintagma explicativă** în limba **spaniolă** este însoțită de **sigla străină**

„Para completar el proceso, México deberá obtener la aprobación de su Cámara de Senadores de su adhesión al **Organismo Multilateral de Garantía de Inversiones (MIGA**, por sus siglas en inglés).” *El Universal*: 2007-10-23

• **sigla străină nu este însoțită de explicație**

„(...) me informó que existe un problema con **la RAM** y que consultara con el servicio técnico.” *La Nación*- 10.12.2007

Prezența în context a unor sintagme explicative (în engleză sau spaniolă) indică caracterul recent, ocazional sau specializat al sigle respective. Echivalentul spaniol al sigle englezești poate fi:

• **traducerea literală a sintagmei originale:**

- **ATV** – (All Terrain Vehicle) = „Vehículo Todo Terreno”

- **CIA** – (Central Intelligence Agency) = „Agencia Central de Inteligencia”

- **GPS** – (Global Positioning System) = „Sistema de Posicionamiento Global”

• **o sintagmă cu sens apropiat**

- **CIA** – (Central Intelligence Agency) = „Servicios secretos estadounidenses”

- **NASA** – „La Administración Espacial y Aeronáutica estadounidense” = „La Agencia Espacial norteamericana”, „La Administración de Aeronáutica y del Espacio”

- **WWF** „Organización para la Defensa de la Naturaleza”

„Fondo para la Protección de la Vida Silvestre”

„Fondo Mundial de la Vida Animal” / „Fondo Mundial de la Naturaleza”

3. În plan **fonetic** tendința dominantă este adaptarea la modul de rostire din limba spaniolă, ceea ce nu exclude existența unor forme paralele (variante de rostire).

Pătrunderea siglelor englezești frecvent utilizate în limba vorbită se realizează prin două modalități de rostire:

A. sigle de tip silabic care permit rostirea legată, ca în cazul cuvintelor obișnuite. Există mai multe denumiri pentru același procedeu: *siglas opacas leídas secuencialmente* (Alvar Ezquerra, 2006: 48), *siglas silábicas* (Rodríguez Segura, 1999: 47), *siglas de tipo acrónimo* (Rodríguez González, 1993: 11): *CIA* - [sía, zía], *PIN*, *UNESCO*, *VIP*, *UEFA*. Acest mod de pronunțare contribuie la lexicalizarea mai rapidă a compusului, prin pierderea legăturii cu sintagma sursă. Exemplele de acest fel sunt siglele englezești complet lexicalizate: **láser** (light amplification by stimulated emission of radiation, amplificación de luz mediante emisión inducida de radiación); **radar** (radio detecting and ranging, detección y localización por radio).

B. sigle de tip alfabetic pentru a căror citire fiecare literă se rostește separat, *siglas opacas deletreadas* (Alvar Ezquerra, 2006: 48), *siglas no silábicas* (Rodríguez Segura, 1999: 50), *siglas de tipo literación* (Rodríguez González, 1993: 11): **ABS** [a-be-ese], **ATV** [a-te-uve], **CD** [ce-de], **DVD** - [de-uve-dé], **GPS** [ge-pe-ese], **HD** [hache-de], **LP** [elepé], **PC** [pe-cé], **PDF** [pe-de-e-fe], **SMS** [ese-eme-ese].

M. Alvar Ezquerra (2006:47) menționează și un alt tip de siglă, **la sigla transparente** care, atunci când este folosită, se pronunță forma desfășurată a siglei, nu cea abreviată, deci conținutul ei este cunoscut de utilizatori:

EEUU se citește *Estados Unidos*;

EUA se citește *Estados Unidos de América*

NYC se citește *New York City / Ciudad de Nueva York*

KO se citește *nocaut*.

Există **sigle de tip mixt**, adică cu o secvență silabică și alta alfabetică. De exemplu, *CD-ROM* care se citește [se-de-rrón, ze-de-rrón]

4. În corpusul analizat, ponderea cea mai însemnată revine **numelor proprii**. Principalii referenți desemnați prin astfel de sigle sunt:

➤ **organizații și asociații internaționale**

- **ASEAN** (Association of South East Asia Nations), sp.: „La Asociación de Naciones del Sudeste Asiático”: „Gambari indicó además que la ONU busca la cooperación de los 10 miembros de la Asociación de Naciones del Sudeste Asiático (ASEAN), para "ayudar a obtener resultados concretos" que permitan el diálogo entre la junta y la oposición en Myanmar.” *La Nación*- 17.10.2007 | Exterior |

- **FAO** (Food and Agriculture Organization (of the United Nations)) („Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación”): „Un análisis sobre el crecimiento del ingreso en China realizado por la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO, por sus siglas en inglés) y divulgado en abril, también pronostica que un mayor ingreso generará un mayor consumo de aceites vegetales, carnes y productos lácteos.” *El Universal*- 2007-05-24

- **HRW** (Human Rights Watch): „(...) la organización defensora de los derechos humanos Human Rights Watch (HRW) afirmó que puede haber un antes y un después del fallo de ayer.” *La Nación* - 22.09.2007 |

- **IATA** (International Air Transport Association), („Asociación Internacional de Transporte Aéreo”): „Ceppi explicó que también se había comunicado con la Asociación Internacional de Transporte Aéreo (IATA, en sus siglas en inglés), donde tampoco fue asentada ninguna denuncia.” *La Nación* 09.05.2007

- **UEFA** (Union of European Football Association)

- **UNESCO** (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

- **UNICEF** (United National International Children's Emergency Fund)

- **NBA** (National Basketball Association)

➤ **canale de televiziune:ABC** (American Broadcasting Company), **BBC** (British Broadcasting Corporation), **HBO** (Home Box Office), **NBC** (National Broadcasting Company)

➤ **agenții și servicii americane sau britanice: CIA** (Central Intelligence Agency), **DEA** (Drug Enforcement Administration). **EPA**

(Environmental Protection Agency), **FEMA** (Federal Emergency Management Agency), **NASA** (National Aeronautics and Space Administration), **USAID** (United States Agency for International Development), **FBI** (Federal Bureau of Investigation)

➤ **companii și firme americane sau britanice: HP** (Hewlett-Packard), **IBM** (International Business Machines)

În categoria **numelor comune** se înscriu sigle cu caracter specializat, aparținând unor grupuri socio-profesionale. **Principalele domenii** din care mass-media preia sigle specializate sunt:

➤ **informatică: RAM** (Random Access Memory), **DRM** (Digital Rights Management), **FTP** (File Transfer Protocol), **LCD** (Liquid Crystal Display), **NAT** (Network Address Translation), **PC** (Personal Computer), **PDA** (Personal Digital Assistant), **PDF** (Portable Document Format), **URL** (Uniform Resource Locator);

➤ **tehnică și transporturi: SUV** (Sport Utility Vehicle), **ABS** (Anti-lock Braking System), **ATV** (All Terrain Vehicle), **GPS** (Global Positioning System);

➤ **artă, muzică: CD** (Compact Disc), **DJ** (Disc-jockey), **DVD** (Digital Versatil Disc), **LP** (Long-Play), **VJ** (videojockey);

➤ **comunicații: MMS** (Multimedia Messaging System), **SMS** (Short Message Service);

➤ **învățământ, carieră: MBA** (Master in Businedd Administration);

➤ **economie-finanțe: PIN** (Personal Identification Number);

5. **Asimilarea morfologică** a siglelor englezești presupune mai întâi încadrarea lor în clase corespunzătoare părților de vorbire. Cu o singură excepție (sigla adverbială *OK*), toate siglele englezești din corpusul nostru se încadrează în clasa substantivului, unele putând funcționa, în context, și ca adjective invariabile: „el salón *VIP*” (*La Nación* - 23.01.2011), „los

monitores LCD” (*La Nación*- 04.08.2007), „aparatos GPS” (*El Universal*-2007-11-22).

Sub aspectul genului, dintre cele trei criterii implicate în atribuirea genului gramatical (etimologic, semantic, formal) cea mai mare pondere revine în spaniolă celui semantic. Astfel, prin analogie cu genul echivalentului spaniol al anglicismului se încadrează la **genul feminin** siglele ai căror referenți sunt:

- organizații și asociații internaționale,
- agenții și servicii americane sau britanice
- agenții de presă, deoarece în spaniolă *organización, asociación, agencia* sunt substantive feminine:

- *la CIA - La Agencia Central de Inteligencia*
- *la EPA - La Agencia de Protección del Medio Ambiente*
- *la Nasa - La Agencia Espacial Norteamericana*
- *la UNESCO – La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura’*
- *la WWF – La Organización para la Defensa de la Naturaleza*

Și în cazul numelor comune sigla primește determinanți feminini sau masculini tot prin analogie cu echivalentul spaniol:

- *el DVD – el disco versátil digital*
- *el LP – el disco de larga duración*
- *un SUV moderno – el automóvil utilitario deportivo*
- *la ATV – una cuatrimoto*

Având în vedere că echivalentul spaniol al termenului *computer* în spaniola americană este *la computadora* iar în spaniola peninsulară *el ordenador*, sigla PC am întâlnit-o cu diverși determinanți corespunzători atât genului feminin, cât și celui masculin.

- *la PC – la computadora personal – el PC – el ordenador personal*
- *una PC de marca – las PC clonadas*

În cazul siglelor care desemnează substantive animate, genul gramatical coincide cu genul natural (sexul), marcat nu prin terminație, ci prin determinanții (articol, adjectiv) care însoțesc sigla: *el DJ, el VJ, „una*

VIP que es una *mujer* muy bonita o bonita y experimentada” (22-06- 2003 | eltiempo.com.).

În limba spaniolă, potrivit normelor RAE, **categoria numărului** (pluralul) nu este marcată prin niciuna din cele două terminații de plural specifice limbii spaniol. (**-s** sau **-es**). Marca de plural apare numai la determinații care însoțesc sigla (articol, adjectiv): *Representantes de algunas/variass/numeross ONG se reunieron en Madrid.*

„Debe evitarse el uso, copiado del inglés, de realizar el plural de las siglas añadiendo al final una s minúscula, precedida o no de apóstrofo: ⊗ *CD's*, ⊗ *ONGs.*” (*Diccionario panhispánico de dudas*).

Totuși, în ziarele analizate, am observat tendința de a adăuga marca de plural **-s**, scrisă cu literă mică sau chiar cu apostrof după modelul englezesc, la siglele care se înscriu în categoria numelor comune (*CD*, *DVD*) și la cele care desemnează substantive animate (*VIP*, *DJ*, *VJ*): „una fiesta para **VIPs** con la presencia del artista el 8 de marzo” (*La Nación* 26.01.2007); „se han vendido más de 200.000 millones de **CDs** en todo el mundo” (*La Nación* 17.08.2007); „**los DJs** B-Jay y Black Jarrel, quienes lograron calentar los motores entre la audiencia” (*El Universal* 2007-12-30); „**los mejores DJ's** nacionales e internacionales” (*ELPAIS.com*. 11/08/2007); „los usuarios pagan de más en **CDs** y **DVDs.**” (*ELPAIS.com*. 20/12/2007); „**los VJ's**, para manejar la parte gráfica y artística en los escenarios”(31 -07-2007 | eltiempo.com.)

Astăzi, asistăm mai mult ca oricând la o internaționalizare a limbajului, mai ales în domenii precum cel tehnic, științific, economic, iar acest lucru presupune utilizarea unor expresii sau cuvinte adoptate (împrumutate din alte limbi) de către toți cei care lucrează într-un anumit sector de activitate.

REFERENCES

1. Alvar Ezquerro, Manuel, (2006), *La formación de las palabras en español*, 6.^a ed, Madrid, Arco Libros, Colección: Cuadernos de la Lengua Española.
2. Garlão, María José; Arboleda-Sepúlveda, Orlando, (1971), *Directorio de siglas en ciencias agrícolas*, Turrialba, Costa Rica.
3. Martínez de Sousa, José, (1984), *Diccionario internacional de siglas y acrónimos*, Madrid.
4. Molina Correa, Gilberto, (1976), *1.001 siglas*, Quito, Editorial Ecuatoriana.
5. Pottier Navarro, H., (1990), „La prensa y la evolución de la lengua”, *Lingüística Española Actual*, XII/2.
6. Real Academia Española, (2005), *Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Santillana.
7. Rodríguez González, Félix, (1984), „El género de las siglas”, *Revista Española de Lingüística*, Madrid, Spain (REspL). July-Dec., 14:2, 311-366. (1993): „Las siglas como procedimiento lexicogenésico”, *E.L.U.A.* 9.
8. Rodríguez González, Félix y Garland Cannon, (1994), «Remarks on the history and evolution of English abbreviations and acronyms», en Francisco Fernández, Miguel Fuster y Juan José Calvo (eds.), *English Historical Linguistics 1992. Papers from 7th International Conference on English Historical Linguistics*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
9. Rodríguez Segura, Delia, (1999), *Panorama del anglicismo en español*, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, Colección: Literatura y Lingüística.
10. Romaña, José María de, (1973), *Diccionario de siglas*, Lima, Editoriales Unidas.

11. Sala, Marius (coord.), (1982), *El español de América*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2 vol.
12. Sanabria Parra, Adela, (1970), *Diccionario de siglas y acronismos colombianos*, Medellín, Escuela Interamericana de Bibliotecología.
13. Stochițoiu Ichim, Adriana, (2006), *Aspecte ale influenței engleze în româna actuală*, București, Ed. Universității din București.

GRUPUL BICONSONANTIC ÎN POZIȚIE INIȚIALĂ ÎN LIMBA ARABĂ (partea 1)

Professor Ph.D Nicolae Dobrișan

Lecturer Ph.D Roxana Mareș

Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"

mares.roxana@yahoo.com

Abstract: *The article presents the strategies adopted by standard literary Arabic and by the spoken idioms in order to cope with the appearance of consonant groups in word initial position.*

In the second part of this article, the authors are revising the types of strategies that Modern Standard Arabic uses to avoid the appearance of a biconsonantic group in word final position. Then, it is widely shown this situation in the spoken modern Arabic dialects. The authors identify the reasons that lead to the appearance of the biconsonantic groups and even a group of three consonants in word final position and the frequency of this phenomena.

Keywords: *Biconsonantic syllables, word initial position, word final position, Arabic*

Articolul de față va încerca să treacă în revistă strategiile adoptate de limba arabă standard/ literară (**al-fușha**) și de idiomurile arabe vorbite (**al-lahagāt al-āmmiyya**) pentru a face față tendinței de apariție a unor grupuri consonantice în poziție inițială a cuvintelor.

1. Situația din limba arabă literară/ standard

Limba arabă/standard (**al-fușha**) nu acceptă un grup biconsonantic în poziția inițială a cuvintelor. Mai mult decât atât, nici silabele din interiorul cuvântului nu pot începe decât și numai cu o singură consoană. Pe scurt, silabele cuvintelor din limba arabă nu pot să aibă decât următoarele configurații: silaba deschisă scurtă (de tipul CV) și lungă (de

tipul CŨ și silaba închisă (cu structura închisă CVC). În cazurile mult mai rare pot să apară datorită jocului schemelor morfologice arabe și o silabă ultralungă de tipul CŨC și o silabă ultralungă dublu închisă cu structura CŨCC, ultima numai la pauză.

1.1. Acest număr limitat de structuri silabice și îndeosebi faptul că un cuvânt nu poate să înceapă cu două consoane și nici cu o vocală în limba arabă literară a generat și continuă să genereze dificultăți atât în procesul flexiunii și derivării cât și la adaptarea împrumuturilor din alte limbi atunci când acestea încep în limbile de origine cu secvențe de două sau chiar trei consoane. "Fonetica și morfologia arabă refuză un grup biconsonantic în poziție inițială. În situațiile în care ar putea să apară un astfel de grup, el este evitat prin recurgerea la o vocală protetică. Și întrucât în limba arabă cuvântul nu poate să înceapă decât cu o consoană, această vocală protetică apare precedată de consoana **hamza** cu care formează o silabă, dacă respectivul cuvânt apare la începutul unei fraze" (Dobrișan, 2010, 31). Este cazul tipic al imperativului temelor verbale de bază și al formelor de perfect și de imperativ care apar din motivul menționat cu **'alif** protetic (formele VII-XV din sistemul triconsonantic și formele III și IV din sistemul cvadriconsonantic). Când ne referim la imperativul acestor forme în bună măsură reflexiv-pasive, avem în vedere evident doar acele verbe de la care se poate deriva logic o temă de imperativ. Fără a mai intra în alte detalii, reamintim aici câteva exemple foarte uzuale îndeobște citate, la care se pot adăuga indubitabil alte sute sau poate chiar mii de astfel de cazuri: imperativele ***ktub** > **'uk-tub!** "scrie", ***dhab** > **'id-hab!** "pleacă", ***glis** > **'iğ-lis** "șezilă loc"; formele derivate de perfect ***štara** > **'ištara** "a cumpăra", ***ntađara** > **'intađara** "a aștepta", ***starāha** > **'istarāha** "a se odihni" și imperativele corespunzătoare: ***ntađir** > **'intađir** "așteaptă!", ***stariḥ** > **'istariḥ** "odihnește-te!", etc. Dar "când astfel de cuvinte apar în interiorul frazei și cuvântul anterior lor se termină cu o vocală, vocala protetică și hamza nu se mai pronunță, deși în grafia araba **'alif**-ul care o marca (de data aceasta cu **hamzat al-wasl**) se menține, servind la depășirea celor

două cuvinte: قَالَ اكْتُبْ **qa-lak-tub** "El a spus: Scrie!" (Dobrișan 2010, 31). În cazul acesta, **hamzat al-qaṭ'** "hamza de întrerupere" se transformă așadar în **hamzat al-waṣl** "hamza de legătură" (Dobrișan 2010, 55).

1.2. Cea de a doua situație generatoare de grupuri biconsonantice în poziție inițială este cea a împrumuturilor din limbile străine cu deosebire din limbile clasice în antichitate, dar și în epoca modernă. În cazul cuvintelor împrumutate, fie că a fost vorba de nume proprii, fie că a fost vorba de nume comune, grupul biconsonantic din poziție inițială, existent la unele cuvinte în limbile de origine, a fost evitat prin adăugarea unei vocale protetice (și implicit a unei consoane **hamza**), notată constant în grafia arabă prin **'alif** cu **hamzat al-qaṭ'**). Acesta s-a păstrat și în interiorul frazei. Este celebru în această privință modul cum a fost asimilat numele filosofului grec Platon, devenit în limba arabă أَفْلَاطُون (**'af-lā-tūn**), dar alături de acesta au fost incluse în dicționarele generale sau de specialitate ale limbii arabe literare inclusiv contemporane și alte cuvinte de origine greacă și latină- din cele câteva sute de împrumuturi clasice provenind din aceste două limbi, precum اِقْلِيم (**'iq-līm-un**) în limba arabă cu sensul de "regiune" < grec. ***klima**, اِسْفَنْج (**'isfang-un**) "burete, spongios", اِسْطَبْل (**'is-tabl-un**) "grajd" < lat. **stabulum** și altele.

(*) În studiul de față vor fi utilizate următoarele abrevieri: engl.= englez, fr.= francez, grec.= grecesc, it.= italian, lat.= latin, pers.= persan, tc.= turcesc. Alături de acestea, vor fi folosite abrevierile de la numele de țări și zone din lumea arabă, după cum urmează: Alg.= Algeria, B.=Baḥrayn, Eg.= Egipt, Iord.= Iordania, Ir.= Irak, Ierus.= Ierusalim, Kuw.= Kuwayt, Lb.= Liban, Lib.= Libia, Mar.=Maroc, Mgh.= Magreb, N.= Najd, O.= Oman, P.= Palestina, Q.=Qatar, Sir.= Siria, Tun.=Tunisia, Y.= Yemen. De asemenea, vor fi folosite abrevierile curente R₁, R₂, R₃ și eventual R₄ pentru consoanele radicale, precum și f.= feminin, m.=masculin, pl.=plural, tricons.= triconsonantic, cvadr.= cvadriconsonantic.

În perioada modernă au intrat în limba arabă numeroase alte cuvinte care au un grup biconsonantic în poziție inițială în limbile din care provin,

printre acestea numărându-se **'isbirtō** "spirit" <it. **spirito**, **'ismant** "ciment" <fr. **ciment**, **'istād** "stadion" <fr. **stade**, **'istūdiō** "studio(u)" <engl.,fr. **studio** etc.

O a doua modalitate la care s-a recurs "pentru evitarea apariției grupului biconsonantic în poziție inițială în cuvintele împrumutate de limba arabă a fost inserarea unei vocale anaplectice între cele două consoane (de la începutul cuvântului împrumutat), ceea ce a avut ca rezultat separarea celor două consoane și trecerea lor la silabele diferite" (Dobrișan, 1984,116).Astfel, cuvântul francez **classique** "clasic" a devenit **kilāsikiyy**, cuvântul francez **protocole** a devenit în arabă **birūtūkūl** "protocol", cuvântul italian **tragedia** a devenit în arabă **tirāğidiyā** "tragedie", cuvântul italian **dramma** a devenit în arabă **dirāmā** "dramă"; piesă de teatru; dramaturgie etc. Dar cel mai interesant dintre împrumuturile recente este fără doar și poate cazul cuvântului francez **strategie** (it. **strategia**) <grec., lat. **strategia**, cu o suită de trei consoane în poziție inițială. Acesta a fost asimilat în limba arabă recurgându-se atât la o vocală protetică (notată în limba arabă prin **'alif** cu sau fără **hamzat al-qat'**, adică în forma استراتيجيا (**'is-ti-rā-ti-ğā**).

Dar pe măsură ce astfel de cuvinte s-au răspândit în limba arabă, în primul rând prin vehicularea lor de către mijloacele de informare, pe măsură ce s-a dezvoltat învățământul în general și studiul limbilor străine în mod particular, pe măsură ce a crescut numărul cunoscătorilor și vorbitorilor arabi de limbi străine, a devenit posibilă și realizarea unei rostiri mai apropiate de cea din limbile din care au provenit cuvintele împrumutate, acceptându-se în limba arabă și rostiri cu grupul biconsonantic în poziția inițială și cu sunetele **p** și **v** inexistente în fonetica limbii arabe clasice, îndeosebi pentru cuvinte de largă circulație, așa cum au devenit de pildă: ar. **brotokōl (protokōl)** "protocol" < fr. **protocole**, **klāsikiyya** "clasicism" <fr. **classicisme** și adjectivul corespunzător **klāsiiyy**< fr. **clasiqe** sau derivat regresiv în limba arabă), ar. **tranzit** <fr. **transit**, ar. **blāstik** (și **plāstik**) <fr. **plastique**, **brūfisūr** sau **brūfisir** (și **prōfesōr**) <fr. **professeur** etc. Desigur, situația cea mai

fericită au avut-o cuvintele împrumutate care au fost asimilate deopotrivă fonetic și morfologic ca urmare a încălcării lor în schemele specifice arabe, fie în perioada clasică (grec. **Drachme** devenit în limba arabă încă din perioada precoranică **dirham**, pl. **Darāhim**, iar în perioada modernă unitate monetară de bază în țări arabe precum Emiratele Arabe Unite și Marocul, grec. și lat. **philosophia** devenit în limba arabă **falsafa**, cu schema de mașdar al verbului cvadriconsonantic de forma I etc.), fie în perioada modernă (ar, **bank** "bancă", pl. **bunūk** < fr. **banque**, engl. **bank**; ar. **film** "film", pl. **'aflām** < fr., engl. **film**, **qunṣūl**, pl. **qanāšila** < fr., lat. **consul**; **malyūn** sau **miliyun** "milion", pl. **malāyīn** < fr. **million**; ar. **munāwara** "manevră", pl. **-ā** < fr. **tactique**; ar. **talfaya(t)** "televiziune" și mai recent **tilfāz** "televiziune; televizare" (alături de mai vechiul **tilifiziyūn** sau **tilifiviziyūn** "televiziune" < fr. **television** etc.¹

2. Situația din limba arabă vorbită

Atitudinea idiomurilor arabe vorbite (**al-lahaġāt al-‘āmmiyya**) față de prezența sau apariția unui grup biconsonantic la începutul cuvântului, adică a unei silabe de tipul CC-, este diferită de cea a limbii literare. Vom încerca în cele ce urmează să investigăm circumstanțele fonetice și mai puțin cele de ordin extralingvistic de natură să favorizeze această evoluție și să facem unele constatări în legătură cu frecvența diferită de la o zonă la alta a acestui fenomen și în legătură cu strategiile adoptate de diverse dialecte pentru menținerea sau pentru evitarea unui astfel de grup.

Unii cercetători arabi și nearabi afirmă că grupul biconsonantic în poziție inițială a existat încă din antichitate în idiomurile din Arabia de

¹ Am citat aceste ultime exemple, chiar dacă modelele lor străine nu au un grup biconsonantic în poziție inițială, cu intenția de a sublinia capacitatea limbii arabe de a asimila împrumuturile străine prin încadrarea lor în tiparele sale morfologice proprii. Alte numeroase detalii în legătură cu împrumutul clasic și modern din limba arabă vezi în Nicolae Dobrișan, *Lexicologie arabă*, Ed. Universității București, 1984, capitolul referitor la împrumutul lexical, p.93-150.

Sud. Pe lângă "cele cinci nume" denumite în varianta standard (**al-fuṣḥā**) cu **hamzat al -waṣl** și care ar fi avut un grup biconsonantic în poziție inițială (respectiv ابن "fiu", f. ابنة fiică" și varianta بنم cu **mīm** fiind ca marcă a nedeterminării, اسم "nume", امرؤ "bărbat", f. امرأة "femeie, soție", اثنان "doi", f. اثنتان "două" și اسن "anus", care apăreau în vechile inscripții notate fără **'alif** (adică بنم ، بنت ، بن etc.)², în aceleași inscripții din partea de Sud a Peninsulei Arabe au fost descoperite și o serie de formații verbale care amintesc de formele VIII și X din sistemul modern al temelor verbale, precum ختدم "a pregăti un teren pentru cultură", ستأل "a întreba", ستخلف "a numi ca locuitor, succesori", ستوضع "a se strădui să scoată" etc.³ De altfel reputatul lingvist egiptean Muḥammad Kamal Bišr, actualul vicepreședinte al Academiei de Limba Arabă din Cairo, atrăgea atenția asupra acestui fenomen cu circa patruzeci de ani în urmă (**Bišr, 1969, 45**). În plus, în contextul discuțiilor referitoare la similitudinile dintre araba veche și celelalte limbi semitice se subliniază existența grupului biconsonantic în poziția inițială și în limbile siriacă și ebraică.

Este dificil de stabilit întinderea acestui fenomen în perioada clasică, dar este cert faptul că într-o măsură mai mare sau mai mică toate dialectele arabe contemporane acceptă grupul biconsonantic și în unele idiomuri, în mod excepțional, chiar triconsonantic în poziție inițială.

2.1. În primul rând, în sistemul flexiunii și derivării verbale se întâlnesc numeroase situații de acest tip.

Astfel, în aproape toate dialectele dar cu o frecvență ceva mai mică în cele din zona de Est a lumii arabe (Al-Mašriq) apare un grup biconsonantic în prima silabă a verbelor care în limba arabă literară apar cu prefixul **ta-** în formele de perfect și de imperativ, respectiv formele V și VI din sistemul triconsonantic și forma II din sistemul cvadriconsonantic. Chiar dacă

² Vezi și Nicolae Dobrișan, *Limba Arabă Contemporană*, vol. II, Ed. Pro Universitaria, 2009, p.78

³ Muhammad al-'Arabawi, *Dawahir ṣawtiyya fī al-lahağāt al -'arabiyya al-ğanubiyya al-qadīma* în RALAC, 2005, p.180

frecvența fenomenului este evident în favoarea dialectelor din Vest (**Al-Magrib**), din considerente de ordin strict lingvistic vom prezenta exemplele în ordinea Est -> Vest, pornind dinspre Irak și peninsula Arabă spre Algeria și Maroc, dar concentrându-ne atenția asupra câtorva idiomuri pe care le considerăm reprezentative pentru diversele zone ale arealului lingvistic arab: Irakul și Kuwaitul pentru aria estică, Șamul mare (Siria, Libanul, Palestina și Iordania) pentru aria centrală, Algeria și mai ales Marocul pentru aria magrebită. În această ordine, vom dispune și exemplele care ilustrează diversele aspecte ale problemei.⁴ Astfel, vorbind despre formele verbale cu **ta-**, constatăm că în toate dialectele, în grade diferite, vocale **a** care urmează după consoana **t** din prefix este elidată:

Ir.: V- **tkellem** "a vorbi", **hiyya tkelmet** "ea a vorbit", **hinne tkelmen** "ele au vorbit"

VI- **tfāhem** "a se înțelege unul cu altul"

Ierus.: V – **tšarraḥ** "a avea cinstea/onoarea (să), a fi constit/onorat";

II cvadr. **tzahlaq** "a aluneca"; VI- **tfāhmu** "ei s-au înțeles"

Lb.: V- **tfaddal** "a binevoi, a pofti/a invita (pe cn.)"

Sir.: V- **tmanna** "a dori/a dori (cuiva/ceva); **džawwaz**⁵ "a se căsători, a fi căsătorit"; VI- **tšāwar** "a se consulta"

Alg.: **tgarrab**⁶ "a se apropia"; **tzawwež**⁷ "a se căsători, a fi căsătorit"; **tkellem** "a vorbi", **t'ašša** "a cina"

⁴ Facem precizarea că exemplele citate în continuare au fost selectate din lucrările de dialectologie și manualele destinate studierii diverselor dialecte, menționate în textul articolului și în bibliografie, dar nu am considerat necesară menționarea sursei decât în unele cazuri pe care le-am socotit mai edificatoare.

⁵ Cu sonorizarea consoanei **t** din prefix datorită vecinătății consoanei sonore **ž** < **ğ** care a asimilat-o parțial.

⁶ Cu transformarea consoanei **q** în **g** ca în toate celelalte idiomuri de tip beduin sau nomad.

⁷ Cu permutarea ultimei consoane radicale **ğ** în **ž**

Imperativul **tfaddal** "poftim" (ca invitație pentru a intra, pentru a lua loc, pentru a vorbi etc.), cu unele deosebiri în privința rostirii emfaticii **d**-fie **d** în unele zone, fie **d** în altele- se aude în toate ariile dialectale, dar în unele zone din extremitatea estică se produce o modificare a structurii silabice în formele de feminin și de plural, care impune recurgerea la o vocală protetică: Ir.: **itfadlu** "poftiți", **itfadli** "poftim! (f.)".

La rândul lor, toate verbale cu '**alif** protetic în formele de perfect, imperativul și nume de acțiune (**maṣdar**) în limba arabă literară (**al-fuṣḥā**) apar în aproape toate idiomurile vorbite cu un grup biconsonantic în poziție inițială:

VII- **nfa'al**: Ierus.: **nbasat/ mbasat**⁸ "a se simți bine, a fi mulțumit/satisfăcut/fericit", **nqatal** "a fi ucis"; Sir.: **nqasam** "a se despărți/diviza", **nbasatna ktīr** "au fost foarte mulțumiți/fericiți", **nkasar** "a se sparge, a fi spart" (**Brustad, 2000, 104**).

VIII- **fta'al**: Ierus.: **ṣtareṭ** "ea a cumpărat", Ierus., Sir., Eg.Ș **ṣta'nā-lak** "ne-a fost dor de tine; ne-ai lipsit"; Sir. **zdād**⁹ "a crește, a spori", **ṣtaḡalt ktīr** "am lucrat mult" (**Brustad, 2000, 106**); **btada** "a începe", **maṣdar**-ul **mntihān** "examen".

X- **staf'al**: Ierus.: **sta'mal** "a folosi, a utiliza"; Alg. **sta'žab** "a se mira, a se minuna".

IV cvadr. - **f'alall**: Sir.: **qša'arr** "a se înfiora"

Dar la forma VIII, când infixul **-t-** asimilează total, consoanele **hamza** sau **w**, este posibilă în unele zone o vocală protetică scurtă pentru spargerea grupului nou creat **tt-**: Ierus.: **'ttaḥaz** "a lua"; **'ttaṣal** "a intra în contact (cu cn.)"; **'ttafa' ('ala)** "a fi de acord (cu)"; **'ttākal** "a fi comestibil".

Asemenea imperativului **tfaddal** de mai sus, mai există un imperativ, provenit de la un verb de forma X, care se întrebuințează în aproape întregul area arab: P.: **stanna** "așteaptă!" (f. **stanni** "așteaptă!" (f.), pl. **stannu** "așteptați"). O vocală protetică, socotită "de sprijin" poate fi auzită

⁸ Varianta a doua cu asimilarea consoanei **n** și transformarea ei în **m**.

⁹ Cu sonorizarea infixului **t** care a devenit **d**.

în unele zone, ca în Ierusalim: '**stanna!** și chiar **estanna/ istanna!** Rostirea ultimă fiind dominantă în Egipt.

Se observă că lipsesc din înșiruirea de exemple de mai sus aproape cu desăvârșire exemple din dialectul egiptean. Această situație își are explicația în faptul că acest dialect- cel puțin cel principal cairot- uzează foarte adesea de o vocală protetică- mai scurtă ori mai lungă- pentru evitarea grupului biconsonantic în poziție inițială. O rostire egipteană precum cea din segmentul de frază **il-fustān illi štareti** "rochia pe care ai cumpărat-o" (Brustad, 2000, 208) se datorează mai degrabă faptului că verbul **ištara** "a cumpăra" apare aici după vocala **-i** din **illi**, fenomen la care ne vom referi puțin mai jos.

2.1.1. Elidarea vocalei scurte în silaba deschisă, în dialecte, este enumerată printre trăsăturile de bază ale contrastului dintre limba literară și idiomurile vorbite și acest lucru explică în bună manieră eliminarea în rostirea vocalei din prefixele personale ale formelor de imperfect/prezent, îndeosebi când aceste prefixe sunt precedate de o vocală:

N.: **nmūt** "noi murim", **nrūh** "noi plecăm"

Ir.: **trīdūn** "voi (m.) vreți", **trīden** "voi (f.) vreți"

Ierus.: **lāzem itrūhi/ trūhi** "trebuie să pleci!"

Sir.: **thāf** "tu (m.) te temi".

Sir., Alg.: **tšūf** "tu (m.) vezi"

Prefixele **t(a)-** și **n(a)-** de imperfect/prezent pierd vocala mai ales în formele de imperfect ale verbului "concev" și ale verbului dublat (**Durand, 1996, 124**)

Ierus.: **trūh** "tu (m.) pleci"

trūhi "tu (f.) pleci"

nrūh "noi plecăm"

trūhu "voi plecați"

și respectiv:

thebb "tu (m) mă iubești"

nhebb "noi iubim".

Elidarea vocalei din prefixe se produce și în alte situații, atunci când tema verbală începe cu o singură consoană, ex.: **tkammel** "tu completezi".

2.1.2. Elidarea vocalei din prefixul imperfectului/prezentului are loc și atunci când înaintea acestuia apare o particulă preverbală care conține o vocală lungă sau- și mai des- scurtă, așa cum sunt:

a) **mā(-)** de negare:

Sir.: **lāzem mā trūh** "trebuie să nu te duci!" sau de imperativ negativ:

Eg.: **mā thuššī-š!** "nu intra!(f.)" și **mā thuššū-š!** "nu intrați!(pl.)"

În zona Yemenului **mā** apare întrebuintat și cu valoarea de pronume interogativ pe care o întâlnim și în limba literară: **mā b-tif'al?** "ce faci?"

b) **bi-**, **b-** de indicativ prezent în zona Șamului (cu observația că acest **b-** este asimilat și devine **m-** la persoana I plural) și în Egipt:

Sir.: **bhebb le-knāfe ktīr** "îmi place kunafa¹⁰ mult", **b-tə'rā- hon** "ea îi citește(pe ei)", **b-tə'ni** "înseamnă", **mnāhod** "noi luăm".

Eg.: **b(e)-trūh** "tu (m.) pleci"; **b(e)-tšūf** "tu (m.) vezi".

Pe de altă parte se constată că atât în zona Șamului cât și în Egipt funcționează și tendința de menținere în unele graiuri a vocalei prefixului de imperfect după particula **bi-** /**b-**, cu inversarea ordinii celor două forme ale prefixului:

Sir.: **b-itkūn** "tu (m.) ești"; **m-inrūh** "noi plecăm"

Ierus.: **b-itbakki** "ea (te) face să plângi"

P.: **lāzem etfūtu** "trebuie să intrați", **hallaq b- etfūtu** "acum intrați"

Uneori particula **bi-** redusă la **b-** creează un grup de trei consoane în poziție inițială, ca în rostirea siriană **bthabba** "tu o iubești". Dar în extremitatea vestică a Magrebului, astfel de grupuri apar și în situația negării verbului la imperfect, ca în rostirile **ma tdhol-š** "tu nu ieși". (**Brustad, 2000, 189**), ceea ce generează nu numai un grup de trei consoane în poziție inițială dar și un tip de silabă foarte complicat întâlnit frecvent în această zonă: CCCVCC.

¹⁰ Produs de patiserie

c) Prefixul **ha-** de viitor în zona Egiptului **ha-tšūf** "tu(m.) vei vedea"; **ha-ddī-lak fikra** "îți voi da o idee".

d) prefixul **ka-** de indicativ prezent în idiomurile din Maroc: **šnū kā-ddīr?** "ce faci?"

e) După particule și adverbe interogative care se termină cu vocală, ca în cazul expresiei irakiene **šinu tsawwi?** "ce faci?"; **šde- tsawwi hna?** "ce faci aici?"

f) După particulele-conjuncții temporale **lamma** "atunci când" și **hatta** (și în forma prescurtată în **ta-**) "astfel încât, ca să":

Ierus.: **lamma tsāfer** "(atunci) când pleci (în voiaj)"

P.: **hatta tšūfi** "astfel încât tu(f.) să vezi"

g) După pronumele personale izolate și afixe care se termină cu o vocală: Ir.: **ihe mnām** "noi dormim", P.: **bedd-na nrūh** "noi vrem să plecăm"; Sir.: **w-'ana stannā-ki** "în timp ce eu te aștept".

2.1.3. Un grup biconsonantic apare frecvent în poziție inițială și în timpul conjugării verbului la perfect/trecut, în condiții asemănătoare cu cele menționate mai sus sau în alte condiții. Ex.:

Ir.: **intu nsaytu** "voi ați uitat"

N.: **ma nžahat** "ea nu a reușit"

Iord., P.: **ana fhimt** "eu am înțeles"

Ierus.: **iza fhimti** "dacă înțelegi"

Eg.: **ma fhimt-i-š** "eu nu am înțeles"

2.1.4. Atât imperativul formei de bază a verbului regulat/ "sănătos" (**sālim**), cât și cel al unor forme derivate apar frecvent cu un grup biconsonantic la începutul cuvântului. Dacă în urma îndepărtării prefixului de imperfect al persoanei a doua, în limba literară, trebuie să se adauge un '**alif** protetic pentru evitarea grupului biconsonantic, așa după cum s-a arătat în prima parte a studiului de față, referitoare la situația din limba literară, acest lucru nu mai este necesar în idiomurile vorbite, întrucât acestea acceptă un astfel de grup fără nici un fel de rezistență și dificultate. Astfel, în dialectul sirian se întâlnesc forme de imperativ precum **ktōb** "scrie!" (cu lungirea vocalei dintre R2 și R3 care este de altfel

singura vocală a formei de masculin și scurtarea ei în formele de feminin și de plural ca rezultat al apariției unei a doua vocale în poziție finală: **ktabi**, pl. **ktabu**). Imperativul unui verb cu R3 consoană slabă, precum **banna-yibni** "a construi" este **bni** "construiește", f. **bnī**, pl. **bnū**, dar alături de acesta se întrebuințează în alte zone din aceeași țară și o serie sinonimică la care apare o vocală protetică chiar cu **hamza**, adică **'abni**, f. **'abnu**, pl. **'abnu**. Situația este asemănătoare și în Liban (**šrāb aš-šāy** "bea ceaiul!") în vreme ce în celelalte zone nu apare vocala lungă la forma de masculin (Alg. **kteb** "scrie!" iar la imperativ negativ **la tktebū-š** "nu scrieți!"). Mai mult decât atât, apariția unor elemente sufixate la forma de imperativ, care în unele graiuri ar putea păstra o vocală protetică, are ca rezultat mutarea accentului pe vocala dintre R2 și R3, ceea ce conduce în ultimă instanță la eliminarea eventualei vocale protetice. În idiomul din Ierusalim, de pildă, se aud formele de imperativ cu vocala protetică **'uktob** "scrie!", **'is'al** "întreabă!", dar la adăugarea unor elemente sufixate, formele menționate de imperativ devin **ktub 'il-na** "scrie-ne!" și **s'al-o** "întreabă-!".

La imperativul formelor verbale derivate apare, de asemenea, un grup biconsonantic- în mod excepțional chiar triconsonantic- în poziție inițială:

Lb.: **tfaddal strih** "poftim, ia loc!". În mod similar, **strēh** "odihnește-te! Ia loc!" în idiomul din Ierusalim.

Toate formele derivate de la forma V în sus păstrează în majoritatea dialectelor grupul biconsonantic în poziția inițială. Astfel, în dialectul sirian apar: V- **tfarraaj** "uită-te!"; VI **tāwanu** "întrajutorăți-vă!"; VIII **štegēl** "lucrează!"; **šteri** "cumpără!"; X- **stāmel** "folosește!", **stāžel** "grăbește-te!".

2.1.5. Numeroase nume de origine verbală cu prefixul **m-**, adică participiile activ și pasiv, numele de loc, numele de instrument și **mašdar**-ul de forma III, creează de asemenea grupuri biconsonantice în poziție inițială, îndeosebi atunci când sunt întrunite condiții asemănătoare cu acelea în care se produce un fenomen similar la forma de imperfect/prezent al verbelor:

a) Participiul activ al formelor II și III: Sir. **mnabbēh** "ceas deșteptător", **mḡaniyye** "cântăreață"; Ierus.: **m' allem** "învățător", **m'allme** "învățătoare", pl. **m'allmīn**; **m'azzen/m'adden** "muezin", **mtaržem** "traducător"; Sir.: **mmassel** "actor", **mhandes** "inginer", **msāfrīn bukra** "ei pleacă mâine"; Eg.: **hiyye lissa mkallimā-ni fi-t-tilfōn** "ea nu a vorbit cu mine la telefon" (Waidich, 2004, 172), Alg.: **mselmīn** "musulmani".

Adverbul **mbēreh** "ieri" are de asemenea un grup biconsonantic inițial conținând consoana **m-** care amintește de schema participiului activ de forma III. Sub diverse variante, el se aude în toate zonele Șamului, (P.: **mbāreh/ mbēreh**, Galileea **mbērih**, Lb. **mbāreh/ mbēreh**) dar în Egipt primește în mod justificat- dată fiind originea acestui **m-** o vocală protetică și devine **embērih/ imbārih**.

b) Participiul activ al formelor derivate II și III: Sir.: **m'akkad** "sigur, cert", **mzawwaže** "căsătorită", Sir., Ierus.: **m'allam** "învățat, instruit", P.: **mḡallaf** "plic"; Alg.: **mrabba'** "așezat cu picioarele sub el", **mdayyeq** "îngust, strâmt".

c) Nume de loc: Alg.: **mdarsa** "școală", **msīd** "școală coranică".

d) Nume de instrument: P.: **mqaṣṣ** "foarfeci", **mḡadda** "pernă", **mrāy(e)** "oglină".

e) **Maṣdar**-ul de forma III: Sir.: **mlāhaza** "observație", **mḡawale** "încercare, tentativă".

2.2. În sistemul nominal al dialectelor arabe vorbite sunt, de asemenea, frecvente situațiile în care apare un grup biconsonantic în poziție inițială, fie la întâlnirea numelui cu articolul hotărât **el-**, fie la întâlnirea numelui cu o particulă, fie ca urmare a apariției numelui după o vocală pe care o conține cuvântul anterior în poziție finală, fie pur și simplu ca urmare a elidării primei vocale dintr-o serie de scheme de singular și mai ales de plural.

GRUPUL BICONSONANTIC ÎN POZIȚIE FINALĂ ÎN LIMBA ARABĂ CONTEMPORANĂ (partea 2)

Professor Ph.D Nicolae Dobrișan

Lecturer Ph.D Roxana Mareș

Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"

mares.roxana@yahoo.com

Abstract: *In the first part of this article, the authors are revising the types of strategies that Modern Standard Arabic uses to avoid the appearance of a biconsonantic group in word final position. Then, it is widely shown this situation in the spoken modern Arabic dialects. The authors identify the reasons that lead to the appearance of the biconsonantic groups and even a group of three consonants in word final position and the frequency of this phenomena.*

Keywords: *Biconsonantic syllables word final position Arabic*

La sfârșitul unui cuvânt arab pot să apară grupuri de două consoane atât în limba arabă literară (**al-fuṣṣḥā**) cât și în idiomurile sale vorbite- și mai ales în ultimele- ca urmare a căderii vocalelor finale, a căror apariție este totuși cvasiobligatorie în varianta obligatorie.

În limba arabă literară (**al-fuṣṣḥā**) vocala finală cade în mod obișnuit la pauză (**waqf**)- fenomen fonetic ce constă în întreruperea șirului vorbirii la sfârșit de vers în cazul poeziei, la sfârșitul frazelor în cazul prozei rimate și ritmate (**saj** ') sau la sfârșitul frazei sau al unei sintagme din frază în cazul prozei obișnuite (**Dobrișan, I, 2009, 37**)¹.

¹ În aceleași situații cade și marca de feminin **tā'marbūṭa** (ة), ceea ce are ca rezultat apariția vocalei **-a** la sfârșitul cuvintelor, tot în calitate de marcă a femininului.

Suprimarea vocalei desinențiale provoacă adesea apariția unei silabe duble închise (tipurile **CVCC** sau **C[̃]VCC**), adică a unui grup biconsonantic în poziție finală, alcătuit fie din consoane identice, fie din consoane diferite. Dacă grupul final este alcătuit din consoane identice, așa cum se poate întâmpla în cazul verbelor și numelor aparținând rădăcinilor "dublate" (**muḏā 'af**), consoana finală se reduce la pauză la o consoană simplă: **'amuddu** "eu întind" devine la pauză (* **ammud**) > **'amud**. Dacă grupul final este alcătuit din două consoane diferite, dubla închidere se suportă relativ ușor la pauză, dar de cele mai multe ori consoanele din astfel de grupuri sunt în realitate separate printr-o vocală epentetică, mai scurtă cantitativ decât vocala obișnuită. Lucrul acesta se întâmplă în mod curent în cazul schemelor nominale **fa 'l**, **fi ' l**, **fu ' l**, ca urmare a fenomenelor numite de gramaticii arabi **naql** (aproximativ "metateză") și **'itbā** (aproximativ "armonie vocalică") (**Dobrișan, I, 2009, 37**).

Două aspecte rețin atenția în cazul apariției grupului biconsonantic final. În primul rând, faptul că formele pauzele **fa'al** (provenită din **fa'l**) și **fu'ul** (provenită din **fu'ul**) au sfârșit prin a fi folosite în context, intrând în concurență unele cu altele: ex. **nahr** și **nahar** "râu", **ša'r** și **ša'ar** "păr", **'dn** și **'udun** "ureche", **gūšn** și **gūšun** "ramură, creangă" etc. În cel de-al doilea rând, faptul că o consoană "slabă" (**w, y**) în poziția R3 se pronunță la pauză și se comportă la fel cum se comportă consoanele "tari", atunci când apar la pauză în schemele **fa 'l**, **fi ' l**, **fu ' l**: **dalw-un** > **dalw** "găleată", **'uḏw-un** > **ḏw** "membru", **daby-un** > **daby** "gazelă, antilopă" etc.

2. În toate idiomurile vorbite vocala din poziție finală cade (cu foarte rare excepții în cazul unor nume folosite cu valoare adverbială și foarte probabil preluate astfel din limba literară), nemaifuncționând ca marcă a cazului la nume sau a modului la verbe. Prima consecință a căderii /pierderii vocalelor desinențiale în toate dialectele arabe vorbite a fost apariția de grupuri biconsonantice în poziție finală, tratate în mod diferit de la o zonă dialectală la alta.

Se observă că numai la unele categorii de cuvinte și numai la cuvintele care se încadrează în anumite scheme apare un grup biconsonantic în poziție finală și am considerat potrivit să ilustrăm fiecare dintre aceste cazuri printr-un număr cât mai mare de exemple extrase din diversele lucrări de dialectologie consultate (și menționate în lista surselor atașată la sfârșitul articolului), pornind de la premisa că autorii studiului de față dar și alți cercetători ar putea să extindă investigația asupra acestui fenomen fonologic sau asupra altor fapte de fonologie folosindu-se și de aceste liste de exemple. Totodată, am simțit nevoia să ilustrăm, situația din cât mai multe dialecte într-o manieră cât mai convingătoare cu putință.

2.1. O primă categorie de cuvinte la care apar grupuri biconsonantic în poziție finală este reprezentată de numele cu schemele standard **fa'1**, **fi' 1**, **fu' 1**, devenite în toate dialectele monosilabice. Acestea funcționează mai ales ca teme pentru nume la singular și pentru început nu prezintă interes dialectele din care ele provin și nici particularitățile fonetice specifice și nici particularitățile fonetice specifice lor într-un dialect sau altul. Altfel spus, vom înregistra o variantă dialectală pe care o considerăm standard fără ca ea să fie o formă reconstituită.

a. Schemele **fa'1**, **fi' 1**, **fu' 1** servesc mai ales ca teme la singular pentru numeroase nume, în accepțiunea foarte largă pe care numele **ism** "nume" o are în gramatica arabă, unde intră în opoziție cu verbul (**fi' 1**) și cu particulele (**ḥarf**). Iată câteva serii de exemple:

- **fa'1**: 'ahl "familie", baḥr "mare", ḥarb "război", dars "lecție", raml "nisip", raqm "cifră", sahl "ușor", šār "păr", šahr "lună (calendaristică)", šāb "dificil, greu (adj.)", kalb "câine", Maṣr "Egipt".

- **fi'1**: ḡibn/ jibn/ gibn "brânză", ḡisr/ jisr "pod", ḥizb "partid", milḥ "sare".

- **fu'1** sau **fo'1**: il-'Ods "Ierusalim", burž "turn", ḥubz/ḥobz "pâine", šuḡl/šoḡl "treabă, muncă, lucru", šubḥ/ šobḥ "dimineată".

Structura **fa'1** (cu variații de la un dialect la altul în privința vocalei) servește și ca schemă pentru câteva numerale cardinale unități (**ḥams** "cinci", **sab** ' "șapte"), iar structura **fu' 1** servește ca schemă pentru

numeralesle fracționare care sunt veritabile nume (**tult/ tilt/ tult/ tilt** "o treime", **rub ' / rob '** "un sfert, o pătrime" **ħums/ ħms** "o cincime") și ca schemă a formei de plural a adjectivelor de culori care la singular au schema ' **afa 'l**, f. **fa 'lā**, pl. **fu 'l**: **ħumr** "roșii", **zurq** "albaștri", **sumr** "bruni", **šuqr/ šugr** "blonzi".

b. Pe de altă parte, există în dialecte o serie de nume primitive sau derivate, cu diverse scheme, aparținând rădăcinilor "dublate" (**muḏā 'af**) sau formelor verbale derivate la care R₃ se dublează (cu este forma IX - ' **if 'all(a)**): ' **aṭṭ/ qiṭṭ** "motan", **ħubb** "iubire", **ħall** "oțet", **royy, ruzz, rizz** "orez", ' **amm** "unchi paternal", **kull, koll, kill** "fiecare, toți, toate", **muhimm/mohimm** "important". Se mai adaugă la acestea o serie de nume cu R₂ și R₃ identice apărute în dialecte ca urmare a unor fenomene de asimilare și a altor modificări fonetice, ex.: **sett** (< **sayyida (t)** "doamnă, bunică", **noṣṣ** (<**niṣf** "jumătate", **wešš** < **wajh** "față, chip").

2.2. În cel de-al doilea rând, există câteva scheme verbale de persoană ale perfectului și ale imperfectului de la verbele triconsonantice regulate și de la verbele "dublate" (**muḏā 'af**), la care apare în dialecte un grup biconsonantic în poziție finală. Acestea sunt:

a. Persoanele I și II masculin singular perfect la care sufixul personal silabic **-tu** din limba literară se reduce în dialect la **-t**, ceea ce antrenează apariția grupului biconsonantic alcătuit din R₃ + **t** ca urmare a modificării structurii silabice a acestor forme personale:

- **katabt-tu** > **ka-tabt** "eu am scris", **katabt-ta** > **ka-tabt** "tu (masc.) ai scris". Unele dintre aceste forme personale devin monosilabice în anumite idiomuri.

- de la verbe regulate : **smi't** "eu am auzit, tu (masc.) ai auzit"

- de la verbe "concave": **ruħt/ roħt** "eu am plecat, tu (masc.) ai plecat", **šuft/ šaft** "eu am văzut, tu (masc.) ai văzut"

- de la verbele "hamzate" (cu R₁ hamza): **ħadt** "eu am luat, tu (masc.) ai luat".

b. Aceleași persoane de la forme derivate: II- **ħallast** "eu am terminat, tu (masc.) ai terminat", **sakkart** "eu am închis, tu (masc.) ai închis", V- **itżawwzt** "eu m-am căsătorit, tu (masc) te-ai căsătorit".

c. Persoanele imperfectului la care nu apare un sufix personal, în unele idiomuri: **w-tatabqa tatħāsm** " ea va continua să ne certe" (**Brustad, 2000, 207**).

d. În cazul verbelor dublate, în toate situațiile în care nu apare un sufix după forma personală:

- de perfect: **ħaṭṭ** "el a pus", **ħabb** "el a iubit", **gaṣṣ** " el a tăiat, el a retezat" (**Ir.; Erwin, 2004, 21**); forma X - **staħaff** " a găsi, a considera, a socoti ușor" (Ierus.)

- de imperfect: **betħebb** "ea iubeste, ei îi place(cv.)"(Eg.); **law tiħibb tīgi** "dacă vrei să vii" (Eg., **Brustad, 2000, 258**); **baħebb** " eu iubesc/ eu vreau" (P.), **nħibb** "noi iubim"(Ir.), **adinn** "eu cred/ bănuiesc" (Ir. **Erwin, 2004, 16**);

- de imperativ masculin singular: **boṣṣ** "privește!" (Eg.), **ħoṭṭ** "pune" (Eg.); **ṣedd** "trage!" (Eg.)

- cu verbele "dublate" se poate asimila în această privință și forma IX referitoare la culori și defecte fizice **if'all (a): ħmarr** "el s-a înrosit" (Ierus.), **bwazz** "el s-a curbat/ îndoit " (Ierus.).

2.3. Un grup biconsonantic în poziție finală apare și la câteva nume biconsonantice care, în virtutea tendinței de a se încadra în sistemul rădăcinilor triconsonantice predominant, prezintă în forme diferite atât în limba literară cât și în idiomurile vorbite, dublează consoană finală: **'ab >abb** "tată" (S., Ierus.); **aħ >aħħ** "frate" (S., Ierus.); **yad >yedd** (Alg.)"mână"/ **y'dd** (Mar., **Brustad, 2000, 302**); **fam** "gură" > **fomm** (Eg.; **Jonier, 1964, 140**); **dam** "sânge" > **damm** (Ir.; **Erwin , 2004, 30**).

2.4. Un număr limitat de nume au fost împrumutate din limba franceză sau din limba engleză cu un grup biconsonantic în poziție finală: **ektubr** (Alg.) "octombrie", **taks** "taxi"(Eg.), **film/felm** "film" (Eg.), **mitr/ metr** "metru" (Eg.), **kūrs** "curs (universitar)" (Sir. **Brustad, 2000, 291**), **kart** "cartelă, legitimație" (Sir.)

2.5. Exprimarea **bidd/bedd/ badd** urmată de pronume afixe, prin care se exprimă ideea de "a vrea" în toate idiomurile din Şam: **bedd-kon** (P.), **bidd-na** "noi vrem" (Sir.); **bidd-ak** "tu (masc.) vrei" (Sir.).

2.6. Adăugarea sufixului de negare –š la formele personale ale perfectului și ale imperfectului terminate în consoană, în unele dialecte, antrenează –la rândul său- apariția de grupuri biconsonantice (și mai rar triconsonantice) în poziție finală:

- la perfect: **ma ḥdemt-š** "eu nu am lucrat"(Alg.), **ma rig'š** "el nu s-a întors" (Eg.), **ma fihim- š** "el nu a înțeles" (Ierus.), **hiyya ma kānit-š** "ea nu a fost" (Eg., **Brustad, 2000, 256**)

- la imperfect: **ma byeštaḡal-š** "el nu lucrează" (Eg.), **ma baktib-š** "tu nu scri" (Ierus.)

- la imperativ negativ/ prohibitiv: **ma tḥāf-š** "nu te teme!", **ma truḥ-š** "nu pleca!/ nu te duce" (Eg.), **ma tiktib- š** "nu scrie!" (Eg.), **ma tqul-š** "nu spune" (Mar. **Brustad, 2000, 270**).

În idiomurile magrebite apar în poziție finală și grupuri de trei consoane în formele personale negate cu – š: **ma iḥabb-š** "el nu iubește/ nu vrea" (Alg.), **ma ḥabb- š** "el nu a vrut" (Alg.), **ma ḥdemt- š** "el nu a lucrat" (Alg.).

În unele idiomuri apar negate cu – š, generând astfel de grupuri, nu doar formele verbale, ci și participiile activ și pasiv cu valoare verbală: **ma wākl- š** "eu nu am mâncat" (Mar.; **Brustad, 2000, 228**), **ma mə' rūf- š** "nu este cunoscut" (Mar.; **Brustad, 2000, 228**), **ma muwżud- š** "nu este prezent/ aici" (Mar.; **Brustad, 2000, 292**).

2.7. Câteva particule cu vocala finală –a în limba literară pierd această vocală în dialect și în consecință apar cu un grup biconsonantic în poziție finală. Le menționăm pe cele mai des folosite dintre acestea:

- **ba' da** "după, în urmă" > **ba' d** "încă": **ba' d- a** "el încă" (Erwin, 2004, 289).

- **taḥta** "sub, dedesubtul" > **taḥt** "jos" (Eg.), **ila taḥt** "jos" (B.)

- **ğanba** "lângă, alături de " > **ğamb** (Eg.); **ğamb eṭ- ɬarabēza** "alături de masă" (Eg.); **yamm/ yemm-i** (Ir.) "lângă, alături de": **huwa yamm-i** "el este lângă mine/ alături de mine" (Ir.)

- ' **inda** "la, lângă; a avea (cu pronumele afixe)": ' **and-ak ewlād** ? "tu ai copii?" (Sir.), ' **ind-i** "eu am" (Ierus.), **ma** - ' **ind-ī-š** "eu nu am " (Ierus.), - ' **and-u** "la el" (Mar.; **Brustad, 2000, 285**).

- ' **aqiba** "în urma, după" > ' **ugb** (înainte de vocală): ' **ugb-a** "după el" (dar înainte de consoană ' **ugub** : - ' **ugub sā' a** "după, peste o oră" (Ir.; **Erwin, 2004, 218**), ' **ugub bācīr** "poimâine".

- **qabla** "înaintea, în fața" > Eg. ' **abl**: ' **abl el-mağrib** "înainte de asfințit"

- **mitla**: "ca, precum, cum ar fi" > Eg., Sir. **mitl** Ir. **mitl**: **mitl-i/-ak/ -iç/-a** "ca mine/tine (masc.)/tine (fem.)/el " (**Ir., Erwin , 2004, 282**)

3. Urmărind evoluțiile care au avut loc în diversele zone dialectale arabe, se constată că idiomurile arabe vorbite au elaborat strategii într-o măsură mai mare sau mai mică diferite pentru tratarea grupului biconsonantic (în mod excepțional chiar triconsonantic) din poziția finală. Unele dintre ele acceptă un astfel de grup, în vreme ce altele recurg aproape cu regularitate la introducerea unei vocale de disjunție sau "de sprijin"- cum mai este numită- între cele două consoane din poziție finală, o evitând astfel de alăturare prin crearea a două silabe la care consoanele diferite sau identice se distribuie.

Astfel, dialectele din Nordul Africii, începând cu cel egiptean și continuând cu cel libian, tunisian, algerian, marocan și muritanez, acceptă în general grupul biconsonantic în poziție finală și doar în mod excepțional introduc vocale de disjunție. Cel mai generos cu grupurile de două consoane în poziție finală pare a fi dialectul egiptean.

În zona Magrebului propriu-zis, ca urmare a concentrării consoanelor la începutul cuvântului, a apărut la sfârșit o silabă sau de cele mai multe ori întregul cuvânt s-a redus la o silabă de tipul **f'al** , **f'āl** , conținând o

vocală scurtă sau lungă înainte de ultima consoană. ² dar mult posibil și în această zonă iar în unele idiomuri sunt chiar mai frecvente cuvintele monosilabice cu două consoane în poziție finală:

Alg. **bent** "fată", **telž** "zăpadă", **ħobz** "pâine", **šems** "soare", **še' b** "greu, dificil", **kebs** "berbec", **wežh** "față, chip", **weld** "băiat".

Mar. **wāħel ar-rāzl** "un bărbat" (**Brustad, 2000, 306**)

Tun. **waqt** "timp".

Dar în dialectul egiptean se întâlnesc cele mai multe exemple de nume monosilabice cu grup biconsonantic în poziție finală: **yōm es-sabt** "ziua de sâmbătă", **sa' f** "tavan", **sahl** "ușor", **be-ž-žabt** "exact, întocmai", **'erš**, **'aṭr** "tren" **ma lī-š nefš** "eu nu am poftă" etc.

Dacă un astfel de cuvânt conține o consoană guturală sau o consoană emfatică, vocala sa principală este în dialectul egiptean cel mai adesea **o**: **rob'** "sfert", **šobħ** "dimineață", **ħohr** "amiază", **nošš** "jumătate".

În schimb, dialectele din zona asiatică a lumii arabe, respectiv din Șam, Irak și Peninsula Arabă, introduc aproape cu regularitate vocalele de disjuncție și numai în mod excepțional păstrează grupul biconsonantic la sfârșitul cuvântului. Timbrul acestor vocale variază de la o zonă la alta, uneori fiind destul de vag, iar modul de transcriere lor variază de la un autor la altul. ³ Astfel, pentru idiomurile din Palestina și Ierusalim în general s-a folosit un accent ... : **'ism** "nume" (P., Ierus.), **qud's** "sfințenie" (dar și **qud' s**). Pentru transcrierile din dialectele din Șam s-au folosit:

- fie **ə** mic notat în partea de sus a consoanelor⁴: **'ak 'l** "mâncare", **baħ'r** "mare (apă)", **nam'l** "furnici (col.)

- fie **e** mic notat în partea de sus a consoanelor: **tel'ž** "zăpadă", **ket'f** "umăr", **sab't** "sâmbătă"

² Vezi articolul **Grupul biconsonantic în poziție inițială din limba arabă contemporană** din acest număr al revistei.

³ Am păstrat transcrierile utilizate de diferiți autori tocmai pentru a ilustra această variație.

⁴ V. Kassab

- fie ə de mărimea celorlalte consoan⁵: **'a-l-baḥər** "la plajă" (**Brustad, 2000, 19**), **ḥibəz** "pâine" (**Brustad, 2000, 241**), **iš-šuḡl** "munca" (**Brustad, 2000, 175**), **Maṣər** "Egipt" (**Brustad, 2000, 241**)

- fie i de mărimea celorlalte consoane în zona Golfului: **baṭin** "burtă", **'asim** "nume", **'ahil** "familie", **Maṣr** "Egipt" și în Iraq ⁶: **jibin** "brânză", **daris** "lecție", **ragiṣ** "dans", **sijin** "închisoare", **filim** "film", **wazin** "greutate", **jisir** "pod", **ṣaḥiṣ** "persoană" și în Peninsula Arabă: **metir** "metre"(Hij.).

În diverse idiomuri, vocala epentetică este condiționată în unele contexte fonetice de vocala anterioară, căpătând timbrul ei:

- Iraq: **tilit** "o treime", **jaras** "clopot", **jisir** "pod", **ḥibir** "cerneală", **ḥamas** "cinci", **sudus** "o șesime"

- Golful Arab: **uḥut** "soră", **ṣuḡul** "muncă", **laḥam** "carne"

- Kuwayt: **ahal** "oameni", **raqam** "număr", **sumur** "brunete" (**Brustad, 2000, 351**)

- Palestina și Ierusalim: **ben't** "fată", **fi't'r** "ciuperci(col.)", **yōm 'l-fi't'r** "sărbătoarea de la sfârșitul postului din luna Ramadanului".

Consoanele guturale și emfaticе, asociate uneori și cu timbrele **o** și **u** ale vocalei principale, atrag în multe cazuri timbrele **o** și **u** pentru vocala de disjuncție, realizându-se implicit o armonie vocalică (așa cum am văzut că se întâmplă mai des în dialectul egiptean):

Golful Arab: **ṣuḡul** "lucru", **laḥam** "carne", pluralele adjectivelor de culori: **ḥumur** "roșii", **zuruq** "albaștrii", **ṣufur** "galbeni"

Iraq: **baḥar** "mare(apă)", **ḥrub** "război", **rubu '** "sfert", **ṣubuḥ** "dimineață"

Peninsula Arabă: **ṣubuḥ** "dimineață" (Hij.)

Palestina și Ierusalim: **'ud° s** "sfințenie"(Ierus.), **ḍuh° r** "amiază"

În alte situații decât cele pe care le-am menționat aici, selectarea vocalei epentetice pare mai degrabă arbitrară:

⁵ V. Brustad

⁶ V. Erwin

Iraq: **buriz** "turn", **teliz** "zăpadă", **gumar** "lună".

Golful Arab: **hubiz** "pâine"

Kuwayt: **tul id-duhar** "toată după-amiaza" (**Brustad, 2000, 301**)

Siria: **dahh ‘ r** "spinare"

Palestina: **isem** "nume", **bi-ḡ-ḡabet** "exact"

Dar în toate idiomurile din zona de Est a lumii arabe se întâlnesc numeroase situații în care consoanele din grupul final nu sunt separate printr-o vocală de disjuncție sau "de sprijin":

Iraq: **bənt** "fată", **ḡəzb** "partid"

Golf: **is-sā‘a ḡams, sitt** "este ora 5, 6"

Ierus.: **‘alf** "o mie", **‘arḡ** "pământ", **fi-ḡ-ḡubḡ** "dimineață", **il-kalb** "câinele".

Dar un pronume sufix sau un alt cuvânt care începe cu vocală atrage în mod automat pretutindeni conservarea grupului biconsonantic de la sfârșitul cuvântului la care este atașat, după cum și articolul sau un alt cuvânt care începe cu vocală, inclusiv o vocală de sprijin și urmează după un astfel de grup îl protejează:

Golf: **‘ umr-a** "vârsta lui" (dar **‘ umr-ha**)

Iraq: **ḡu sm-ak** "cum te cheamă?", **miḡl ēš?** "cum ar fi" (**Erwin, 2001, 294**); **‘ inn-i** "eu am" (în loc de **‘ ind-i** , cu asimilarea lui **d** de către **n**)(**Brustad, 2000, 108**)

Ierus.: **maḡall murīḡ** "un magazin frumos".

Siria: **mət° l > mət-l-i** "(la fel) ca mine", **tlatt iyyām** "trei zile".

Egipt: **‘ ala mahl-ak** "încet! Nu te grabi!", **el-ḡanafiya bta ‘ t il maḡbaḡ** "robinetul din bucătărie"

Maroc.: **f-qabr ən.nabi** "în mormântul Profetului" (**Brustad, 2000, 100**)

Dar vocala neutră se menține în cazul pronumelor afixe pentru a evita formarea unei suite de trei consoane: **mət ‘ l-na** "(la fel) ca noi". În mod excepțional se aud și rostiri în care este prezentă o astfel de suită ca în expresia siriană **kennt-i** "cumnata mea".

Pe de altă parte, însă, dialectul egiptean în mod special, dar și alte idiomuri în mod excepțional, uzează de o vocală eufonică- și ea în aproximativă armonie de obicei cu vocala anterioară sau posterioară- plasată după grupul biconsonantic, cu rolul de a proteja acest grup în eventualitatea că după el ar urma un cuvânt care începe cu o consoană și ar putea apărea astfel în context o suită de trei consoane: ‘ **and-o** "el are" față de ‘**and-a-ha** "ea are", ‘ **and-e-na** "noi avem", ‘**and-o-kom** "voi aveți", **menn-e-ha** "de la ea", **menn-o-kom** "de la voi", **koll-e-ḥagga** "orice lucru", **felm-e-modheš** "un film minunat".

4. Inserarea unei vocale scurte "de sprijin" între cele două consoane finale ale unui cuvânt se întâlnește și în cazul flexiunii verbale în situațiile menționate mai sus (paragraful 2.2.). Se constată că se recurge la aceleași vocale ca și în cazul numelui, respectiv **i**, **e**, **ə**. Astfel. La forma comună a persoanelor I și II masculin singular ale perfectului, la care sufixul personal **-t** urmează după R₃ cu care creează o silabă dublu închisă, respectiv în zonele din Estul Arab, între R₃ și sufixul **-t** se introduce o vocală scurtă, spărgându-se eventualul grup biconsonantic:

Iraq: **jibit** "eu am adus, tu (masc.) ai adus", **ma riḥit** "eu nu am plecat, tu (masc.) nu ai plecat", **šifit-ha** "eu am văzut-o; tu (masc.) ai văzut-o", **činit** "eu am fost, tu (masc.) ai fost", **ani kitabit** "eu am scris"

Iraq și Golf: **gilit** "eu am spus, tu (masc.) ai spus"

Siria: **iza itḏawwazət** "când o să mă căsătoresc" (Brustad, 2000, 201); **katabet** "eu am scris, tu (masc.) ai scris"

Ierusalim: **ḥallast** "eu am terminat, tu (masc.) ai terminat", **smi' t** "eu am auzit, tu (masc.) ai auzit", ‘ **rifit** "eu am știut, tu (masc.) ai știut".

Palestina: **katab** ‘ **t** "eu am scris, tu (masc.) ai scris"

Liban: **smi' ə t** "eu am auzit, tu (masc.) ai auzit"

Dar în idiomurile vorbite în aceleași regiuni de multe ori nu se introduce această vocală de disjuncție, în legătură cu anumite contexte fonetice și cu deosebire atunci când cuvântul care urmează după formația verbală este articolul ce începe cu vocale **a-/ e-/ i-**, adică **al-/ el-/ il**, un pronume sufix constând dintr-o vocală sau începând cu o vocală sau un alt

cuvânt care începe cu vocală. În consecință, se aud frecvent rostire fără inserarea vocalei de disjuncție, chiar și în situații în care nu există un context fonetic de genul celui descris:

Irak: **min čint ib-Bagdad** "când am fost la Bagdad" (Erwin, 2004, 307)

Bahrain: **ma rikabt fōg** "nu te-ai urcat sus"

Kuwait: **ga ' adt šribt** "am stat (jos) și am băut" (Brustad, 2000, 148)

Nedjd: **u riht** "și am plecat" (Brustad, 2000, 261)

Ierusalim: **aħadt w- ' lbas't** "am luat și am îmbrăcat-o"

Siria: **ti'ibt** "eu am obosit" (Brustad, 2000, 106)

Liban: **law kunt šeft-u hrebt** "dacă l-aș fi văzut, aș fi fugit" (Brustad, 2000, 203)

În Egipt, în schimb, ca și în idiomurile magrebite, nu se înserează o astfel de vocală de disjuncție decât în mod excepțional. În unele secvențe de trei consoane în poziție finală, mai ales la adăugarea pronumelor afixe, și nu neapărat în vecinătatea unei vocale, ceea ce are ca rezultat apariția unor cuvinte monosilabice cu structuri mai complexe, ex.:

Egipt: **šoft embāreh felm-e-modheš** (Jonier, 1964)

Maroc: **lli y 'āwn-k ma kāyn** "nu există acela care/ cine să te ajute" (Brustad, 2000, 99); **yadd-k** "mâna ta" (Brustad, 2000, 60).

În mod excepțional, pot să apară secvențe de trei consoane și în idiomurile din Est, așa cum sunt cele care urmează:

Kuwait: **mā yħib-ha** "el nu o iubește" (Brustad, 2000, 48)

Siria: **mā lāzim nħabrr-u** "nu trebuie să-l anunțăm" (Brustad, 2000, 281)

O altă situație în care apar grupuri biconsonantice sau chiar triconsonantice la sfârșitul formelor personale, atât ale perfectului cât și ale imperfectului, este aceea când ele sunt negate cu – š, așa cum se întâmplă în Egipt, dar și în unele zone din Șam și din Magreb.

Egipt: **ma rigi'-š** "el nu s-a înapoiat"

Ierusalim: **kunt ma kammallz-** 'ș "nu aș fi terminat", **ma qult-** ș **hāda** "eu nu am spus lucrul acesta"

5. O categorie aparte de formații nominale și verbale care se termină cu un grup biconsonantic este reprezentată de numele și verbele primitive sau derivate- puține la număr- care au în poziție finală- un grup alcătuit din două consoane identice- fie radicale, adică aparținând rădăcinilor "dublate", fie accidentale, rezultate dintr-un proces de asimilare sau de altă natură. În general, această consoană dublată se păstrează în toate dialectele, dar există și unele excepții. Exemplul cel mai tipic pentru astfel de cuvinte este numele **kull** "fiecare, toți, toate", prezent în toate dialectele cu mici deosebiri în privința vocalei: Ir.: **il-kull** "totul" (Erwin, 2004, 297); Sir. **kell/kill/kull** "oricare, fiecare, toți", Kuw.: **kill wāhid** "fiecare" (Brustad, 2000, 334); Eg.: **kull/koll** "fiecare, toți", Tun.: **kull ḥadd** "fiecare", Malta: **kull** "fiecare". Consoana **l** se păstrează și se pronunță dublată chiar și atunci când acest nume este urmat de un alt cuvânt- de obicei un nume care apare în anexiune- începe cu consoană: Sir.: **kill-ma** "de fiecare dată când" (Brustad, 2000, 235), **kill sene** "fiecare an" (Brustad, 2000, 53).

Doar alături de **kull** în dialecte circulă numeroase alte nume și verbe primitive sau derivate. Reluăm câteva exemple citate mai sus, la care adăugăm și altele noi: Ir.: **ḥubb** "iubire", Kuw.: **baṣṣ** "dar" (Brustad, 2000, 306), **sett** "bunică, doamnă", **tlet ālāf** "trei mii", **wašš** "față, chip", Lb.: **rizz** "orez", Eg.: **foll** "iasomie orientală", **rozz** "orez", **noṣṣ** "jumătate", Alg.: **noṣṣ** "jumătate".

Ca și în cazul grupului alcătuit din două consoane diferite, un pronume afix sau un cuvânt care începe cu o vocală (articolul, de pildă), conservă grupul biconsonantic: Sir.: **wišš-ak** "fața ta" (Brustad, 2000, 334); Eg.: **wišš-ak** "fața ta" (Jonier).

În diferite idiomuri, consoana dublată se reduce în anumite contexte la o consoană simplă, ceea ce corespunde și unei variante de rostire pauzală din araba literară (Dobrișan, I, 2009,31).

Chiar dacă se notează în transcriere, consoana dublată se reduce frecvent în dialectul irakian la o consoană simplă, mai ales la persoanele imperfectului. Tot la fel, prepoziția foarte des folosită în dialectul irakian **yamm/yemm** "lângă, alături de" (**yamm/yemm il-bab** "lângă ușă") devine **yam /yem** atunci când cuvântul următor începe cu o consoană: **yem bayt-ne** "lângă casa noastră".

Din același motiv în particula **bidd- bedd/badd** din idiomurile din Șam, cu ajutorul căreia se exprimă ideea de " a vrea", consoana dublă **dd** se reduce frecvent la un singur **d** atunci când urmează după ea un pronume afix care începe cu consoană, chiar dacă în transcriere, din considerente etimologice, ea este notată dublată: **bidd-na** și tot la fel și **bidd-ha, bidd-kon, bidd-hon**.

În mod similar, consoana dublată a verbului "dublat" la imperfect se reduce în rostire la o singură consoană; în dialectul irakian **ma yhimm** se pronunță **ma yihim** "n-are importantă". Dar și în alte zone, în verbe sau în derivatele verbale aparținând rădăcinilor "dublate", consoana dublă se reduce la o consoană simplă, îndeosebi la sfârșitul unei sintagme sau al unei propoziții: Eg.: **es-sukūt et-tam** (Jonier, 140); Sir.: imperativul verbului de forma X **(i)sta'add** "a se pregăti" este **ista' idd** pronunțat în realitate **ista' id!** "pregătește-te!" (ca o comandă militară) (**Brustad, 2000, 336**).

Alte zone dialectale permit chiar și secvențele de trei consoane în astfel de situații, dar numai într-o rostire foarte accentuată: Kuw.: **ma yhibb-ha** "el nu o iubește" (**Brustad, 2000, 48**). Dialectul egiptean recurge însă și de această dată la vocalele eufonice în context pentru protejarea grupului biconsonantic: **boşş-e-li** "privește la mine!" (**Jonier, 56**), **fokk-e-li** "schimbă-mi (banii cu mărunțiș **fakka**), **fēk ḥadd-e beyḥabbat' a-l- bāb** "există cineva care bate la ușă" (**Jonier, 38**).

6. În urma trecerii în revistă a strategiilor adoptate de dialecte în legătură cu grupurile biconsonantice și triconsonantice din poziție finală, se poate conchide că idiomurile arabe din Vest și cu deosebire cel egiptean acceptă în general aceste grupuri, în vreme ce idiomurile din Est evită prin

diverse mijloace astfel de grupuri. De regulă, grupul biconsonantic este evitat sau "spart" prin inserarea unei vocale epentetice de disjuncție, atât în cazul numelor și în cazul verbelor cât și în cazul grupurilor consonantice rezultate din sufixarea negației – š, dar excepțiile sunt prezente pretutindeni și rostirea poate diferi în interiorul unei țări arabe de la o zonă la alta și chiar de la un individ la altul, mai ales ca urmare a influențelor exercitate de unele dialecte asupra altora pe diverse căi.

În Șam, un grup biconsonantic final este evitat prin inserarea vocalei neutre de sprijin ə sau i între R₂ și R₃ în cazul numelor și înaintea ultimei consoane în cazul formelor personale ale verbului. "Araba irakiană recurge- la rândul său- frecvent la inserarea unei vocale acolo unde ar apărea o secvență literară" (Ultimate Arabic, 316). În schimb dialectul egiptean- de plidă- recurge în mod frecvent la introducerea unor vocale eufonice plasate între sfârșitul cuvintelor și sufixe sau între două cuvinte, în scopul de a proteja grupul biconsonantic final- o strategie la care nu ne-am referit decât tangențial în articolul de față, întrucât este vorba despre secvențe consonantice în context care nu constituie obiectul studiului prezent. Se constată așadar că idiomurile arabe vorbite recurg la strategii asemănătoare fie pentru evitarea grupului biconsonantic final, fie dimpotrivă, pentru conservarea lui.

Pe de altă parte, însă, toate strategiile au consecințe asupra sistemului de silabe specific limbii arabe, în sensul că impun până la generalizarea în toate dialectele unele tipuri de silabe care apar în limba arabă literară numai la rostirea pauzală, respectiv **CaCC**, **CiCC**, **CuCC**, **CəCC** cu posibilitatea ca în unele idiomuri grupul biconsonantic final din aceste silabe (și cuvinte în același timp) să fie "spartă" prin inserarea unei vocale de disjuncție între cele două consoane de la sfârșit, rezultând în felul acesta tipuri de silabe comune și limbii arabe literare, respectiv **CaCC>Ca-Ca/i/u/oC**; **CiCC> Ci-CiC**; **CuCC>Cu-Cu/i/aC**; **CəCC>Cə-CəC**.

Asociat cu un grup biconsonantic în poziție inițială, un grup biconsonantic final generează silabe dublu închise, cu grup biconsonantic atât la începutul cuvântului cât și la sfârșitul lui. În unele dialectale,

îndeosebi în idiomurile magrebite- dar nu numai- apar în poziție finală noi tipuri de silabe (sau de cele mai multe ori cuvintele devin monosilabice) cu structuri mai complexe, în care sunt prezente și vocale "de sprijin" inexistente în limba arabă literară (ə, e, o) sau negația –š:

Kuw.: **CCiCC-Ca-yhibb** "el o iubește" (**Brustad, 2000, 48**)

Ierus.: **CCiCC- smi ' t** "eu am auzit", **ma ti-ktib-š** "nu scrie!";
CCaCC -ḥmarr "el s-a înroșit"

Sir.: **CCaC-CCu nḥabb-ru** "noi îl amenințăm" (**Brustad, 2000, 281**)

Eg. **CCuCC – ma truḥ-š** "nu pleca!"

Mar.: **CCuCC – ma tqul-š** "nu spune!" (**Brustad, 2000, 281**)

În idiomurile magrebite se întâlnesc chiar tipuri de silabe cu trei consoane în poziție finală având în structura lor pronume afixe ori negația –š:

Alg. :**CaCCC ma ḥabbš** "el nu a vrut"; **ma i-ḥabb-š** "el nu vrea"

Alg.: **CCeCCC – ma ḥdemt-š** "eu nu am lucrat"

Mar.: **CCəCCC - ndəbh-k** "eu te voi ucide" (**Brustad, 2000, 32**)

Mar.: **CCāCCC – y'āwn-k** "el te ajută" (**Brustad, 2000, 99**)

Încă o dată subliniem faptul că aceste tipuri de silabe mai puțin obișnuite sunt specifice doar anumitor idiomuri, nefiind cunoscute, întrebuințate sau acceptate în alte zone dialectale ale arealului lingvistic arab.

REFERENCES

1. Aquilina, Joseph, Maltese, Progress Co. Ltd, Valetta, Malta, 1987 (Aquilina, 1987)
2. Brustad, Kristen E., (2000), *The Syntax of Spoken Arabic*, Georgetown University Press, Washington D.C.
3. (1971), Cours d'Arabe pâlestinien, tome I, 2-ème edition, Jérusalem.

4. Dobrișan, Nicolae, (1984), *Lexicologie arabă*, Universitatea din București.
5. Dobrișan, Nicolae, (2010), *Limba Arabă Contemporană*, vol. I, Pro Universitaria, București.
6. Dobrișan, Nicolae, (2009), *Limba Arabă Contemporană*, vol. II, Pro Universitaria, București.
7. Durand, Olivier, (1996), *Grammatica di Arabo Palestiniene*, Il Dialecto di Gerusalemme, Roma, Università degli Studi "La Sapienza".
8. Durand, Olivier, (1993), *Introduzione ai dialette arabi*, Milano, Centro Studi Camito-Semitici.
9. Erwin, Wallace M., (2008), *A Short Reference Grammar of Iraqi Arabic*, Georgetown University Press, Washington D.C.
10. Johnstone, T.M., (1967), *Eastern Arabian Dialect Studies*, Oxford University Press.
11. Jonier, J., (1964), *Manuel d'Arabe égyptien*, Paris, Librairie C.Klincksieck.
12. Liddicat, Mary-Jane, Lennane, (1998), *Richard and Imam Abdul Rahim, Syrian Colloquial Arabic*.
13. Tapiero, N., (1957), *Manuel d'Arabe algeriën*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
14. Vrzič Zvetlana and Rania G Hejazem, (2009), *Ultimate Arabic*, Living Language, New York.
15. Woidich, Manfred and Rabha Heinen-Nasr, (2004), *Kullu tamam- An Introduction in Egyptian Colloquial Arabic*, Cairo- New York

PATRU PERSPECTIVE ASUPRA POETICII JAPONEZE TRADIȚIONALE

Senior lecturer Ph.D Iulia Waniek

Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”, București

iuliawaniek@yahoo.com

Abstract: *This article explores the functions of poetry as they were envisaged by classical Japanese poets, and by comparison with Chinese poetics. To the traditional four functions of poetry¹: didactic, as a means of expressing emotion (the expressive poetics of Ki no Tsurayuki), and of “smoothing” the relations between men and women, as an exercise in literary technique and as contemplation we could add even a fifth function, of the religious, or philosophical poetry, like Ikkyū’s dōka, which are like injunctions to the reader, empowering him to discover the deep truths and even the creativity within himself.*

Keywords: *Chinese poetics, Japanese poetics, dōka*

Contemporary Western thought may not be inclined to consider poetry as a very productive or easily understandable activity – at least the students to whom I have taught Japanese literature declare, at first, that they prefer to read novels because they find poetry difficult to understand. But for the Japanese who have been trained by their cultural tradition to consider waka or haiku a natural way to express their feelings, poetry is not so hermetic. However, for the European literati, the sentimental, or passionate, unmediated expression of feeling is not a creative expression. „Poetic” expression subdues the feelings and releases by transforming

¹ as stated by Earl Miner in his article *Towards a New Conception of Classical Japanese Poetics*, (1973, p. 102)

them into literary image.² The creation of literature thus becomes a process of knowing, which links the particular to the universal, and whereby the created work receives harmony and a vision of the infinite.

According to Benedetto Croce, the attributes of poetry are universality, the divine character, cosmicity³. By reporting the individual (the poet's life experience) to the universal, the finite to the infinite, results the inspired, brilliant character of poetry.

It is interesting to note that both European and Japanese interpreters place poetry next to love, the former as a sister of love, the latter as an effect, or child of love. It is still Benedetto Croce who said that "poetry was melted with it [love] into a unique creature. But if reality is completely exhausted in the passion of love, poetry is rather its decline: the sunset of love into the euthanasia of remembrance. A veil of sadness seems to shade Beauty; but it is not a veil, it is the Face of Beauty itself.

„The historical meaning of a poem, the tenacity with which some persist in looking for the event, action, or the ethico-political tendency that are expressed in poetry, are based on a fallacy in feeling, or at least on a faulty idea of what poetry is That historical meaning searched for in poetry exists, always, in anti-poetry, or in bad poetry"⁴.

Then, Croce also underlines the advance made by the Italian critics when they started to understand and stress the lyric character of any poetry and any art, and thus the anhistoric character of its images⁵.

² For, what is poetic expression, what is literary expression, if not „the basic cell of literature”, the ineffable element that makes the difference between confession and art? This exemplary road that leads from life to literature is perfectly evident, for instance, in Goethe, whose literary work is actually assembled from the fragments of a long confession.

³ Croce, B., *Poesia*, Ed. Univers, București, 1972, pag. 31-32

⁴ Croce, *op.cit.*, pag. 284

⁵ *Ibidem*, pag. 285

Edgar Allan Poe surprisingly had on poetry a vision that is very similar to Japanese traditional views: “I consider that a long poem cannot exist and that the expression *a long poem* is just a contradiction in terms. A poem deserves its name only to the extent to which it stimulates the soul, elevating it. The value of a poem depends on this stimulus toward elevation. But all stimulations are fleeting, by their psychic nature. The degree of stimulation which entitles a poem to be called, in its entirety, a poem, cannot be sustained in a long poem.”⁶; and: “Let me remind you that ... a nuance of sadness is present in all the high manifestations of beauty.”⁷

Baudelaire joins this condemnation of epicity from a symbolist perspective: “Voilà évidemment la poésie épique condamnée. Car un ouvrage de cette dimension ne peut être considéré comme poétique qu’en tant qu’on sacrifie la condition vitale de toute oeuvre d’art, l’unité. Je ne veux pas parler de l’unité dans la conception, mais de l’unité dans l’impression, de la totalité de l’effet.”⁸

We end here the quotes from Croce by an opinion that also applies well to traditional Japanese poetry: “The joy with which anyone receives a poem, as it were his own work and creation confirms the fact that creator of poetry is not the individual as such but the genius of humankind present in us all. The author of the *Treaty on the Sublime* noticed that “our soul, when it is elevated through the true sublime, is filled with joy and grace as if it had produced itself what it had listened to.””

Poetics, in a broader sense, includes besides the means of artistic creation (such as rhyme, figures of speech, and rhythm) and the themes (the content), its motivations and purposes, in short, the culture represented by a certain poem. For example, when we talk about the “Heian poetry”, we refer to the very characteristics of that age. In Japan for

⁶ Idem, pag. 294

⁷ Ibid, p. 207

⁸ Ibid. pag. 290

example, due to the importance of handwriting and calligraphy, its graphic beauty is a further reason for poetry to be preserved and appreciated.

With respect to traditional Japanese poetry, interesting aspects emerge when it is compared with the Chinese views on poetry, or the European classical poetics⁹. Our word, ‘poetics’, is derived from the Greek verb “to do”, *poieon*, poetics (*poitike*) being, metaphorically, the art of creating an actual object, poetry, just like a smith or an architect builds a house. In Aristotle’s opinion, the poet is the one that creates something, and the act of creation is, at the same time, an ethical one, because for him ethics is closely related with action, and not with a subjective state of mind.¹⁰ On the other hand, the Japanese terms *karon* or *kagaku* (poetics) mostly refer to “reciting”, rather than “creation”, because they originate from the Japanese verb “to sing, to recite”¹¹.

The Japanese poetics we want to talk about in this presentation was, first of all, conceptualized through comparison with Chinese poetics (as it would have been normal, taking into account the massive influence Chinese culture has represented starting with the 7th century).

Author James Y. Liu makes an excellent review of the Chinese literary theories in his work, *The Art of Chinese Poetry*, where he identifies four basic functions of Chinese poetry¹²: (1) a didactic one, derived from Confucianism, according to which poetry must offer moral teachings and social reflection, through which a precise link is established between poetry and ethics. This view regarding poetry also existed in Japan, but

⁹ Miner, *op.cit.*, p. 99.

¹⁰ The idea of action as a source of ethics can be traced back in the Nicomachean Ethics (1.6. 1089a 16). An American critic argued that this idea is also very important for the understanding of the Aristotelian Poetics. This person is Gerald F. Else, in *Aristotle’s Poetics: The Argument*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1967, pp. 239-241.

¹¹ Miner, *op.cit.*, p. 99.

¹² apud Miner, *op.cit.*, pp.99-100.

mostly concerning the manner of interpretation, because, generally speaking, Japanese poetry isn't didactic (not even religious poetry), and one "searches in vain for a Lucretius or a Pope" in Japan¹³.

(2) A second view would be the individualistic one, that of poetry as a means of "self-expression". This is the most wide-spread idea regarding poetry in Japan.

(3) The third conception on poetry is the technical one, or poetry seen as a literary exercise. Technicality is also considered to be important for reaching a certain level of artistic mastery in the West, but in China or Japan, ceaseless practice was considered to be the key to reaching perfection. The poetry contests that started taking place at the imperial court ever since the 9th century where errors of poetic diction were harshly judged¹⁴, the countless treatises on poetry that are solely concerned with the classification of styles and poetical levels, the collections of exemplary poems (like Fujiwara Teika's *Hyakunin Isshu*, or *Kindai Shūka*) reflect the deep concern for technique. To this valorization of technicality relate also the specific methods of artistic education in Japan, like: the pupil's imitation of his master without too many theoretical explanations, placing intuition at the roots of the learning process. In this respect we could also quote the beautiful ending that Kamo no Mabuchi gives to his *Inquiry into the Idea of Poetry*: "In this way when you look on the manifold writings of the past, like a traveler who finally arrives home after having crossed the mountain depths, or like a ship that reaches its destination after having crossed distant seas, you will in this very world attain the heart that is undisturbed by things and affairs and understands what is fruitless, a heart that without help, with neither design nor force, and without [moral] teachings of any kind, conforms to Heaven-and-earth. It is the poems of the ancients that make it possible to know clearly the divine ages of the great Way of high antiquity which pacified the realm in ancient times.

¹³ Miner, *op.cit.*, p. 99

¹⁴ *Ibid*, p. 100

Study those ancient verses and make them your own.”¹⁵

(4) The fourth view, named *intuitionalist* by James Liu, is the one through which poetry becomes a way of contemplation – Zen practice also having an important role in this case. Zen has dominated the medieval period of Japanese culture creating a new type of aesthetics but, even before its emergence, tantric sects such as the Shingon had already created a theory of the magic and the irrational that can be found in love poems and in the beginnings of Japanese fiction. Intuition was also developed in Japanese poetry through the influence of Taoism and Shinto religion but, most of all, in the 11-12th century, through the influence of the Tendai’s sect *shikan* religious meditation, practiced by important priests such as Fujiwara Shunzei or Teika¹⁶.

With the exception of the first function, which was present in Japan only in the form of interpretation, the other three represent an important basis for poetic creation throughout the whole Japanese literary tradition.

The mimetic theory which governed the western literary thought until the 18th century had some limitations – it was based on the presumption that the poet’s outside world was cognizable and reproducible, and it also implied a type of realism that came in contradiction with the basis of the mimetic theory. But the major problem of the mimetic theory was that it didn’t include the reader or literary audience. Horace takes the audience inside the literary experience through his poetical Art. In *Ars poetica* he postulates the double effect literature has over the audience: pleasure and instruction. The first effect exerted by literature on its reader involves the satisfaction through aesthetics, or the entertaining function of literature, the second effect being its didactic function, but these two aren’t in any contradiction whatsoever. Together they give shape to the “affective” western theory (from the English word “*to affect*”), and within this theory,

¹⁵ Wm. Th. de Bary (ed.), *Sources of Japanese Tradition*, vol. II, Columbia University Press, 2001.

¹⁶ Ibid.

one or the other of these two functions have gained a bigger importance with time, reaching forms as distant as symbolism or psychoanalysis.

Towards the end of the 18th century a new theory had emerged, the “expressive” or inspirational theory, which replaced the mimetic one. Poetry wasn’t considered to be a mirror of the exterior nature anymore, but one of the subjective/ inner states of an individual, which had become the centre piece of reality. Rather than being about the role of a poet’s art, metaphors start referring to the role of the poet. The poet himself becomes the beaconing light which illuminates the poetic world, or the harp on which the wind of inspiration produces its harmony¹⁷. At the beginning of the 20th century, the new Anglo-American critique, making use of Coleridge’s ideas and the romantic metaphor of the poem as an “organic entity”, alive and self-sufficient, developed the idea of the poem as an aesthetic object, ruling out both the poet and the audience from the critical equation. And the new French critique, encapsulating the Russian formalism and the linguistic sophistication, but also anthropological elements, has two tendencies which don’t eliminate, nor resemble one another: a phenomenological one, which emphasizes the process of reading, or reader-response, and another with far more philosophical ambitions, which places the existence of the works and literary experiences in large systems or structures. Literature can be thus understood, only within the frame of large systems of experience which include history and linguistics. Such an approach, based only on structure, tries to combine the mimetic, expressive and affective theories together, inside only one system. From a philosophical point of view, there’s a big gain, because one single theory covers all the elements for which were needed more theories, but the “critics” of the phenomenological and structuralist critics consider that “structure” becomes a “new mirror, this time with regard to the intellectual resources of the critics, rather than to the external nature”.¹⁸

¹⁷ Miner, *op.cit.*, p. 102.

¹⁸ Miner, *op.cit.*, p. 102.

If we sum up the functions and origins of the Japanese poetry by comparing them with the literary functions of Chinese poetry analyzed by James Liu, we can pin-point three important functions, that of expression of self (postulated by Tsurayaki in the *Kokinshū*¹⁹ preface), the technical one where poetry is a literary exercise, and the means towards contemplation, or better, as 18th century's poet, Tayasu Munetake (1715-1771), would say: "the purpose of the *waka* is enlightenment".

Ever since the end of the Heian period, and throughout the whole medieval period, just like other arts, like music for example, the *waka* poem can also be considered a *michi*, a way towards enlightenment just as good as following the Buddhist dharma path, as it is proven in all the representative stories gathered by Kamo no Chōmei in the *Hosshinshū* (1214-1215). Fujiwara Shunzei (1114-1204), Saigyō (1118-1190), and many other medieval priest-poets (Jien, Jakuren, Dōgen, Ikkyū) would create Japanese poems (*waka*) not for the purpose of obtaining favors at court, nor for expressing their feelings, but especially for reaching the mental concentration needed when meditating about important themes such as the purpose of art, the nature of beauty, etc. This resulted in the new style of exceptional poems named *yūgen* present in the *Shinkokinshū* anthology, for example the three poems about twilight, where the esthetic concept of *yūgen* is so well expressed.

¹⁹ "The seeds of Japanese poetry can be found in the human heart and from them grow the ten thousand leaves of words. Many things can happen to people in this world, everything they think and feel gaining expression through description of what they hear and see. When we hear the mountain thrushes' chirp from between the flowers, or the croaking of frogs in a lake, we know that every being has its own song.

Poetry is the one that, without any effort, can move the skies and the earth, can stir up the feelings of the gods and the invisible spirits, and can harmonize the relationships between men and women and reconcile the hearts of the powerful warriors."

SKKS, IV, 361, by the monk Jakuren, “with unknown subject”

Sabishisa wa	Sadness
Sono iro to shi mo	Is a colour
Nakarikeri	That cannot be defined-
Maki tatsu yama no	Only the evening twilight
Aki no yūgure	In the fir trees that rise on the mountain's crest

SKKS, IV, 362, by the monk Saigyō

Kokoro naki	Even a body
Mi ni mo aware wa	Without a heart, like that of a priest,
Shirarekeri	Can't remain unmoved
Shigi tatsu sawa no	By the autumn twilight, when
Aki no yūgure	The cranes rise from the fields

SKKS, IV, 363, by the nobleman Fujiwara no Sadaie, “composed when Saigyō asked him to write a sequence of one hundred poems”

Miwataseba	Glancing around
Hana mo momiji mo	I cannot see the cherry blossoms
Nakarikeri	Nor maple red leaves –
Ura no tomaya no	Only the huts from the gulf
Aki no yūgure	In the autumn twilight

Thus a new poetic genre comes to birth, the “poems of the Way”, or *dōka*, written by zen monks like Dōgen (1200-1252) and Ikkyū (1394-1481), or like Jien (1155-1225), chief of the Tendai sect, based on their experiences in meditation. The monk Jien has been the one to express most accurately the fact that the poetic composition in the Japanese language is not only a way towards enlightenment as good as the Buddhist

way, but that it is also a form of meditation, the poems being the fruit of this meditation.²⁰

However, I would like to draw attention on Ikkyū's poems, written some two hundred years later, which, like their author, have a very particular character. Unlike his predecessors, who composed, so to speak, in an effort of self-salvation, without giving an explicit impression of trying to communicate with an audience, Ikkyū brings forth a new mood – his poems are obviously directed towards a certain reader, whom he attracts to his way. Ikkyū polemized both with poets that preceded him (as we will show in the following poems), and with the mentalities of his contemporaries (let's not forget about the Ikkyū who in 1435 walked on the streets of Sakai, twisting a wooden sword and shouting that Gozan Zen is the same, good only for holding it sheathed and for show, but nothing when compared with Ikkyū's steel Zen, and afterwards he'd walk with a skull on the tip of a pole on New Year's Day, preaching the doctrine of transience²¹). Such a polemic can be found in his retort to Sugawara no Michizane's poem, about the retribution of an honest heart. Michizane had written:

Kokoro dani
Makoto no michi ni
Kanainaba
Inorazu totemo
Kami ya mamoran

If you have an honest heart
And stay upon
the righteous path of virtue
The gods shall help you
Even if you aren't praying

In his reply to the above poem, Ikkyū “shouts” at us (by comparison): “even if it were so, I do not need their help!”, and his best poems are

²⁰ in the preface to his hundred poem sequence inspired by his meditation on the Lotus Sutra, cf. Robert, Jean-Noel. *La Centurie du Lotus – poemes de Jien sur le Sutra du Lotus*, College de France, IHEJ, De Boccard, Paris, 2008, pag. xix

²¹ Cf. Stanca Scholz Cionca, „Sfințenie și sminteală – despre homo religiosus japonensis”, in *Romanian Journal of Japanese Studies*, No.2, 2002, p. 120; also relevant is *Gaikotsu*, „Skeletons”, Ikkyū's work from 1457

always such resolute statements of his conscience, certain of the truth they have lived in moments of pure revelation.

Kokoro dani
Makoto no michi ni
Kanainaba
Mamoranu totemo
Kochi wa kamawanu

With an honest heart
If I keep walking
On the righteous path of virtue,
I truly don't care
If the gods shall help me or not.²²

This shows how modern Ikkyū's insight on salvation is, in comparison to Michizane's. If Sugawara no Michizane tries to imply through his poems, just like in any other archaic religions, that man is weak, and that he needs an external force to help him achieve his destiny, Ikkyū comes with a very sharp retort: "I don't need gods and their help because – we can reach this conclusion through this and many other of his poems – everything that is necessary for me already exists inside of me". The recognition and unleashing of the creative forces that exist in every man is exactly the purpose of modern psychotherapy.

In the preface to the series of poems inspired by the Lotus Sutra, Jien writes as follows: "with the help of the Japanese language²³, the language of the Scriptures is sweetened... even if they seem as crazy words [*kyōgen kigo*] the poems actually communicate with the True Path [*jitsudō*, the path of the Lotus Sutra]." And in the preface of *Rōnyaku utaawase*, he explains very systematically what Japanese poetry means for him: "In that way, Japanese (language)²⁴ thrives as our country's way of expression;

²² the poems appear in Kimura, Sanjuro. *Dōka, Kyōkun, Waka Jiten*, Tōkyōdō, Tokyo, 1998, p. 134

²³ *Yamato kotoba*, "the Japanese language", is used by Jien to also refer to the Japanese poetics.

²⁴ For Jien, *yamato kotoba*, was synonymous to *waka*, "poetry in Japanese language", and with the *kotowaza*, "manner of expression". The equivalence between *kotowaza* and language, or manner of expression also appears in the case of monk Jikkai in his preface to the *Yakuwa waka-shū* anthology.

there are five verses of five – seven – five – seven – seven [syllables], which have to represent the five elements and five agents²⁵; from the authentic to the vulgar world, nothing is separated from it. When it comes to the authentic truth, everything is linked to the five elements: from Buddha's bodies to the inanimate plants; when it comes to vulgar truth, everything is linked to the five agents: from the sky and earth to the seas and the mountains."²⁶

If for Jien, the five verses structure of the Japanese poem has a profound significance linked to the essence of the universe itself, to the five elements of the Buddhist world but also to the five elements (agents) whose rhythm runs the universe, as conceived by the Chinese, we could extend this symbolism and assert that the alternation of five and seven syllables has a profound significance for the structure of the Japanese language itself, because it is the way in which nominal and verbal phrases naturally form themselves. The Japanese think and express themselves in such rhythmic modules made of five or seven syllables, each of them encapsulating a certain set of meaning, which is probably what made it possible for this structure to remain a constant in the poetic sensibility for such a long time (for over two thousand years if we are to take the *Kojiki* as reference point for the beginnings of Japanese poetry). Maybe it is only a subjective point of view, but the preeminence of poetry as a literary genre in a period when the Japanese culture flourished to its greatest, as well as the great amount of contexts and social situations in which a poetic response was required, suggests that there is an indissoluble link between

²⁵ *Go-dai go-gyō*, the five elements (*go-dai*) in the Buddhist ideas regarding the world, are earth, water, fire, wind, void (*chi, sui, ka, fū, kū*) and the five agents from Chinese cosmology are wood, fire, earth, metal, water (*moku, ka, do, gon, sui*). These two ideas regarding the order of the world overlap one another, without mixing themselves up, the Buddhist idea being reserved to the authentic truth (the world of *Dharma*), while the Chinese one pertaining to the vulgar truth (the real world, *Samsara*).

²⁶ Robert. J.N., *La centurie du Lotus*, p. vii

the *waka* pattern, Japanese language and the manner in which the Japanese people feel. The Japanese particles and verbal endings were manipulated inside of the *waka* to render the poet's intended atmosphere and nuances. The classical Japanese poetry treatises insist upon the purity of the language and the subtle variations with poetical effect that can be obtained through small lexical changes. The ambiguity specific to the Japanese language also makes the suggestivity inherent in vague expression to be highly prized. Indeed, both in social contexts and in the poetic expression, the Japanese have always known how to exploit to the fullest the features of their language.

As we can see from classical writings such as the *Makura no Sōshi*, poetry composition was a kind of spectacle at the imperial court, for example, in the circle of Empress Sadako, served by Sei Shōnagon. Whoever managed to produce a good and suitable poem for a certain occasion was applauded, while failure would be lamented, resulting even in exclusion from the court. At this point, what comes to mind as a comparison is Johan Huizinga's ludic view of culture. Huizinga considered that every society has specific cultural activities which meet his definition of artistic play. We could say that every society has a specific cultural activity of its own, a kind of "magnificent play", difficult and satisfactory at the same time. Every refined age has given something special to the world: Heian Japan its poetry, the Elizabethans their theatre, the Frenchmen of the Sun King the ballet, the Italians, for several centuries, the opera (from Monteverdi to Verdi).

REFERENCES:

1. Croce, Benedetto, (1972), *Poesia*, Ed. Univers, București.
2. Kimura, Sanjuro, (1998), *Dōka, Kyōkun, Waka Jiten*, Tōkyōdō, Tokyo.
3. Liu, James Y., (1962), *The Art of Chinese Poetry*, University of Chicago Press, Chicago.

4. Miner, Earl, (1973), "*Toward a New Conception of Classical Japanese Poetics*," in The Japan P.E.N. Club, ed., *Studies in Japanese Culture*, vol. 1: 99-113, Tokyo.
5. Robert, Jean Noel, (2008), *La Centurie du Lotus. Poemes de Jien (1155-1225) sur le Sutra du Lotus*, College de France, IHES, De Boccard, Paris
6. Rodd Rasplica, Laurel & Henkenius, Mary Catherine (tr. and notes), (1996), *Kokinshū. A Collection of Poems Ancient and Modern*, Cheng and Tsui, Boston.
7. Scholz, Stanca, „Sfințenie și sminteală – despre homo religiosus japonensis”, in *Romanian Journal of Japanese Studies*, No.2/2002: 107-121, București.
8. *Shinkokinshū*, (1970), Nihon Koten Bungaku Zenshū, vol. 30, Gakken, Tokyo.

THIS FRAGMENT I SHOULD HOLD AGAINST OUR RUINS...

(A Diatribe in Favour of The Wasteland)

Lecturer Ph.D Silvia Osman

Universitatea Creștină "Dimitrie Cantemir"

silviaosman@gmail.com

Abstract: "Pièce de resistance" of Modernist poetry, "**The Waste Land**", by T.S. Eliot, (1922¹) is not an easy poem to read. Images of desertion and desolation fill an atmosphere of end-times; **apocalyptic images** (which reminded me of the Book of Revelation²) are interspersed with breathtaking metaphors, vivid images of destruction and / or desolating beauty. All these slides emerge with no apparent connection among each other under Eliot's spell, with a continuity of thought familiar (apparently) only to him: disconnected, arbitrary, full of references and quotations not only in English, but in a wide range of Indo-European tongues, stretching back to Sanskrit³.

However, *The Waste Land* still has the power to make us look at such things afresh, though, by a nice irony, the poem was institutionalized so that it, too, is now one of the fragments to shore against our own ruins.

¹ *The Waste Land* was first published in England, where it appeared in the October 1922, or initial number of the *Criterion*, edited anonymously by Eliot. In order to prevent competition with the November *Dial* the first issue of *Criterion* was not made readily available to American subscribers. The first edition in book form appeared on December 15th, 1922, in New York (Boni & Liveright)

² 'apocalypse' is the Greek equivalent of the English word 'revelation'

³ Jessie Weston has shown in her book '*From Ritual to Romance*' that the fertility cults go back to a very early period and that they are recorded in Sanskrit legends. Eliot has been continually, throughout the poem, linking up the Christian doctrine with the beliefs of as many people as he can.

Keywords: wasteland, destruction, puzzle alienation, fragmentariness, heritage.

It is supplemented by a set of explanatory Notes⁴, published ‘purely fortuitous’ in the first book edition⁵. But in places, it is instantly vivid and moving.

The last section of ‘The Burial of the Dead’, much of ‘The Game of Chess’ and the central episode of ‘The Fire Sermon’ have an immediate impact. It is exactly this power to raise feelings that urged me on. I came slowly to feel my way towards an appreciation of at least some of the powerful juxtapositions in the work and wished to understand more.

The silence that filled my spirit after reading the entire poem several times was disconcerting. I began to want to deepen my experience of the poem by exploring its most difficult aspects. Recognizing the emotion and the drama of the supporting ideas – the sense of longing, fear and final triumph behind the vegetation rites – I was able to perceive a feeble glimpse of its beauty. After a while and after repeated readings of “*The Waste Land*”, armed with the undivided attention of a puzzle solver, I remembered something that T.S.Eliot mentioned in one of his essays, when talking about poets and poetry:

“When a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary...”

An ordinary man falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the

⁴ Roger Frye seems to have instigated Eliot’s glosses, for according to Clive Bell (‘*Old Friends*’, New York, 1957, page 119) he urged Eliot ‘to elucidate’ the text of *The Waste Land* with explanatory notes.

⁵ Mr. Liveright, publisher and editor of the 1st edition of *The Waste Land* in book form, wanted a longer volume and the notes ‘were the only available unpublished matter’ (“*We Moderns*”, NY 1940, cited by Gallup, ‘*TS Eliot*’, page 7.

noise of the typewriter, or with the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes...

The poets...possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience⁶.

It was just then when I understood that T.S.Eliot, in general, and *The Waste Land*, in particular, can not be read and interpreted using chains of mathematical, logical thought, cannot be made sense by using judgments dictated by intelligence, by reason. *The Waste Land* should be “sensed”, ought to be interpreted making use of our human sensorial perceptions and be read with the heart rather than with the mind. The symphony of the images perceived through the senses, the colours, the odours, the rumours, the permanent to and fro of its characters, the parallels between different periods from the past and the continuous line of the present time, the strenuous exercise of the mind necessary to solve the erudite puzzles and interpret the allusions, not always at hand, that finally succeed falling into place and into a significance to which it is practically impossible to approach only using intelligence and logic. Eliot’s wit doesn’t fit into preconceived patterns.

The difficulty in understanding the poem resides in the multitude of the experiences that Eliot “devours” and “amalgamates”, and it is due to the subtleness of the poet’s sensibility and his high degree of erudition. No “ordinary man” possessing “ordinary” logic, thinking “fragmentarily”, “chaotically” could really understand the deep significance of this poem, or its ethereal beauty, and it is clearly understandable why.

It is our imaginative experience that is important (I dare say even indispensable!) – experience which Eliot’s poem can deepen. Dante⁷, Baudelaire⁸, Shakespeare⁹ and the rest are not neutral clues in a word-

⁶ T.S.Eliot, ‘*The Metaphysical Poets*’

⁷ Eliot’s friend Conrad Aiken records that Eliot “always had with him a pocket edition of Dante.” – ‘*An Anatomy of Melancholy*’, 1923

⁸ See addendum ‘The Sources’

game, but an essential part of our intellectual selves, the coinage of intelligent exchange. They are the foundations of the order and tradition within which Eliot lived, created, worked, and they are common heritage, our common universal cultural heritage. If we bring our own experience of these when reading Eliot's work, however, we meet him on common ground. In the end, Eliot's conscious reworking of traditional knowledge should lead us to read the *Collected Works*¹⁰ not as a diary or a cross-word puzzle, but a series of intense meditations.

To adopt a title from his favorite, John Donne¹¹, they are a record of 'the progresse of the soule'. A record of 'the progresse of the soul' jotted down on paper during a stay in Switzerland, for recovering after a long period of illness.

And just to add a little more "spice" or "zest" to it, Eliot sends this 'progresse of the soule', to Ezra Pound¹², to "prune down" the poem for him. It had been long known that the version of "*The Waste Land*" published in 1922 had been edited by Ezra Pound and that Eliot's slightly later dedication to "il miglior fabbro [del parlo materno¹³]" was an expression of gratitude for his endeavor.

For nearly fifty years it was assumed that whatever passages had been excised had been lost beyond recall. However, in 1968 the original draft came to light in New York and has subsequently been edited and printed¹⁴.

⁹ See addendum 'The Sources'

¹⁰ See addendum 'The Sources'

¹¹ In his *Essay about the Metaphysical Poets*, TS Eliot wrote that John Donne "enlarged the possibilities of lyric verse as no other English poet can".

¹² On July 9th, 1922 Pound writes: 'Eliot's *Waste Land* is I think the justification of the "movement", of our modern experiment, since 1900. It should be published this year.'

¹³ Quote from Dante's "*Inferno*"; means in translation 'a better craftsman of the mother tongue'.

¹⁴ T.S. Eliot "*The Waste Land – a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound edited by Valerie Eliot*".

Though the material we have now is of great interest in terms of a more detailed knowledge of Eliot's state of mind at the time of writing the poem, and though it also provides some interesting insights into the process of creating the work, it is clear that the effort which Pound put into reducing what he was later to call "the longest poem in the English language¹⁵" was wholly beneficial. A very small number of fine lines had to be lost in the process, but the many more that were discarded are "uncouth and irrelevant"¹⁶. They add almost nothing to the deepest concerns of the poem; the majority are false starts.

The original title of the poem – '*He do the Police in different Voices*'¹⁷ – was taken from Dickens's novel "*Our Mutual Friends*" and helps to suggest the effect of the unedited version. It is essentially a series of poems rather than a single meditation and is overall far less coherent than the final published version.

The false start to "*The Fire Sermon*" is more revealing of Eliot's immediate and personal insecurities than of how, in the greatest parts of the poem, he gives these a universal significance. Indeed, the contrast makes a particularly fascinating example of how the submerging of the individual talent in tradition did indeed strengthen Eliot's work.

The discarded original lines¹⁸ are merely a pastiche of eighteenth century heroic couplets.

Nonetheless, a comparison of *The Waste Land* drafts with the final version reveals precisely how creative Pound's editing was. He discarded

¹⁵ The full quotation is: "The thing now runs from 'April...' to 'shantih' without a break. That is 19 pages, and let us say the longest poem in the English language. Don't try to bust all records by prolonging it three pages further." – is the complete quote, "*Letters of Ezra Pound*", page 169, cited by Daniel H. Woodward in '*The Publishing History and Text*', Casebook series, CB Cox and A. Hinchliffe.

¹⁶ Stephen Coote "*T.S.Eliot – The Waste Land*", page 91.

¹⁷ See Addendum '*The Transcript*'

¹⁸ See Addendum '*The Transcript*'

what was weak, finding it to be also largely irrelevant. With a sure, creative insight, he probed to the heart of the original and extracted from it the more coherent, more profound work that has long been seen as one of the crucial statements of twentieth century life.

Pound's own poetry, and, in particular "*Hugh Selwyn Mauberly*"¹⁹, is in many ways analogous to "*The Waste Land*".

Here is a fragment from the Introduction to "*Selected Poems by Ezra Pound*", written by T.S. Eliot, which best expresses his high regard for his mentor and for the poem in question.

"...the poem [Hugh Selwyn Mauberly] seems to me, when you have marked the sophistication and great variety of verse, verse of a man who knows his way about, to be a positive document of sensibility. It is compact of the experience of a certain man in a certain place at a certain time; it is also a document of an epoch; it is genuine tragedy and comedy; it is, in the best sense of Arnold's worn phrase, a 'criticism of life'..."

In barest outline, the poem tells of an American poet and his English parallel, Mauberly. Mauberly is the *fin de siècle*²⁰ versifier rendered sterile by the artistic world in which he moves and by his own pursuit of an atrophied inner life. All this:

*"Leading, as he well knew,
To his final
Exclusion from the world of letters."²¹*

Poetic sterility is thus central of Pound's poem and is a crucial aspect of *the Waste Land* of modern culture – its vulgarity, prudishness and hypocrisy, which blight the sources of true art and call in their turn for something instant and second-rate, a cheap reproduction, prose rather than monuments to outlast time:

"The 'age demanded' chiefly a mould in plaster,

¹⁹ 1919-1920

²⁰ end of century (translation from French)

²¹ Ezra Pound, from *Selected Poems* – "*Hugh Selwyn Mauberly*"

*Made with no loss of time,
A prose kinema, not, not assuredly alabaster
Or the 'sculpture' of rhyme.*"²²

Under the spell of Pound, the poem gained additional density in the already intricate web of literary texture. The result is (in my opinion) an open text, with a multitude of possible interpretations (past, present and future, nevertheless), that will never cease to intrigue the critics and its readership throughout time.

Looking at the “experiences” described (or only barely looked upon) by Eliot that are reflected into the texture of the poem, I tried to glimpse at the “new WHOLE” that he meant to form. I tried to recognize - in the “myriad of impressions” (that Virginia Woolf mentioned when talking about the stream of consciousness technique) showered upon us by *The Waste Land* - the **images** that Eliot chose to use as vehicles of his thought, imagination and creativity; his visual stream of consciousness. With the undivided attention of a puzzle solver I dared to pry into every line in search for shapes, for leads, for broken pieces of an old puzzle: an old and a very ingenious puzzle, in the same time. Why old? Because we need to go way back in time to be able to understand Eliot and what “waste” meant to him. His poetic “impressions” come to a modern reader clouded and clothed with the elegance of Sanskrit²³, with the ethics of the Antics, with the moral code of the first Christians, with the chivalric love of medieval times, with the passion of conquerors, with the love and the wit of Metaphysical Poets, with his love for music, for Wagner, for everything that represented for him art

²² Ezra Pound, from *Selected Poems* – “*Hugh Selwyn Mauberly*”.

²³ Jessie Weston has shown in her book ‘*From Ritual to Romance*’ that the fertility cults go back to a very early period and that they are recorded in Sanskrit legends. Eliot has been continually, throughout the poem, linking up the Christian doctrine with the beliefs of as many people as he can.

and spiritual values.²⁴ The “myriad” of his “impressions” came from a tradition he treasured, and about which he said that it.

“...cannot be inherited, and if you want it, you must obtain it by great labor”²⁵.

The medium of his poetry is tradition and the past. These, he claimed, are our true perspectives on the present. It is natural that it should be against this inheritance that he measured his contemporary world and found it lacking. His disappointment is rooted in this continuous parallel he is tracing and this permanent comparison feeds his discontent.

In essence, *The Waste Land* says something which is not new: that life has become barren and sterile, that man is withering, impotent, and without assurance that the land fruitful will ever rise again. The title, the plan, and much of the symbolism of the poem, the author tells us in his Notes, were suggested by Jessie Weston’s book on the Grail legend, *From Ritual to Romance*; it is indispensable to know that there exists a legend of a king rendered impotent, and his country sterile, both awaiting deliverance by a knight on his way to seek the grail.

It is interesting to know further that this is part of the Life or Fertility mysteries, but the poem is self contained. It seems at first sight remarkably disconnected, confused, the emotion seems to disengage itself in spite of the objects and events chosen by the poet as their vehicle. The poem begins with a memory of summer showers, gaiety, joyful and perilous escapades; a moment later someone else is saying ‘I will show you fear in a handful of dust’, and this is followed by the first lines of *Tristan and Isolde*²⁶, and then again by a fleeting recollection of loveliness.

²⁴ see addendum ‘*The Sources*’.

²⁵ T.S.Eliot “*Tradition and the Individual Talent*”.

²⁶ The song from Act I of Wagner’s *Tristan und Isolde* (‘Frisch weht der Wind’) is sung in the opera by a young sailor aboard the ship which is bringing Isolde to Cornwall. The song is merely one of happy and naïve love.

The symbolism of the poem is introduced by means of the Tarot pack of cards²⁷; questions, precise or dislocated, occur; gradually one discovers a rhythm of alternation between the visionary (so to name the memories of the past) and the actual, between the spoken and the unspoken thought.

There are scraps, fragments; then sustained episodes; the poem culminates with the juxtaposition of the highest types of Eastern and Western asceticism, by means of allusions to St. Augustine and Buddha; and ends with a sour commentary on the injunctions 'Give, sympathize, control' of the Upanishads, a commentary which reaches its conclusion in a pastiche recalling all that is despairing and disinherited in the memory of man. A closer view of the poem does more than illuminate the difficulties; it reveals the hidden form of the work, behind its allusions and symbols, indicates how each thing falls into place, and to the reader's surprise shows that the emotion which at first seemed to come in spite of the elaborated framework and the detail could not otherwise have been communicated. For the theme is not a distaste of life, nor is it a disillusion, a romantic pessimism of any kind. It is specially concerned with the idea of *The Waste Land* – that the land was once fruitful and now is not, that life had been rich, beautiful, assured, organized, even lofty, and now is dragging itself out in a poverty stricken and disrupted tedium, without health, and with no consolation in morality; there may remain for the poet the labor of poetry, but in the poem there remain only 'these fragments which I hold against my ruins'²⁸ – the broken glimpses of what was. The poem is not an argument and it contains no romantic idealization of the past; one feels simply that even the cruelty and madness which have left their record in history and in art, there was an intensity of life, a germination and fruitfulness, which are now gone, and even the most creative imagination,

²⁷ As Jessie Weston has shown, the tarot cards were originally used to determine the event of highest importance to the people, the rising of waters.

²⁸ T.S.Eliot wrote *The Waste Land* during his period of convalescence, in Switzerland.

even hallucination and vision have atrophied, so that water shall never again be struck from a rock²⁹ in the desert.

Eliot's erudition and his "stream of thought" communicate poetical impressions and a special warning message to those who are prepared to listen and understand: his contemporary fellow intellectuals and potentially future readership elites for whom *The Waste Land* of the spirit means death. Eliot writes for posterity.

"When I wrote a poem called The Waste Land, some of the more approving critics said I had expressed 'the disillusionment of a generation', which is nonsense. I may have expressed for them their own illusion of being disillusioned, but that did not form part of my intention³⁰."

Compared with all the beauty of the human spirit he found in his readings, the contemporary life surrounding him like a spider's web, and the way of life he witnessed equated death, alienation, fragmentariness. "*The Waste Land*" of the human spirit, the bareness and sterility, the bankruptcy of the Western civilization, the lack of communication and absence of human understanding ("*I can connect nothing with nothing*"³¹), the isolation and imprisonment in one's life ("*we think of a key, each in his prison*"), the difficulty of interpreting the surrounding world - push the poet to take refuge in poetry and turns his poetic voice into a voice of timeless prophetic exile.

It is among such confusion of values that the modern poet is forced to write. On the one hand, he knows and appreciates the great traditions of

²⁹ the word 'rock' is mentioned 11 times in the poem.

³⁰ "I wonder what an 'intention' means! One wants to get something out of one's chest. One doesn't know quite what it is that one wants to get off the chest until one's got it off. But I couldn't apply the word 'intention' positively to any of my poems. Or to any poem." Eliot clarified in a *Paris Review* interview (1959).

³¹ T.S. Eliot, "*The Waste Land*"

the past; on the other, he is faced with a tawdry, desiccated age of shoddy tastes and feeble desires.

This is precisely the cultural collapse that Eliot investigates in “*The Waste Land*”.

*“Eliot seems to me –I.A. Richards said - by this poem to have performed two considerable services for this generation: by accurately describing the contemporary state of mind, and by effecting a complete severance between his poetry and all beliefs.”*³²

“*The Waste Land*” is a central work of modernism. It takes its place beside Picasso’s “*Les Femmes d’Alger*”, Stravinsky’s “*The Rite of Spring*” and Joyce’s “*Ulysses*”. Like them, it is both a culmination of much that had gone before and a radical new departure. Their language, once learnt, is permanently enriching. Many readers have found in *The Waste Land* an expression of their own disillusion.

Eliot, a Nobel Prize winner for his general creation, claimed at first that *The Waste Land* was a purely personal work, but later came to realize that others found that it spoke to them. Now the poem must be seen as a seminal part of the English heritage. Several qualities ensure it this status: among them, the passion of its analysis and its integrity as a work of art. The first can be known only when the poem is thoroughly familiar – when we have got it in our bones. The second is a matter of analysis, but is, too, a part of the effect. Yet, if one were to single out what is most compelling about *The Waste Land*, it would perhaps be its drama, its desperate engagement with the modern world. It is a curious reflection that we are as far removed from it in time as Eliot was from Baudelaire. Between these two poets bridges the abyss of the First World War and the collapse of certainties. Between us and *The Waste Land* spreads another world war and more massive means of destruction. The abyss has not been bridged. It was widened.

³² I.A. Richards, “*Science and Poetry*”, 1926, page 64, 65.

REFERENCES

1. Bell, Michael, (1997), *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the 20th Century*, Cambridge University Press, Cambridge.
2. Bell, Michael, (1997), *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the 20th Century*, Cambridge University Press, Cambridge.
3. Bennett, Andrew and Royle, Nicholas, (1999), *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, second edition, Prentice Hall Europe, Bristol.
4. Bennett, Andrew and Royle, Nicholas, (1999), *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, second edition, Prentice Hall Europe, Bristol.
5. Bradbook, M.C., (1972), *T.S.Eliot – The Making of ‘The Waste Land*, Longmans for the British Council.
6. Bradshaw, David, (2003), *A Concise Companion to Modernism*, Blackwell Publishing, Cornwall.
7. Brockman, Robin, (2000), *Myths and Legends from Around the World*, Arcturus for Bookmark, London.
8. Brooker, Jewel Spears, (1996), *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism* (University of Massachusetts Press).
9. Brooks, Cleanth, (1939), *Modern Poetry and Tradition*, University of North Carolina Press.
10. Conrad, Peter, (2003), *Cassell’s History of English Literature*, London, Cassell.
11. Coote, Stephen, (1985), *T.S.Eliot – The Waste Land*, Penguin Books, London.
12. Duff, David, (2000), *Modern Genre Theory*, Pearson, UK.
13. Duff, David, (2000), *Modern Genre Theory*, Pearson, UK.
14. Durand, Gilbert, (1998), *Figuri Mitice și Chipuri ale Operei*, Bucharest, Nemira.

15. Eliot, T.S., (1964), *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber & Faber.
16. Eliot, T.S., (1969), *Selected Essays*, London, Faber & Faber.
17. Eliot, T.S., (1969), *The Complete Poems and Plays of T.S.Eliot*, Faber and Faber.
18. Eliot, T.S., (1971), *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber.
19. Eliot, T.S., (1972), *The Waste Land – a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound edited by Valerie Eliot*, Faber & Faber, London.
20. Eliot, T.S., (1974), *Collected Poems, 1909-1962*, Faber and Faber.
21. Eliot, T.S., (1975), *Selected Prose*, ed. Frank Kermode, London, Faber & Faber.
22. Eliot, T.S., (2004), *The Waste Land*, Bucharest, Paralela 45.
23. Eliot, W.B, (1993), *The Birth of Modernism: Ezra Pound*, Leon Surette, *T.S. Yeats and the Occult*.
24. Elliott, Michael A., (2002), *The Culture Concept: Writing and Difference in the Age of Realism*, Minneapolis: U Minnesota P.
25. Forbes, Peter, (1999), *Scanning the Century – The Penguin Book of the Twentieth Century Poetry*, Viking, Middlesex, England.
26. Forbes, Peter, (1999), *Scanning the Century – The Penguin Book of the Twentieth Century Poetry*, Viking, Middlesex, England.
27. Frye, Northrop, (1990), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, USA.
28. Grigorescu, Dan, (2001), *Istoria Literaturii Americane*, Bucharest, Grai și Suflet – Cultura Nationala, Second Edition.
29. Johnson, David, (2005), *A Twentieth Century Literature Reader – Texts and Debates*, Routledge, London & New York.
30. Johnson, David, (2005), *A Twentieth Century Literature Reader – Texts and Debates*, Routledge, London & New York.
31. Levenson, Michael, (1999), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press.

32. Lodge, David and Wood, Nigel, (2000), *Modern Criticism and Theory – A Reader*, Longman, Second Edition, London.
33. Martin, G., (1970), *Eliot in Perspective*, Macmillan.
34. Matthews, Sean & Theories Aura Taras Sibisan, (2003), *A Reader*, Paralela 45, Bucharest.
- A. Moody, David, (2005), *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Seventh printing.
35. Richards, I.A., (2002), *Principles of Literary Criticism*, Routledge Classics, London & New York.
36. Samson, George, (1999), *The Concise Cambridge History of English Literature*, Third Edition, Cambridge University Press.
37. Sanders, Andrew, (2000), *The Short Oxford History of English Literature*, Second Edition, Oxford University Press.
38. Scofield, Martin, (1994), *T.S.Eliot – the poems*, Cambridge University Press.
39. Southam, B.C., (1996), *A Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*.
40. Spender, Stephen, (1977), *Eliot*, Fontana Modern Masters, Fontana.
41. Susan, E. Blalock, (1996), *Guide to the Secular Poetry of T.S. Eliot*.
42. Verdonk, Peter, (1993), *Twentieth-Century Poetry – From Text to Context*, Routledge, London.
43. Verdonk, Peter, (1993), *Twentieth-Century Poetry – From Text to Context*”, Routledge, London.
44. Vianu, Tudor, (2001), *Studii de Filozofie si Estetica*, Bucharest, Gramar.
45. Wilson, Edmund, (1961), *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Fontana Modern Masters, Fontana Library.

ENSAYO DE UNA POÉTICA DE LA LIBERTAD EN LA LÍRICA DEL SIGLO DE ORO

Senior lecturer Ph.D Maria-Gabriela Necheș

Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”

gabrielaneches@yahoo.com

Abstract: *The present study aims to treat the current theme of the diachronic poetics, namely the autonomy of the poetical speech as an effort to outdistance the tradition of the Spanish Neopetrarchism, which comprises the lyrics of the Renaissance.*

The analysis of the corpus of the five sonnets of Luis de Leon tries to emphasize – as regards the process of textual enunciation – that the reflexive detachment and the deconstruction of common items of the Petrarchism outline the marks of the Poetics of Liberty, which asserts itself in the Baroque period.

Keyword: *discourse autonomy, tradition of Petrarchist sonnet, poetics of freedom, deconstruction of meaning*

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. Con criterio opuesto, Charles Bally (1951: 244-245), rompe esta dependencia y concede plena autonomía a la lengua literaria, distinta de la usual. Pero no hay una entidad socializada que 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 la profunda falta de autonomía de este último con respecto al lenguaje común.

Tal autonomía se podría concebir sólo en el sentido de liberar la comunicación poética de su vínculo directo con la persona circunstancial del autor y sólo se podría admitir como recurso al único referente diacrónico, que es una tradición literaria, en la cual se incluye el poeta por adhesión o transgresión. Esta opción teórica no significa, por supuesto, la adopción implícita del punto de vista de los métodos posmodernos de investigación textual que, por oposición a la poética de la representatividad, tan arraigada en el Occidente europeo, se han empeñado en desterrar al autor hasta en su hipóstasis de sujeto de la predicación poética, delegando en el lector toda la responsabilidad del mensaje que encierra la obra. Todo lo contrario. El yo poético conserva, en nuestro concepto, toda su dignidad de conciencia estructurante del poema.

En orden epistemológico, a partir del Renacimiento va fisurándose la simbiosis armónica entre lenguaje y mundo, tan propia de la Edad Media, ya que va desapareciendo esa capa uniforme en la que se entrecruzaban lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Dicho de otro modo, las cosas y las palabras irán separándose, por lo cual el discurso tendrá como tarea decir lo que es, pero no será más de lo que dice. La crisis de la poética basada en la unidad inseparable entre *res* y *verba*, que se hará plenamente patente en el Barroco, va afectando en la antropología renacentista la definición de la identidad que se hace por confrontación con lo diferente o la alteridad (1979: 50). En el ámbito del discurso lírico, el *yo* y el *tú* son meros deícticos vacíos, como todos los deícticos, hasta que no adquieran significado semántico sólo gracias a la proyección imaginaria del poeta en busca de sí mismo, por enfrentamiento al objeto de su amor, o bien al *tú*.

Son radicalmente ficticios y como tales se tienen que enfocar en el marco del universo creado que es la obra poética.

El código cultural de la Contrarreforma, en la época de Felipe II, ha orientado la lírica en un sentido predominantemente ascético y místico, en estrecha solidaridad con la poesía profana, cuyo platonismo subyacente la redimía de la vulgaridad mundana. Ateniéndose a este código, buena parte de la crítica se ha empeñado en levantar barreras entre autores religiosos y profanos, a sabiendas, sin embargo, de que el platonismo, hedonismo y estoicismo antiguos se hermanaban conceptualmente con el cristianismo. La previsible consecuencia que se deriva de aquí fue la de trazar una línea de demarcación entre la poesía amorosa y la sagrada y de incurrir en una incompatibilidad corriente entre el amor humano y el divino.

El código estético de esta época, dominado por el principio de la imitación, estrechamente relacionado con el código de género literario, cifrado tanto en el sistema total de la obra de un autor como en cada una de sus manifestaciones particulares, adscribía al mundo conceptual y retórico de Petrarca y la amplia tradición del neopetrarquismo renacentista la inspiración de los poemas amorosos y a los Libros Sagrados la de los poemas sacros, a sabiendas de que ambas fuentes confluían tanto conceptual como retórica y métricamente en la realidad lingüística del texto poético renacentista. Con respecto al cultivo del endecasílabo, vehículo métrico predilecto de la época, entre todas las formas estróficas que integra un lugar privilegiado lo ocupa el soneto que, por la presión del modelo y su fervorosa imitación, se convierte en un recurso predilecto en la expresión de la pasión amorosa. Por un lado. Por el otro, el amplio uso que la poesía mística y religiosa han hecho de la *lira* ha acabado casi por desterrar el soneto, por ser poco apropiado a la elevación espiritual y densidad expresiva, propias de los poemas de amor divino. El soneto *Al Cristo Crucificado (No me mueve mi Dios para quererte)*, al lado de los mejores de las *Rimas Sacras* de Lope de Vega son excepciones notables que confirman la regla. Ateniéndose a estos códigos, la crítica ha reforzado la frontera entre poesía profana y religiosa, amor humano y amor sacro,

imponiendo tácitamente una distinción cualitativa entre las dos vertientes de este sentimiento tan humano.

Ahora bien, dado que estos códigos se dan simultáneamente en la obra, junto con el código individual del poeta, que puede ser aceptación consciente y voluntaria o transgresión de los mismos, la perspectiva que se impone sería la de quitar barreras de la frontera en un esfuerzo de restituir su dignidad y altura al amor humano en el contexto de la obra poética de carácter místico y religioso de Luis de León.

En un panorama crítico en torno al escaso corpus de textos que integran la obra en verso de Luis de León, los cinco sonetos conservados ocupan un lugar ínfimo si no se hace francamente caso omiso de ellos, en el marco del amplio caudal de estudios de que ha sido objeto el resto de su obra poética, tan poco extensa, por lo demás. Las razones que presiden a tal actitud se reducen a un modo de concebir el discurso poético en estrecha relación con la persona circunstancial del autor. Se trata principalmente de la incompatibilidad entre la condición monacal del fraile augustino y el carácter erótico por antonomasia del soneto en la lírica del Renacimiento; o, entre el pudor del escritorario, traductor y comentarista del *Cantar de los cantares* por un lado y por el otro, la inmoralidad de la pasión amorosa que arraiga en la *fin'amors* del código trovadoresco, de tanta influencia en el molde conceptual y los tópicos de la retórica amatoria de Petrarca y el neopetrarquismo, 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” (1977: 158), cuenta con estudios críticos que se han empeñado en encontrar explicaciones a dicha incompatibilidad y, por lo tanto, en solucionar lo que ha venido considerándose un enigma.

Karl 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* (los subrayados son nuestros) [...]. 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 [...], 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). Es de notar que el autor asigna a los sonetos la expresión de otro sentimiento, distinto del amor, conseguida por una imitación formal y externa del petrarquismo.

Dámaso Alonso incide en la misma incompatibilidad entre amor humano y amor divino y 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). La interrogación retórica en forma negativa supone siempre una respuesta afirmativa, por lo cual el problema queda resuelto.

F. Lázaro Carreter (1977: 158-163), al comentar el menos petrarquista (*Amor casi de un vuelo me ha encumbrado*), en su opinión, de los cinco sonetos, se apoya en la intuición de Vosler y afirma que “el agustino expresa en su soneto un amor calcado en la *caritas*, conforme a la palabra 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 inmoral, para proponer una interpretación alegórica a lo divino. En cuanto a los demás sonetos, a los que considera plenamente petrarquistas, el autor encuentra su motivación y su clave hermenéutica en un “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). El reto a la crítica, que estas palabras conclusivas del estudio contienen, ha quedado pendiente, a juzgar por la inclusión de los sonetos en la categoría

de las imitaciones a la que las ediciones críticas y las historias literarias más recientes los relegan.

Se puede concluir que el código de género cierra el camino de la crítica a la conexión de los sonetos con el universo poético de las odas (*A Salinas*, *A Felipe Ruiz*, *Noche serena*, etc.), tal como el código religioso bíblico aísla los sonetos del resto de la obra poética, como cuerpo ajeno a esta.

Para una fiel restitución de la figura del poeta y la relevancia de los sonetos en el marco de la tradición, a la que le tocó adscribirse, hay que hacer recurso a unos cuantos hitos fundamentales y, antes que nada, al neoplatonismo renacentista.

Desde las traducciones y los comentarios de Marsilio Ficino a los diálogos de Platón, en el marco de la Academia Florentina hasta el *Cortesano* de Castiglione y *Los diálogos de amor* 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. El platonismo subyacente en toda la poesía amorosa del Renacimiento convierte la vivencia estética en una experiencia intelectual y cognoscitiva y el acto poético en una elevación al ámbito de las cosas inteligibles. El poeta, que según Pico della Mirandola (*Dignidad del hombre*) 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 toda gesticulación individual y, por lo tanto, toda expresión directa de afectos. Este ideario neoplatónico tendría que desalentar todo intento de recurrir al referente real, 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, ya que no de la enunciación poética. Hay más. La tradición lírica misma del neopetrarquismo español, cuyo código retórico, por encima de las mutaciones que ha venido experimentando, impone por la presión del modelo fervorosamente imitado, una limitación

fundamental a la contemplación de la interioridad lírica. Esta se nos revela de modo indirecto, sólo a través de unos cuantos tópicos de la retórica amatoria vigente, o bien por el recurso a una naturaleza personificada a cuyo cargo corre la expresión libresca de la felicidad pasada o infelicidad presente del yo enamorado. Sólo los momentos ficticios de correspondencia amorosa, entrevistados en el recuerdo, le permiten al poeta contemplar la belleza de la naturaleza, reflejo de su armonía interior.

Con respecto a la carencia de modelos inmediatos, que señalaba Dámaso Alonso, Lázaro Carreter la interpretó como un reto (1977: 151, 161, 164) a buscar similitudes fragmentarias y reminiscencias textuales entre los sonetos de Petrarca y Bembo (1977: 151, 161, 164) lo que no deja de ser un empeño erudito digno de estima, pero sin apertura. La afirmación de Dámaso Alonso se apoya en la intuición de Vossler acerca 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 Luis de León, hay que buscar, en primer lugar, por encima de similitudes superficiales y tópicos retóricos, a aquel Garcilaso cuyo yo poético profundo y auténtico va forjándose paulatinamente, en conflicto consigo mismo, por el esfuerzo continuo de dominar estoicamente su dolor amoroso, por la tendencia al distanciamiento, que conllevan una notable autonomía del discurso poético. En el distanciamiento y la autonomía del discurso cuyo lenguaje tiende a lo universal, es donde 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” (M. Cioba, 2001) es decir, actualizables en cualquier tiempo.

Por su ascendencia inmediata, los sonetos de Luis de León se adscriben a la tradición del petrarquismo español, que arraiga en Garcilaso, en quien “quedó establecida la base del lenguaje poético español del período áureo” (Lapesa 1977: 110). Valbuena Prat (1981: 248-249) los incluye entre las poesías originales y auténticas, como “ejemplos de lírica erótica fina”, pertenecientes a un primer período de formación, que “hacen el efecto de recreaciones literarias neopetrarquistas” resaltando la ternura y delicada sensibilidad del poeta en *Agora con la aurora se levanta*, *¡Oh, cortesía, oh dulce acogimiento* y *Después que no descubren su Lucero*. Se nota la omisión significativa de *Amor casi de un vuelo me ha encumbrado* y *Alargo enfermo el paso, y vuelvo*. Recordemos que el primero es considerado por Lázaro Carreter el menos petrarquista, por su inspiración bíblica recogida en los *Proverbios* y por tratar un tema ético, apoyado en la *caritas* cristiana, ajeno a la poesía amorosa, mientras los demás quedan afiliados a la tradición.

Es digno de notar que, al cabo de más de dos decenios, Fernando Lázaro Carreter (1990: 38 y nota 11), en un legítimo intento teórico de rescatar al autor del olvido al que lo habían condenado las tendencias de exégesis textual postestructuralistas, recurre precisamente al ejemplo de fray Luis de León para distinguir entre el yo enunciativo normal y el yo poético. A la vez, el hacer referencias, en nota a pie de la página, a su estudio dedicado a los sonetos (1966: 29-40), indica de cierto modo que conserva sus conclusiones y que éstos no han sido objeto de otra investigación. “Ejemplo más chocante puede ser el de Fray Luis de León, autor de cinco sonetos conservados, que desconciertan por su temática erótica. Por esos poemillas, fue acusado de fingido e incluso de sátiro por algunos críticos. Comentaristas piadosos lo defendieron, apuntando algunos de ellos la suposición ridículísima de que la dama cantada en tales versos era la Virgen María. Pero su interpretación no puede ser más fácil, a partir de la distinción entre autor y poeta. Aquel fraile joven, que aspira a

ser escritor, vive en una atmósfera saturada de *garcilasismo* (el subrayado es nuestro); la poesía no parece contar con más tema posible que el amor humano; y dispone para ello de un instrumento privilegiado: el soneto. Es el yo lírico quien mueve la pluma de Fray Luis, no Fray Luis mismo (nota 11). Estamos en un caso extremo, en que la subjetividad, el yo del poeta se sitúa en el polo opuesto del yo enunciativo normal. No tiene ninguna existencia en el mundo real: se afirma en el suelo etéreo de la convención poética”. Lo importante aquí es la referencia a la “atmósfera saturada de *garcilasismo*”, lo que equivale a admitir la existencia de un modelo inmediato, tal como lo dejamos apuntado.

Felipe Pedraza, Milagros Rodríguez (1980: 561-562) proponen una motivación auténticamente literaria de los sonetos, elogiando el “ritmo ligero, agilísimo que imprime el encabalgamiento” en *Agora con la aurora se levanta*, cuyos “cuartetos son una maravilla de equilibrio y belleza”, mientras “los tercetos, aunque dignos, decaen en relación con los versos precedentes [...]”. Los otros cuatro, en los que domina el tono dolorido y lacrimoso, recogen tópicos de la psicología amorosa del petrarquismo, henchida de platonismo y plagada siempre de tormentos y cuitas que mortifican al amante”, pero “cuya forma es perfecta, redonda”. Pero el situar todos los sonetos bajo la incidencia de la perfección formal y el relegar al poeta a un plano secundario de versificador notable conlleva por fuerza cierta vacuidad semántica de estos poemas por no expresar su sentir más auténtico. Sus vivencias más íntimas: la “angustia de ascético desengañado”, “la nostalgia del proscrito”, el drama del “desterrado del cielo”, que aspira a la armonía y la paz, nunca conseguidas en esta vida terrena, el poeta las expresa con poética diferente a través del instrumento “enjuto, árido, prieto” que es la lira de procedencia *garcilasiana*. Las aparentes imperfecciones formales, en opinión de los autores antes citados (1980: 537-538), representan un elemento básico de una nueva poética, destinado a fijar la atención en la hondura del mensaje de las odas. Se deduce, implícitamente que la perfección formal de los sonetos, por llamar

la atención sobre sí misma, es un estorbo que desalienta la búsqueda de un significado pertinente.

No hay significado posible más que en solidaridad indisociable con el significante, aunque aquel nos parezca inadecuado a la hora de integrarlo en el universo total de obra. Por esta solidaridad aboga justamente la adopción de la lira garcilasiana y su adecuación perfecta a la expresión sobria y desnuda del hondo drama que angustia el espíritu del poeta, definido por Rafael Lapesa en los términos siguientes: “Luis de León era intelectual por vocación, demasiado intelectual para ser místico; por eso no concibió una contemplación superior a las actividades racionales y exenta de ellas; por eso no pudo su alma abismarse en el Amado y descubrir en Él, como San Juan de la Cruz, un universo nuevo. Pero su torrencial emotividad le hacía desear el rapto místico jamás cumplido, y su humanidad nobilísima, a tirones de la tierra y el cielo, quedaba casi en volandas, sin despegar del todo, dolorosamente distendida” (1967: 189).

Ese drama íntimo del poeta, como constante de la poesía filosófico-religiosa de Luis de León, puesta de relieve también por Dámaso Alonso (1966: 167), que se plantea en los términos del conflicto entre la facultad intelectual y la emotividad afectiva, no surge de repente, o bien como consecuencia de accidentes exteriores, sino es consustancial a su espíritu y aboga por una tipología de la creación que se nos revela en toda su obra poética. Por lo tanto, se hace extensivo también al registro amoroso. Este mismo conflicto que está informando subterráneamente los arrebatos místicos tan ansiados, pero frustrados, la aspiración a la paz y la tranquilidad del cielo, contrarrestada por la cárcel terrena es también el núcleo que orienta el discurso poético de los sonetos. Tal conflicto, debido a la tradición en la que se inscriben, se ha identificado a menudo con la alternancia de esperanza y desesperación que angustia al yo por la disposición anímica versátil de la amada.

En cuanto al uso del endecasílabo, prevalece el heroico, en alternancia poco frecuente con el enfático, el melódico y el sáfico, a lo cual hay que añadir una estructura poco acostumbrada que tiende a la acentuación

plena del verso y conlleva la doble interpretación de este como heroico y sáfico a la vez. Un ejemplo del soneto *Alargo enfermo el paso, y vuelvo cuanto* sería el mismo verso inicial y el tercero del primer cuarteto:

A-lar-go en-fer-mo el-pa-so, y-vuel-vo-cuan-to

No-vuel-vo-que an-tes-siem-pre-mi-ro a-ten-to

El primer soneto, *Amor casi de un vuelo me ha encumbrado*, se destaca por el uso casi exclusivo de los endecasílabos heroicos, entre los que hay dos sáficos y uno enfático, con un solo acento arrítmico en uno heroico y sin acentos antirrítmicos, lo que engendra efectos de musicalidad y armonía, o bien la impresión de perfección formal, señalada más de una vez.

Los cuartetos son expositivos y explicativos. Por medio de una enunciación sobria y escueta en primera persona, en la cual predomina el dinamismo de los verbos y la densidad de los nombres carentes de determinantes adjetivos, en el primer cuarteto se establece una oposición entre el movimiento ascendente del alma hasta un ámbito superior al pensamiento, un arrebató amoroso involuntario e irracional y otro descendente, impuesto por el freno del pensamiento que engendra sufrimiento y angustia. En el segundo cuarteto, a la primera oposición, subrayada por un oxímoron (*me turba esta grandeza de contento*) se le añade otra cuyos términos antitéticos, simétricamente contruidos sobre los primeros, abren paso al conflicto interior centrado en la comunicación de la causa del sufrimiento: el temor que este estado de exaltación no dure por falta de fundamento en el yo, es decir que el poeta no esté a la altura del repentino arrebató que lo invade y descienda al suelo del desánimo. Este movimiento descendente, por amplia antítesis con la súbita elevación del primer verso desemboca en una deducción lógica, que contrapone a su vez el ascenso y el descenso:

lo que en breve sube en alto asiento,

suele desfallecer apresurado

F. Lázaro Carreter ha visto en esta carencia de fundamento, un escrúpulo de orden moral que arraiga en los Proverbios de los Libros

Sagrados (1970: 161), en el marco de su interpretación alegórica a lo divino de este soneto.

Volviendo, la carencia de fundamento, es decir, lo que no se consigue sin esfuerzo está desprovisto de valía y, por lo tanto, se desvanece con igual rapidez que su repentina obtención, parece más bien una reserva mental o un escrúpulo de índole racional que se infiere de la acusada autorreflexividad y la apretada construcción antitética de los cuartetos. En esencia, lo que se expresa es un rechazo del arrebató amoroso, por resistir el examen del pensamiento, por representar una vivencia que no sea el resultado de la contemplación. Por fin, tal rechazo significa implícitamente asumir los límites de la propia razón como terreno más seguro y menos arriesgado, por oposición a las alturas etéreas de la imaginación.

Los tercetos son explicativos y conclusivos. En contraposición a la tensión espiritual de los cuartetos, en el primer terceto, el poeta recurre al tópico del *enamorado como obra de la amada*, propio de la tradición lírica petrarquista y la poesía de los cancioneros, que arraiga en la *fin amors* del código amatorio trovadoresco provenzal, en el marco de una confiada invocación retórica dirigida a la *señora ilustre*, destinada a restablecer el equilibrio, por la disolución de la tensión y la aparición del consuelo. La seguridad y el consuelo se apoyan en el entendimiento, ya que *ver*, de antigua raigambre platónica, es, por excelencia, el verbo del conocimiento en las odas (por ejemplo, la tercera *A Felipe Ruiz, ¿Cuándo será que pueda*). El yo poético se convierte en objeto de autoconocimiento y descubre platónicamente que es *obra*, eso es, creación de la amada, aspecto realzado tanto por el eje del verso paroxítono, que reúne lo máximo de intensidad, cantidad, tono y timbre, concentrado en el penúltimo acento, como por el encabalgamiento suave que continúa fluyendo hasta la séptima sílaba del verso encabalgante:

*Mas luego me cosuela y me asegura
el ver que soy, señora ilustre, obra
de vuestra sola gracia, y en vos fio*

La meditación en torno al propio estado, el distanciamiento con respecto a las vivencias que contempla el poeta en este soneto conceden una dimensión autorreflexiva al discurso poético.

Además, la función de este tópico, en el marco de la tradición, es la de enjuiciar la inexplicable crueldad de la amada, propensa a destruir su propia obra. Alzándose encima o en contra de la tradición, Luis de León desvirtúa el significado del tópico quitándole la connotación ilógica de la crueldad y la destrucción. En el último terceto, conclusivo, relacionado lógicamente con el anterior, el poeta resemantiza el tópico, por la afirmación de la confianza en la pervivencia del amor y la generosidad de la amada, en un tono firme de acciones verbales enunciativas futuras, reiteradas simétricamente en todos los versos de este terceto, en los que se da una coincidencia perfecta entre la secuencia métrica y la sintáctica. Se produce también la nivelación entre el *yo* y el *tú*, al que va dirigido el discurso lírico, lo que representa la deconstrucción de otro tópico del código petrarquista del amor cortés: *la superioridad de la amada con respecto al enamorado*, por lo cual el *yo* se eleva a la altura absoluta del *tú*, por vía del entendimiento, lo que pone fin al drama interior del poeta, en un ámbito de apolínea serenidad:

*porque conservaréis vuestra hechura
mis faltas supliréis con vuestra sobra,
y vuestro bien hará durable al mío.*

Los demás sonetos serán el objeto de otro estudio posterior, por la complejidad de los problemas que plantean.

En conclusión, es precisamente en este intento de debilitar desde dentro el canon de la tradición petrarquista, deconstruyendo algunos de sus tópicos, y en asociar un componente autorreflexivo a la enunciación poética donde se manifiesta uno de los intentos más notables de autonomía del discurso lírico en el Renacimiento español. Esta poética de la libertad se impondría plenamente en el Barroco con los sonetos de Lope de Vega y Quevedo. No olvidemos que cada intento de los creadores de

oponerse, por mínima que sea esta oposición, a las convenciones de la tradición en que surgen, lleva aparejada una dimensión epistemológica.

REFERENCES:

1. Alonso, Dámaso, (1955), *Vida y poesía de fray Luis de León*, Universidad de Madrid.
2. Alonso, Dámaso, (1966), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
3. Bally, Charles, (1951), *Traité de Stylistique française*, I, 3-a ed. Paris, Klincksieck.
4. Cioba, Mianda, (junio de 2001) “Garcilaso de la Vega, un mundo poético transitivo”, ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Desde Garcilaso a Gracián*, organizado por el Instituto Cervantes en colaboración con la Universidad de Bucarest.
5. Foucault, Michel, (1979), *Las palabras y las cosas*, Mexico City, Siglo XXI.
6. Guillén, Jorge, (1961), *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente.
7. Lapesa, Rafael, (1967), *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos.
8. Lapesa Rafael, (1977), *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos.
9. Lázaro Carreter, Fernando “Los sonetos de fray Luis de León”, en “Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh”, (1966), Paris, pp. 29-40, reproducido en *Cómo se comenta un texto literario*, 1970, Madrid, Cátedra.
10. Lázaro, Carreter, Fernando, (1990), *De poética y poéticas*, Madrid, Catedra.
11. León, Fray Luis de, (1991), *Poesía* edición de Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra.

12. Pedraza, Felipe, Rodríguez, Milagros, (1980), *Manual de literatura española*, II. Renacimiento, Pamplona, Cénlit Ediciones.
13. Vossler, Karl, (1946) *Fray Luis de León*, traducción de Carlos Clavería, Espasa Calpe, col. Austral, Buenos Aires.
14. Valbuena Prat, Ángel, (1981), *Historia de la literatura española*, II. Renacimiento, Barcelona, Gustavo Gili.

DANS „LE CAFÉ DE LA JEUNESSE PERDUE“ DE PATRICK MODIANO, UN ROMAN DE LA FLÂNERIE POSTMODERNE

Senior lecturer Ph.D Iuliana Paștin

Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir”

julpastin@gmail.com

Abstract: *The novel "In the coffee of lost youth" which we propose to analyze is a hymn to melancholy, sweetness, nostalgia. This is the atmosphere of Paris in the '60's. In the heart of the Left Bank neighborhoods, stroll the freedom-loving people in the search of an ideal, leading a life which has no meaning for them, looking for rest from the bustle of their hearts. The Cafe Condé, visited by a few blasé intellectuals, writers and dissatisfied students, represents the meeting place of a sum of individuals who are looking for something without knowing very well what that is.*

Keywords: *nostalgia, stroll, neighborhoods, freedom, identity.*

Résumé

Le roman «Dans le café de la jeunesse perdue» que nous nous proposons d'analyser est un hymne à la mélancolie, à la douceur, à la nostalgie. C'est l'atmosphère de Paris pendant les Années 60. Au cœur des quartiers de la rive gauche, flânent des êtres épris de liberté, à la recherche d'un idéal, menant une vie qui n'a plus de sens pour eux, cherchant le repos à l'agitation de leurs cœurs. Le café Condé, rendez-vous de quelques intellectuels blasés, des écrivains ratés ou des étudiants insatisfaits, réunit une somme d'individus qui sont à la recherche de quelque chose sans savoir très bien quoi.

Mots clés: *nostalgie, flâner, quartiers, liberté, identité*

L'œuvre de Modiano est construite à partir de deux thèmes majeurs: la quête de l'identité ainsi que l'impuissance à comprendre les désordres, les mouvements de la société, ce qui produit un phénomène où le narrateur se trouve presque toujours en observateur, subissant et essayant de trouver un sens aux nombreux événements qui se montrent devant lui, relevant des détails, des indices, qui pourraient éclaircir et constituer une identité.

Le roman *Dans le café de la jeunesse perdue* est le roman de la flânerie postmoderne. Les personnages sont là, font acte de présence, mais en réalité ne s'attachent à ce repère commun, qui est le Café Condé, que par nécessité. Des liens se créent au détour d'une bière, et d'une discussion quelconque, des rencontres au passage pour des gens à la recherche d'un idéal perdu. Une génération dépaysée, égarée dans le labyrinthe d'une existence terne, sans aucune idéologie et vide de sens. Chacun conserve en réalité une part d'ombre, un aspect de son passé qu'on veut passer sous silence et dont on n'aime pas parler; un accord tacite existe pour ne dire que très peu sur soi-même, voire rien. On se contente de futilités et c'est une façon de vivre, d'être n'importe qui à la recherche de rien. Les personnages sont plutôt des ébauches des gens qui viennent de nulle part pour aller nulle part et qui s'arrêtent un peu dans leur égarement dans un endroit quelconque, un café de Paris, comme tant d'autres cafés où l'on ne voit que le va-et vient des gens dont on ne reconnaît peut-être que la voix, comme celle de Louki, personnage féminin mystérieux.

*Encore aujourd' hui, il m' arrive d' entendre, le soir, une voix qui m' appelle par mon prénom, dans la rue. Une voix rauque. Elle traîne un peu sur les syllabes et je la reconnais tout de suite: la voix de Louki. Je me retourne, mais il n'y a personne. Pas seulement le soir, mais au creux de ces après-midi d'été où vous ne savez plus très bien en quelle année vous êtes. Tout va recommencer comme avant. Les mêmes jours, les mêmes nuits, les mêmes lieux, les mêmes rencontres. L'Eternel retour. (Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, p. 115)*

Comme dans un film, les personnages sont là, font acte de présence, mais Modiano, ou son narrateur, se montre parfois comme un véritable archéologue de la mémoire, relevant et conservant le moindre document, insignifiant au premier abord, afin de réunir des informations à propos de lui même, de proches ou bien d'inconnus. L'influence cinématographique est évidente dans ce roman. Certaines pages sont travaillées de façon à sembler être écrites par un détective ou par un historiographe.

Patrick Modiano a emprunté l'exergue et le titre de son roman, *Dans le café de la jeunesse perdue*, au cinéaste Guy Debord¹: «*A la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d'une sombre mélancolie, qu'ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans le café de la jeunesse perdue*». L'origine de cette citation chez Debord s'avère provenir d'un film, réalisé en 1978, sorti en 1981, et pourvu d'un titre tel que: *In girum imus nocte et consumimur igni* («Nous tournons en rond dans la nuit et sommes dévorés par le feu», Debord 2006, 1370).

Ce film, le dernier à avoir été réalisé par Guy Debord, le fondateur du courant situationniste (1957-1972), est composé d'images illustrant un

¹ **Guy Debord** (1931-1994) est un écrivain, essayiste, cinéaste et révolutionnaire français, qui a conceptualisé ce qu'il a appelé le «spectacle» dans son œuvre majeure *La Société du spectacle* (1967). Il a été l'un des fondateurs de l'Internationale lettriste (1952-1957) puis de l'Internationale situationniste (1957-1972), dont il a dirigé la revue française. L'Internationale Situationniste avait entrepris la critique de la société de classe dans sa modernité même, et en élaborant le programme d'une insurrection qui cherche ses causes et son point d'application au cœur même de la vie vécue par ses contemporains, elle se proposait de réinventer le projet de la révolution prolétarienne dans les conditions qui étaient celles de son temps. C'est pourquoi on ne peut contourner son apport au renouvellement de la pensée critique, alors bien engluée dans les querelles héritées du début du siècle. Mais par son caractère dogmatique, ses réponses à tout, elle a certainement contribué à enrayer la pensée et l'imagination des contestataires nés dans la foulée de 68 ainsi qu'à éloigner les jeunes générations d'une rencontre qui paraissait inévitable.

commentaire bilan des expériences contestataires des années soixante. Les situationnistes n'avaient que du dédain pour l'art existant, et plus en général pour toute culture qu'ils considéraient une source d'aliénation, éloignée de la vie réelle, coupée de l'expérience directe. Parmi les procédés situationnistes, les mieux connus, figurent la «*dérive*» et le «*détournement*». À la lecture de *La poétique de la dérive* (Daniel Klébaner, 1979), on pense tout de suite à la figure du promeneur parisien, le flâneur, dans l'œuvre de Modiano et dans celle de Perec, tous deux contemporains des situationnistes (Debord 2006, 251-257). Cependant, dans les études consacrées à l'expérience urbaine telle qu'elle a été évoquée par ces deux auteurs, les situationnistes ne sont que rarement nommés.

Guy Debord dans son article *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art* (Réédition Mille et une nuits, La Petite Collection, n° 300, Paris, septembre 2000) définit la «*dérive*» comme:

«...une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées». La ville de Paris est le territoire même de la „dérive“, celui des aventures vécues lorsqu'on erre dans la ville sans objectif préalablement fixé, en se laissant aller aux rêveries et aux rencontres accidentelles. Visant l'art institutionnalisé, on emploie le terme de „détournement“ qui renvoie à la pratique du démontage d'œuvres d'art existantes dont les fragments, modifiés ou non, sont ensuite insérés dans de nouvelles créations». (Debord 2006, 221, 230).

Influencé par l'activité et le film de Guy Debord P. Modiano, dans son roman *Le Café de la jeunesse perdue*, essaie de construire une histoire de la déambulation à travers Paris de cette élite intellectuelle désabusée, point de départ d'une analyse symbolique des hommes et des lieux qui vivent aux bords de la Seine.

La période à laquelle Modiano fait référence est celle du début des années soixante, période d'activité intense des situationnistes. Le lieu de l'action est le café du Condé à Paris, au cœur du VIème arrondissement, près de l'Odéon, où se retrouvent les membres d'une bande d'intellectuels

désorientés. Vivant au hasard sans projets ni idéaux, selon la façon de vie des situationnistes, écrivains ratés, artistes désabusés et étudiants égarés sont plutôt tentés par les expériences de l'alcool et de la drogue. Ce sont ces «Chiens perdus», comme les appelle la patronne du Condé au sujet de sa clientèle, faisant écho à *Un Pédigrée*, l'autobiographie dans laquelle Modiano s'attribue la même qualification (2005, 13).

Le roman est construit par le récit de plusieurs narrateurs (un étudiant de l'École Supérieure des Mines, un détective, l'héroïne elle-même, et un amant), et esquisse lentement le portrait d'une femme qui change plusieurs fois d'identité : il s'agit de Louki du Café Condé, alias Jacqueline Delanque, épouse Choureau. Femme fantomatique, ayant disparu du domicile conjugal, le personnage Louki (ou Jacqueline) erre dans un Paris familier et laisse derrière elle des souvenirs hétéroclites : un entourage discret des clients d'un café de la Rive gauche, appelé *Le Condé*, un mariage insipide avec un patron d'agence immobilière qui l'appelle «vous» comme pour marquer la distance, une enfance triste dans le quartier Pigalle, avec une mère toujours occupée à travailler. Bref, une existence marquée par la fugue et la drogue, à la limite de la délinquance. Pourquoi Jacqueline a-t-elle voulu changer d'identité? Voulait-elle faire changer de vie? Pourquoi fuir? Et à quoi a-t-elle essayé d'échapper?

Le chapitre central du roman, le récit de Jacqueline, répond partiellement aux questions que l'étudiant et Caisly se posent à ce sujet. Réfugiée dans le XIVème «au-delà du cimetière de Montparnasse», Jacqueline se souvient de sa jeunesse au 10, avenue Rachel, entre le Boulevard de Clichy et la rue Caulaincourt, à côté du cimetière Montmartre situé au 20 de la même avenue, autant de prétextes pour le narrateur d'imaginer la flânerie à travers les quartiers parisiens de la Rive gauche. Supportant mal l'absence de sa mère qui ne rentre de son travail que tard dans la nuit, elle avait l'habitude de sortir et d'errer le long et autour du boulevard de Clichy, qui constitue la frontière entre le IXème et le XVIIIème et relie la place de Clichy à la place Blanche et à la place Pigalle. Elle préférerait marcher sur le trottoir de gauche, celui du côté du

IXème, plongé dans l'obscurité: les enseignes lumineuses et les néons de l'autre côté du boulevard annonçant «Les plus beaux nus du monde» lui inspiraient des sentiments d'angoisse et d'insécurité profondes. La police l'avait ramassée deux fois, la première fois dans le quartier Saint-Georges (IXème), la seconde fois dans celui des Grandes - Carrières (XVIIIème). À ces occasions, elle s'était sentie prise en charge et parfois soulagée de ses angoisses.

Pendant ses errances nocturnes, Jacqueline rencontre deux personnes, un homme et une femme qui lui offrent tous deux un remède à sa vie malheureuse. La jeune femme, Jeannette, qu'elle rencontre dans une pharmacie sur la place Blanche et dont le patronyme, Gaul (en allemand *Gaul* signifie 'district', un *Gauleiter* était chef de district dans l'Allemagne hitlérienne), et le surnom ('Tête de Mort') ne promettent rien de bon car elle l'initie aux paradis artificiels des stupéfiants.

La fuite vers les paradis artificiels

La jeune fille plonge dans la drogue et dans l'illusion, loin de la vie réelle qui étaient d'ailleurs le point d'attraction des situationnistes. L'homme, un libraire du boulevard de Clichy à l'allure paternelle, spécialisé dans la science-fiction et l'astronomie, lui donne un livre intitulé *Voyage dans l'infini* dont le titre symbolise la fuite vers ces paradis artificiels. On peut se demander si ce don est moins empoisonné que la «neige», la drogue de Jeannette car les effets sont presque les mêmes: créer un monde d'illusions pour ces jeunes inadaptés à la recherche d'un bonheur illusoire. Les prises de «neige» procurent à Jacqueline une sensation de fraîcheur et de légèreté, et semblent conjurer définitivement l'angoisse et le sentiment de vide. La même sensation l'envahit lorsqu'une nuit, après s'être enfuie du bar où elle se trouvait avec son amie, elle surmonte son angoisse du boulevard de Clichy, car toutes les lumières, même celles du Moulin Rouge, sont enfin éteintes. Elle gravit les rues de la Butte Montmartre, vers le Château des Brouillards. Elle a l'impression que

quelqu'un là-haut l'attend dans son *Voyage vers l'infini*. La rue débouche en plein ciel, comme si elle menait au bord d'une falaise, lui promettant «liberté et apesanteur», «un voyage vers la fin du monde». Son angoisse disparaît, et envahie par un sentiment de légèreté «qui vous prend quelquefois dans les rêves», elle s'interroge sur le terme qui convient à cette expérience: Ivresse? Extase? Ravissement? (*Café de la jeunesse perdue*, 79).

Malgré cette expérience apparemment positive, Jacqueline décide de quitter le quartier, peut-être pour ne pas se souvenir de son enfance malheureuse dans le maléfique Pigalle, de la tentation des paradis artificiels, ou de la dangereuse force d'attraction de la Butte Montmartre. Par ailleurs, la Seine qu'elle aimerait considérer comme «une ligne de démarcation séparant deux villes étrangères l'une à l'autre» (*Café de la jeunesse perdue*, 116), n'est pas tout à fait infranchissable, et la Rive gauche n'offre pas non plus de sécurité complète. Pigalle a des annexes à Saint-Germain-des-Prés et certains personnages louches comme Raphaël vont et viennent entre les deux lieux. Rappelons que si la Résistance française avait son quartier général dans les catacombes près de la place Denfert - Rochereau (ancienne place d'Enfer), les galeries souterraines, utilisées également par les collaborateurs pour passer inaperçus d'une rive à l'autre constituent cet univers maléfique, caché, la partie de l'ombre qu'on ne peut pas ignorer, un Enfer symbolique.

Lorsque Jacqueline essaie de se souvenir du nom du bar qu'elle fréquentait avec Jeannette dans la rue de La Rochefoucauld, elle se demande si c'était «Le Rouge Cloître», «Chez Dante» ou «Canter» (*CJP*, 83). Elle opte pour Canter, mais la mention de Dante confirme le parallèle possible avec la *Divine Comédie* et permet de voir en Montmartre (mont du martyr) un avatar parisien du Purgatoire, l'endroit où les pécheurs expient leurs fautes avant de pouvoir accéder au Paradis., comme l'affirme Manet van Montfrans dans son article *Dante chez Modiano: une divine comédie à Paris* (Montfrans 1993, 85-102). Parlant à Jeannette des rues qui mènent des grands boulevards à la frontière sud du IXème vers le

XVIIIème et le Sacré Cœur, au - delà du boulevard de Clichy, Jacqueline les désigne comme «les pentes»: les premières pentes sont situées près des églises de la Trinité et de Notre Dame de Lorette. L'emploi du mot «pente» suscite une réaction ironique de la part de Jeannette, comparable à celle de Maurice Raphaël lorsqu'il appelle Montparnasse «les limbes». L'interprétation serait la suivante: A ces personnages cyniques, tout ce qui touche à un idéal spirituel quelconque doit leur sembler impossible à atteindre.

Il existait des zones multiples dans le quartier dont je connaissais toutes les frontières, même invisibles. Comme j'étais intimidée et que je ne savais pas trop quoi lui dire, j'ai ajouté: oui, j'habite plus haut. Ici, nous ne sommes qu'aux premières pentes. (p. 85)

Dans le café de la jeunesse perdue, sans supprimer les associations historiques et autobiographiques des noms de lieux, Modiano les enrichit et les transforme grâce à de nombreuses allusions littéraires. Ecrivains morts et vivants, illustres et oubliés se côtoient, toute une génération de «maudits», possibles flâneurs à travers Paris. Le dramaturge Adamov, le romancier Maurice Raphaël, et le poète opiomane Olivier Larronde sont présents en tant que personnages. Baudelaire, Dante, Dorgelès, Nerval, Nietzsche, Perec et Sachs apparaissent à travers des citations voilées ou bien par l'évocation des quartiers qu'ils ont fréquentés. La flânerie continue car Roland l'ami de Jacqueline nous invite à une promenade chez les situationnistes et aux «limbes», zones de passages. Apprenti - écrivain, il travaille sur un texte dont le thème est «les zones franches» à Paris, «des zones intermédiaires, des no man's land où l'on était à la lisière de tout, en transit ou même en suspens, où l'on jouissait d'une certaine immunité», des terrains vagues qui ne sont revendiqués par personne et dont les habitants sont morts pour l'état civil (CJP, 100). Lorsque Roland demande à Raphaël son avis sur l'adjectif «franches», celui-ci hausse les épaules et lui lance avec un sourire narquois: «Disons neutres» et «n'en parlons plus» (CJP, 109). Ces termes doivent lui rappeler une période sur laquelle il préfère se taire, celle de l'Occupation.

Avec Jacqueline, qui a quitté son mari pour ce jeune homme et qui le rejoint parfois dans son hôtel rue d'Argentine (XVIème), Roland visite de telles zones neutres - le quartier entre Ségur et Duplex avec les rues qui débouchent sur les passerelles du métro aérien, et l'allée des Cygnes, sur l'île étroite dans la Seine entre le pont de Grenelle et le pont de Bir-Hakeim, à la pointe de laquelle se trouve la petite réplique parisienne de la Statue de la Liberté offerte par la France aux Etats-Unis. Le nom de cette statue, «*La Liberté éclairant le Monde*», contraste de manière ironique avec les sombres souvenirs liés à un lieu proche, le Vélodrome d'hiver, endroit maudit de souffrance, où les Juifs étaient rassemblés pour être envoyés dans les camps de concentration, démoli en 1960. Un monument commémoratif, inauguré en 1995, y rappelle aujourd'hui la grande rafle de juillet 1942. Le pont Bir-Hakeim dont le nom renvoie également à la Seconde Guerre mondiale, sert de viaduc au métro aérien, la ligne 6 qui relie les stations Nation et Étoile. Jacqueline avait coutume de prendre cette ligne pour rejoindre son mari à Neuilly; après sa rencontre avec Roland elle l'évite comme pour oublier sa vie réelle. À la lumière des persécutions des Juifs sous l'Occupation, cette rupture du lien entre Nation et Étoile est hautement significative. Même les «zones neutres» ou «les limbes» n'offrent donc pas suffisamment de protection. Le Saint-Germain-des-Prés fréquenté par Jacqueline rappelle à Roland les souvenirs douloureux d'une enfance solitaire, le XVIème est pour Jacqueline trop proche du domicile de son mari à Neuilly. Aussi le couple rêve-t-il d'évasion. Réfugiés à l'hôtel Argentine pendant un mois de février neigeux, ils ont l'impression d'être perdus dans un hôtel de haute montagne, au printemps ils font des projets pour partir pour des pays chauds, «au cœur de l'été», à Majorque ou au Mexique. Mais, pour Modiano, on est prisonnier des endroits où l'on a vécu car on ne peut pas s'y soustraire si facilement. Paris refuse de lâcher ses habitants. Alors que Roland élabore sa théorie des zones neutres dans sa chambre d'hôtel, Jacqueline opte pour une solution plus radicale.

Sous l'action combinée de drogue et de lectures mystiques, les paradis entrevus dans les rues du IXème et au sommet de Montmartre fusionnent, et leur attraction s'avère fatale. Le long voyage difficile celui de Jacqueline, aboutit à une chute dans le vide, une vision du Néant.

La topographie parisienne constitue non seulement le point de départ mais également l'élément dominant de l'univers romanesque de Modiano. Dans les histoires qu'il construit sur cette trame, les lieux, évoqués par leur seul nom, ne sont pas présentés sur le mode d'endroits à décrire, mais comme des sources d'où le sens peut naître. Et d'où l'on peut tisser d'autres aventures à travers les déambulations des personnages. Porteuses de souvenirs historiques, auto et intertextuelles, les indications topographiques constituent des noyaux autour desquels ses textes se constituent. Modiano creuse et transforme dans son dernier roman l'espace parcouru tant de fois par ses personnages depuis *La Place de l'Étoile*. Doublée d'une seconde ville, souterraine, ténébreuse, Paris, la ville lumière, devient le théâtre d'un voyage dantesque dont les personnages mènent une existence illusoire, étant toujours à la recherche des paradis artificiels. Cette opposition de deux univers d'inspiration totalement différente, une représentation médiévale du monde de l'au-delà projetée sur celle d'une ville hédoniste du XXème siècle, est inattendue et riche en interprétations. Elle enrichit l'évocation d'un décor urbain familier d'une très intéressante symbolique de la lumière et de l'ombre, elle attire l'attention sur les noms de lieux d'origine chrétienne et du coup, sur tout un paysage de l'histoire ancienne de la ville par rapport à un présent où l'on ne peut pas s'accrocher. Cette description de la ville postmoderne, en antithèse, motive les errances du personnage principal dans les différents quartiers, symbolisant la quête d'un idéal spirituel. C'est à la fois la vision de Paris des années du XXème siècle que le lecteur a pu dégager autant des romans antérieurs de Modiano que *Dans le café de la jeunesse perdue*.

BIBLIOGRAPHIE

1. Blanckeman, Bruno, (2009), *Lire Modiano*, Paris, Ed. Armand Colin.
2. Cosnard, Denis, (2011), *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard.
3. Flowers, John E., (2007), *Patrick Modiano*, Amsterdam: éditions Rodopi.
4. *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, ouvrage collectif publié sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Éditions Hermann, 2010.
5. Montfrans, Manet van, *Dante chez Modiano: une divine comédie à Paris*, 1995, RELIEF 2 (1), mars 2008 – ISSN: 1873-5045. P1-21, <http://www.revue-relief.org> consulté le 7 février 2011).
6. Parrochia, Daniel, (1996), *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Encre marine.
7. Roche, Roger-Yves, (2009), *Lectures de Modiano*, Paris, Ed. Cécile Default.