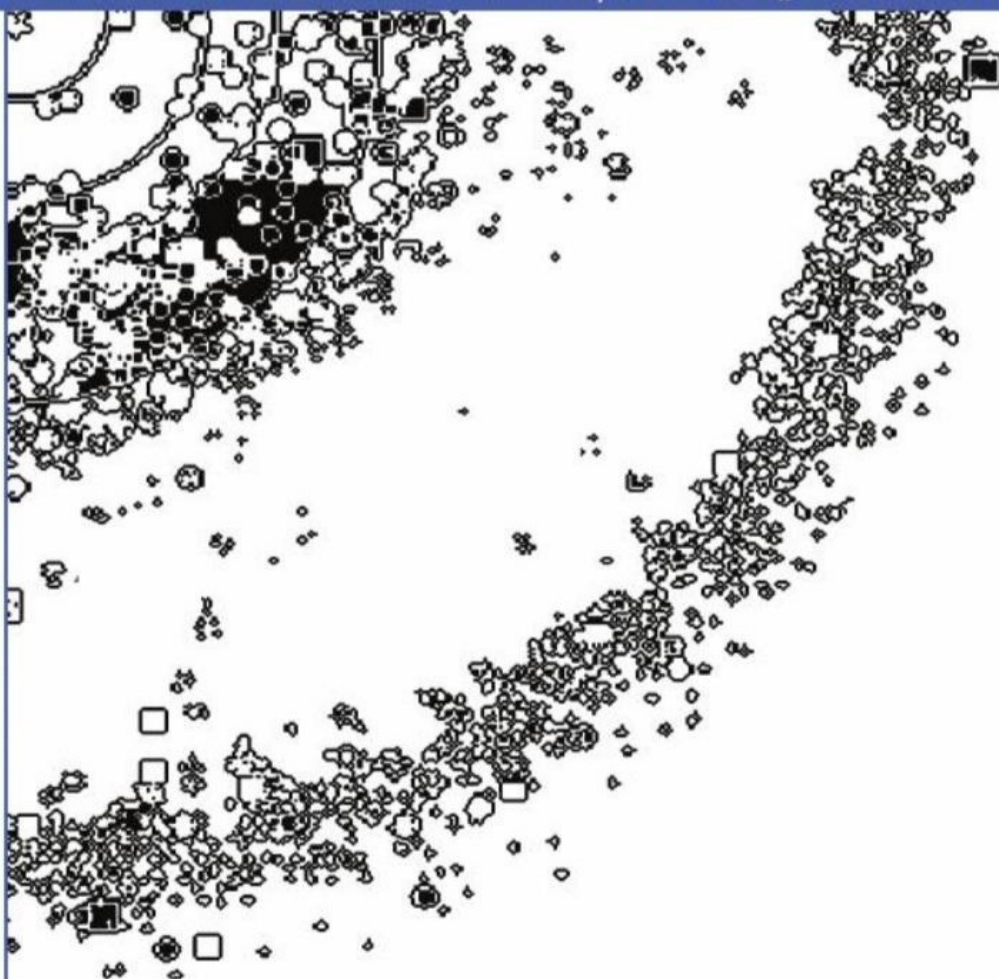


STUDII DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

REVISTĂ EDITATĂ SUB EGIDA UNIVERSITĂȚII DE VEST „VASILE GOLDIȘ” DIN ARAD



VOLUMUL XX, Nr. 1, MARTIE 2024

STUDII

DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

VOLUME XX, ISSUE 1, MARCH 2024

VOLUME XX, N° 1, MARS 2024

VOLUMUL XX, NR. 1, MARTIE 2024

Revistă editată sub egida / journal published under the auspices / revue éditée sous les auspices

UNIVERSITĂȚII DE VEST „VASILE GOLDIȘ” DIN ARAD, ROMÂNIA

și în parteneriat cu / and in partnership with / et en partenariat avec:

LE DÉPARTEMENT DE ROUMAIN
D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ, FRANCE

LE CAER – EA 854 D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ, FRANCE

LE CIRMI DE L'UNIVERSITÉ PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE, FRANCE

FACULTATEA DE FILOSOFIE,
DEPARTAMENTUL DE LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ,
UNIVERSITATEA DIN NOVI SAD, SERBIA

UNIVERSITY FRIEDRICH SCHILLER JENA,
INSTITUTE FOR SLAVIC LANGUAGES, JENA, GERMANY

INSTITUTUL DE STUDII BANATICE „TITU MAIORESCU”
AL ACADEMIEI ROMÂNE FILIALA TIMIȘOARA

L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DE PSYCHOMÉCANIQUE DU LANGAGE (A.I.P.L.),
PARIS, FRANCE

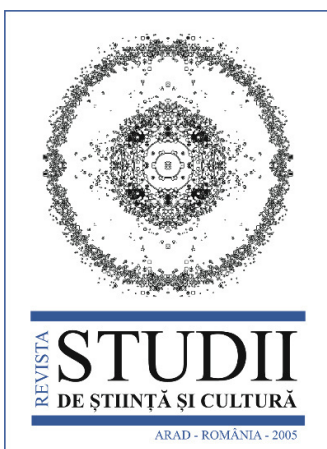
UNIVERSITATEA ROMA TOR VERGATA, ITALIA

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „ALEXANDRU D. XENOPOL”, ARAD

TIPOGRAFIA GUTENBERG – EDITURA GUTENBERG UNIVERS, ARAD

UNIVERSITATEA DIN ORADEA, ROMÂNIA

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE



ISSN 1841-1401 (print)
ISSN - L 1841-1401
ISSN 2067-5135 (online)

BDI Index Copernicus International

Revistă evaluată pozitiv, după criteriul citărilor, în **I. C. Journals Master List 2017**, cu un scor **ICV** (Valoare Index Copernicus) de **67,53 puncte**.

La propunerea **Centrului Național ISSN**, publicația „**Studii de știință și cultură**” (Online) = ISSN 2067-5135, ISSN-L 1841-1401 a fost înscrisă în catalogul **ROAD** (<https://road.issn.org>), catalog internațional al publicațiilor științifice open-access, administrat de **Centrul Internațional ISSN**, sub egida **UNESCO**.



Colegiul editorial / Editorial Board:

Președinte de onoare / Honorary president: **Prof. univ. dr. Coralia Adina COTORACI**, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
Director / Director: **Dr. Viviana MILIVOIEVICI**, cercetător științific, Academia Română, Filiala Timișoara
Redactor-șef / Editor-in-Chief: **Conf. univ. dr. Speranța-Sofia MILANCOVICI**, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
Redactor-șef executiv / Executive editor: **Prof. univ. dr. emerit Alvaro ROCCHETTI**, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, France
Redactor-șef fondator / Editor-in-Chief founder: **Prof. Vasile MAN**, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România

Consiliul științific – Referenți / Scientific Board:

Acad. Prof. univ. dr. Thede KAHL, University of Jena, Germania
Acad. Mihai CIMPOI, Academia de Științe a Republicii Moldova
Prof. dr. Dres. H. c. Rudolf WINDISCH, Universität Rostock, Germania
Prof. univ. dr. Louis BEGIONI, Universitatea Roma Tor Vergata, Italia
Prof. univ. dr. Emilia PARPALĂ, Facultatea de Litere, Universitatea Craiova, România
Prof. univ. dr. Rodica BIRIȘ, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
Prof. univ. dr. Sophie SAFFI, Université d'Aix-Marseille AMU, Franța
Prof. univ. dr. Gilles BARDY, Université d'Aix-Marseille AMU, Franța
Prof. univ. dr. Ștefan OLTEAN, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, România
Prof. univ. dr. Teodor Ioan MATEOC, Universitatea din Oradea, România
Prof. univ. dr. Marina Puia BĂDESCU, Universitatea din Novi Sad, Republica Serbia
Prof. univ. dr. Iulian BOLDEA, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș, România
Prof. univ. dr. Mircea MUTHU, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, România
Prof. univ. dr. Lucian CHIȘU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, Academia Română, București, România
Prof. univ. dr. Virginia POPOVIĆ, Universitatea din Novi Sad, Republica Serbia
Conf. univ. dr. Daniel CRISTEA-ENACHE, Universitatea din București, România
Dr. Doru SINACI, Biblioteca Județeană „A. D. Xenopol”, Arad, România
Dr. Viviana MILIVOIEVICI, cercetător științific, Academia Română, Filiala Timișoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, România
Dr. Grațiela BENGHA-ȚUȚUIANU, cercetător științific, Academia Română, Filiala Timișoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, România
Conf. univ. dr. Romana TIMOC-BARDY, Université d'Aix-Marseille AMU, Franța
Prof. dr. Laura ORBAN, Inspectoratul Școlar Județean Arad, România
Conf. univ. dr. Stăncuța DIMA-LAZA, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
Conf. univ. dr. Mihaela BUCIN, Universitatea din Szeged, Ungaria
Conf. univ. dr. Dana PERCEC, Universitatea de Vest din Timișoara, România
Conf. univ. dr. Gabriel BĂRDĂȘAN, Universitatea de Vest din Timișoara, România
Conf. univ. dr. Vasile-Ioan POP, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România

Secretariat de redacție:

Lect. univ. dr. Laura-Rebeca STIEGELBAUER, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
Dr. Maria PANTEA, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
Design: Ivița MILIVOIEVICI
Administrator Site: Viviana MILIVOIEVICI
Logo și design copertă revista „Studii de Știință și Cultură”: Călin MAN

Adresa / Editorial Office: Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
310025, ARAD, Bd. Revoluției nr. 94-96; telefon: 0040/0257/280335; mobil 0763016032;
fax 0040/0257/280810; www.revista-studii-uvvg.ro, e-mail: studii.ssc@gmail.com



Revistă fondată în anul 2005, indexată în Bazele de Date Internaționale (BDI) CEEOL (www.ceeol.com) din Frankfurt, Germania, EBSCO HOST Publishing, din Statele Unite (www.ebscohost.com), INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL, Varșovia, Polonia (www.indexcopernicus.com), DOAJ LAND UNIVERSITY LIBRARIES, Suedia (www.doaj.org), THE LINGUIST LIST, SUA, ERIH PLUS (dbh.nsd.uib.no). Revistă științifică evaluată și acreditată de CNCS, în 2020, profil umanist, domeniul FILOLOGIE.

În numele libertății absolute de exprimare, autorii răspund în mod direct de conținutul materialelor publicate sub semnătură proprie.

CONTENTS / SOMMAIRE / CUPRINS

ROMAN CULTURES – ROMANIAN CULTURE / CULTURES ROMANES – CULTURE ROUMAINE / CULTURI ROMANICE – CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

Coordinators/Coordinateurs/Coordonatori:

Alvaro ROCCHETTI, Viviana MILIVOIEVICI 8

Daniel CRISTEA-ENACHE 9

ANA BLANDIANA'S POETRY IN THE HISTORICAL MOMENT 1989

LA POÉSIE DE ANA BLANDIANA DANS LE MOMENT HISTORIQUE 1989

POEZIA ANEI BLANDIANA LA MOMENTUL 1989

Lucian-Vasile SZABO 18

ROMANIAN LITERARY GEOGRAPHIES WITH E. A. POE

GÉOGRAPHIES LITTÉRAIRES ROUMAINES AVEC E. A. POE

GEOGRAFII LITERARE ROMÂNEȘTI CU E. A. POE

Adriana IEREMCIUC 27

THE CHROMATIC SPECTRUM IN COLETTE'S NOVELS. SOME NUANCES

LE SPECTRE CHROMATIQUE DANS LES ROMANS DE COLETTE. QUELQUES NUANCES

SPECTRUL CROMATIC ÎN ROMANELE COLETTIENE. CÂTEVA NUANȚE

Gabriela-Emilia MERCE 32

SYNTHETIC PERSPECTIVES: THEMES IN THE PROSE FROM THE BESSARABIAN SPACE

PERSPECTIVES SYNTHÉTIQUES : THÈMES EN PROSE DE L'ESPACE BESSARABIEN

PERSPECTIVE SINTETICE: TEME ÎN PROZA DIN SPAȚIUL BASARABEAN

Riad GUEDRA 37

RAMIRO DE MAEZTU. A POLITICALLY COMMITTED INTELLECTUAL

RAMIRO DE MAEZTU. UN INTELLECTUEL ENGAGÉ POLITIQUEMENT

RAMIRO DE MAEZTU. UN INTELLECTUAL COMPROMETIDO POLÍTICAMENTE

GERMANIC LANGUAGES AND CULTURES / ROMANIAN LANGUAGE AND CULTURE / CULTURES ET LANGUES GERMANIQUES / CULTURE ROUMAINE / LIMBI ȘI CULTURI GERMANICE / LIMBĂ ȘI CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Rodica Teodora BIRIȘ 49

Irina-Ana DROBOT 50

AN ANALYSIS OF THE SHORT STORY *HINGES* BY GRAHAM SWIFT

LA NOUVELLE *CHARNIÈRES DE PORTE* PAR GRAHAM SWIFT : UNE ANALYSE

O ANALIZĂ A NUVELEI *BALAMALE* DE GRAHAM SWIFT

Andreja RETELJ

60

PICTURE BOOKS AS AN ALTERNATIVE TO TEXTBOOKS IN GERMAN AS A FOREIGN LANGUAGE CLASSROOM FOR YOUNG LEARNERS

BILDERBÜCHER ALS ALTERNATIVE ZU DEN LEHRWERKEN IM DAF-UNTERRICHT FÜR JUNGE LERNENDE

TRANSLATIONS – TRANSLATION STUDIES / TRADUCTIONS – ÉTUDES DES TRADUCTIONS / TRADUCERI – TRADUCTOLOGIE

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Ioana NISTOR, Mirel ANGHEL

72

Ana-Maria DASCĂLU-ROMIȚAN

73

LANGUAGES CONNECT – MULTILINGUALISM, INTERCOMPREHENSION AND TRANSLATION

SPRACHEN VERBINDEN – MEHRSPRACHIGKEIT, INTERKOMPREHENSION UND ÜBERSETZUNG

LIMBILE UNESC – MULTILINGVISM, INTERCOMPREHENSIVE ȘI TRADUCERE

Ana-Maria GRIGORE

84

LINGUISTIC CONSIDERATIONS ON THE *CANTAR DE MÍO CID*: ORIGINAL, VERSION, TRANSLATION

CONSIDÉRATIONS LINGUISTIQUES SUR LE *CANTAR DE MÍO CID*: ORIGINAL, VERSION, TRANSLATION

CONSIDERAȚII LINGVISTICE DESPRE *CANTAR DE MÍO CID*: ORIGINAL, VERSIUNE, TRADUCERE

Denisa UNGUREAN-MITROI

91

LEGAL TRANSLATIONS LANDSCAPES: THE UNIQUE CASE OF ROMANIA(N) AND ENGLISH PAIR OF LANGUAGES

LES PAYSAGES DE LA TRADUCTION JURIDIQUE : LE CAS UNIQUE DE LA PAIRE DE LANGUES ROUMANIE(N) ET ANGLAIS

PEISAJELE TRADUCERILOR JURIDICE: CAZUL UNIC AL PERECHII DE LIMBI ROMÂNĂ ȘI ENGLEZĂ

Hamdan Ali AL-SHEHRI

99

THE POTENTIAL OF AUDIOVISUAL TRANSLATION: A CASE STUDY OF EXTRA EDUCATIONAL SERIES

LES POTENTIALITÉS DE LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE : UNE ÉTUDE DE CAS D'UNE SÉRIE ÉDUCATIVE EXTRA

SCIENTIFIC CULTURE / CULTURE SCIENTIFIQUE / CULTURĂ ȘTIINȚIFICĂ

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Alexandru CISTELECAN, Eugen GAGEA **124**

Bogdan Mihai DASCĂLU **125**

IMAGOLOGY AND ITS "HISTORIES" (I)

L'IMAGOLOGIE ET SES « HISTOIRES » (I)

IMAGOLOGIA ȘI „ISTORIILE” EI (I)

Nicolae BOBARU **130**

THE SAILOR AS A VECTOR OF COSMOPOLITANISM IN WORLD LITERATURE

LE MARIN COMME VECTEUR DU COSMOPOLITISME DANS LA LITTÉRATURE-MONDE

MARINARUL CA VECTOR AL COSMOPOLITISMULUI ÎN LITERATURA MONDIALĂ

Ana-Maria DULEA **141**

THE VALUES OF THE CONCEPT OF "WORD" IN *THE EPISTLE TO THE ROMANS* OF ST. PAUL THE APOSTLE

LES VALEURS DU CONCEPT DE « PAROLE » DANS *L'ÉPÎTRE AUX ROMAINS* DU SAINT APÔTRE PAUL

VALORILE CONCEPTULUI DE „CUVÂNT” ÎN *EPISTOLA CĂTRE ROMANI* A SFÂNTULUI APOSTOL PAVEL

Anca-Margareta BUNEA **147**

THE ETHICS OF MUTATIONS IN THE CURRENT DIDACTICS OF TEACHING ROMANIAN AS A FOREIGN LANGUAGE: CASE STUDY

L'ÉTHIQUE DES MUTATIONS DANS LA DIDACTIQUE ACTUELLE DE L'ENSEIGNEMENT DU ROUMAIN LANGUE ÉTRANGÈRE : ÉTUDE DE CAS

ETICA MUTAȚIILOR DIN DIDACTICA ACTUALĂ A PREDĂRII LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ: STUDIU DE CAZ

Mohammed Soufyane SAHRI **154**

EXPLORING THE DYNAMICS OF LINGUISTIC COGNITION AND IMPROVISATION: INSIGHTS FROM COGNITIVE LINGUISTICS AND TOTÒ'S COMEDY

EXPLORATION DES DYNAMIQUES DE LA COGNITION LINGUISTIQUE ET DE L'IMPROVISATION : PERSPECTIVES DE LA LINGUISTIQUE COGNITIVE ET DE LA COMÉDIE DE TOTÒ

EXPLORAREA DINAMICII COGNIȚIEI LINGVISTICE ȘI A IMPROVIZAȚIEI: PERSPECTIVA LINGVISTICII COGNITIVE ȘI A COMEDIEI LUI TOTÒ

ESPLORANDO LE DINAMICHE DELLA COGNIZIONE LINGUISTICA E DELL'IMPROVVISAZIONE: PROSPETTIVE DALLA LINGUISTICA COGNITIVA E DALLA COMICITÀ DI TOTÒ

- Alexandra RUSCANU** **161**
 THE EVOLUTION OF THE SCIENCE FICTION NOVEL. CRITICAL AND THEORETICAL PERSPECTIVES
 L'ÉVOLUTION DU ROMAN DE SCIENCE-FICTION. PERSPECTIVES CRITIQUES ET THÉORIQUES
 EVOLUȚIA ROMANULUI SCIENCE-FICTION. PERSPECTIVE CRITICE ȘI TEORETICE
- Kai CHEN** **172**
 THE ERRORS ANALYSIS OF THE CHINESE CHARACTER ACQUISITION IN ROMANIAN UNIVERSITY STUDENTS
 L'ANALYSE DES ERREURS DE L'ACQUISITION DES CARACTÈRES CHINOIS CHEZ LES ÉTUDIANTS UNIVERSITAIRES ROUMAINS
 ANALIZA GREȘELILOR DE ÎNSUȘIRE A CARACTERELOR CHINEZEȘTI DE CĂTRE STUDENȚII ROMÂNI
- Diana-Elena VEREȘ** **187**
 MATERIAL FORCE, DIALECTIC EVOLUTION AND THE ROLE OF ACTION IN CHINESE PHILOSOPHY: WANG FUZHI'S NEO-CONFUCIAN VIEW
 FORCE MATÉRIELLE, ÉVOLUTION DIALECTIQUE ET RÔLE DE L'ACTION DANS LA PHILOSOPHIE CHINOIS: LA VUE NÉO-CONFUCIENNE DE WANG FUZHI
 FORȚA MATERIALĂ, EVOLUȚIA DIALECTICĂ ȘI ROLUL ACȚIUNII ÎN FILOSOFIA CHINEZĂ: VIZIUNEA NEOCONFUCIANISTĂ A LUI WANG FUZHI
- Vlad UNGAR** **195**
 THE ARISTOTELIAN DIMENSION OF AUDIOVISUAL DISCOURSE
 DIMENSIONS ARISTOTELIENNES DU DISCOURS AUDIOVISUEL
 DIMENSIUNILE ARISTOTELICE ALE DISCURSULUI AUDIOVIZUAL
- Sanja MARIČIĆ MESAROVIĆ, Mirjana MATOVIĆ** **211**
 MODERN POPULAR MUSIC IN SPAIN – THE UNIVERSE OF ROSALÍA
 LA MÚSICA POPULAR MODERNA EN ESPAÑA – EL UNIVERSO DE ROSALÍA
- Vesna IVKOV** **225**
 TYPES OF LEARNING AND TEACHING AIDS IN OUT-OF-SCHOOL AND SCHOOL LEARNING TO PLAY THE ACCORDION – A CASE STUDY
 TYPES D'APPRENTISSAGES ET OUTILS PÉDAGOGIQUES DANS L'APPRENTISSAGE EXTRASCOLAIRE ET SCOLAIRE DU JEU DE L'ACCORDÉON – UNE ÉTUDE DE CAS
 TIPURILE MIJLOACELOR DE ÎNVĂȚĂMÂNT ȘI DE PREDARE EXTRAȘCOLARE ȘI ȘCOLARE A STUDIULUI ACORDEONULUI – UN STUDIU DE CAZ

Lamia GUEDDOUH	235
REINVENTING SPACE: MERGING TRADITION AND INNOVATION IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE	
REINVENTER L'ESPACE : FUSIONNER TRADITION ET INNOVATION DANS L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE	
REINVENTAREA SPAȚIULUI: FUZIONAREA TRADIȚIEI ȘI INOVAȚIEI ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ	
BANAT STUDIES / ÉTUDES DE BANAT / STUDII BANATICE	
Coordinator/Coordonateur/Coordonator:	
Viviana MILIVOIEVICI	241
Mariana STRATULAT	242
DR. RADU FLORA (1922-1989): A SYMBOL OF ROMANIAN IDENTITY IN VOIVODINA, REPUBLIC OF SERBIA	
DR. RADU FLORA (1922-1989) : UN SYMBOLE DE L'IDENTITÉ ROUMAINE EN VOÏVODINE, RÉPUBLIQUE DE SERBIE	
DR. RADU FLORA (1922-1989): UN SIMBOL AL IDENTITĂȚII ROMÂNE ÎN VOIVODINA, R. SERBIA	
BOOK REVIEWS / CRITIQUES DE LIVRES / RECENZII	
Coordinator/Coordonateur/Coordonator:	
Emilia PARPALĂ	249
Daniel CRISTEA-ENACHE	250
IOAN MOLDOVAN, <i>VIAȚA FĂRĂ LUME</i> , IAȘI, EDITURA JUNIMEA, 2020, 122 p., ISBN 978-973-37-2430-8	
Daniel CRISTEA-ENACHE	253
VASILE SPIRIDON, <i>HEXAGONALE</i> , I, „PRE-CUVÂNTARE” DE CONSTANTIN DRAM, POSTFAȚĂ DE ADRIAN G. ROMILA, BUCUREȘTI, EDITURA EIKON, 2020, 226 p., ISBN 978-606-49-0401-0	
Ioana BUD	256
GILLES DE BECDELIEVRE, <i>LE JEU DE LA HAINE</i> , PARIS, ÉDITIONS TELEMAQUE, 2014, 288 p., ISBN 978-2-7533-023-1-0	
Alina Maria NECHITA	262
DANIEL KEYES, <i>FLORI PENTRU ALGERNON</i> , BUCUREȘTI, GRUPUL EDITORIAL ART, 2023, 264 p., ISBN 978-630-321-155-8	
Instructions for Authors	268
Instructions pour les auteurs	271
Instrucțiuni pentru autori	274
Bazele de date internaționale în care este indexată revista (cu indicarea adresei URL)	277

**ROMAN CULTURES – ROMANIAN CULTURE /
CULTURES ROMANES – CULTURE ROUMAINE /
CULTURI ROMANICE – CULTURĂ ROMÂNEASCĂ**

Coordinators/Coordinateurs/Coordonatori:

**Alvaro ROCCHETTI
Viviana MILIVOIEVICI**

ANA BLANDIANA'S POETRY IN THE HISTORICAL MOMENT 1989

LA POÉSIE DE ANA BLANDIANA DANS LE MOMENT HISTORIQUE 1989

POEZIA ANEI BLANDIANA LA MOMENTUL 1989

Conf. univ. dr. Daniel CRISTEA-ENACHE
Universitatea din București, Facultatea de Litere,
București, str. Edgar Quinet, nr. 5-7
E-mail: daniel.cristea-enache@unibuc.ro

Abstract

This article proposes the critical proofreading of the subversive poems published in the "Amfiteatru" literary magazine by Ana Blandiana in 1984.

Voicing a new poetry, almost denotative, lacking lyrical opacity and even lyricism — this direction (different from the well-established one by the trajectory of its poetic creation) should be highlighted, for the nature and culture of her poetics seemed to be on a different path.

In the poems published in 1984 in the literary magazine "Amfiteatru", Ana Blandiana changes intentionally the condition of symbolic generality of her lyrics through brave, direct and explicit forms; by means of a different poetry structure and a new understanding of it.

Résumé

L'article nous propose une relecture critique de poèmes subversifs publié par Ana Blandiana dans la revue littéraire "Amfiteatru" en 1984.

Il s'agit d'une nouvelle lyrique cvasi dénotative qui manque l'opacité poétique et même du lyrisme — c'est justement sur cette direction (différente de celle consacrée par le trajet de sa création lyrique) que on doit mettre l'accent, car sa nature et structure poétique semblait être différente.

Dans ses poèmes publié en 1984 dans la revue littéraire "Amfiteatru", Ana Blandiana change intentionnellement la condition de la généralité symbolique, de sa poétique en utilisant des formes directes, courageuses, explicites; en utilisant une nouvelle structure poétique et une nouvelle compréhension de ce poétique.

Rezumat

Articolul propune o relectură critică a poemelor subversive publicate de Ana Blandiana în revista „Amfiteatru” în 1984. Este o nouă lirică, aproape denotativă, lipsită de opacitate „poetică” și chiar de lirism – iar această direcție (diferită de cea consacrată prin traiectoria creației sale) trebuie pusă în evidență, fiindcă natura și cultura sa poetică păreau a fi altele.

În poemele din 1984, din „Amfiteatru”, Ana Blandiana își schimbă în mod voit condiția de generalitate simbolică a liricii sale prin forme directe, curajoase, explicite; printr-o nouă structură a poeziei și o nouă înțelegere a ei.

Keywords: *Blandiana, Blaga, poetry, The '60s Generation, subversive*

Mots-clés: *Blandiana, Blaga, poésie, la Génération '60, subversif*

Cuvinte-cheie: *Blandiana, Blaga, poezie, Generația '60, subversiv*

Introducere

La 33 de ani de la momentul 1989, care marchează sub raport istoric colapsul regimurilor comuniste în Europa de Est (în ceea ce era numit „lagărul socialist”), iar sub raport cultural, sfârșitul unei epoci literare, definită neutru, aproape impersonal, „literatura română postbelică”, o privire retrospectivă și recuperativă asupra poeziei scrise de Ana Blandiana în interiorul acestei epoci trecute va oferi posibilitatea unei duble evaluări. Pe de o parte, asupra nivelului atins de poezia românească în epoca regimului comunist, și mai exact, până aproape de finele acestuia, când a apărut antologia Anei Blandiana *Poezii*, în colecția canonică Biblioteca pentru toți (BPT), în aprilie 1989. Blandiana fiind o poetă reprezentativă pentru generația 60 și pentru lirica românească scrisă și publicată în timpul regimului trecut, imaginea obținută prin analiză, interpretare și evaluare a poeziei sale poate fi proiectată asupra poeziei unei epoci. Modul în care este gândită poezia în interiorul unui regim totalitar întins pe patru decenii, felul în care scriitorii adoptă anumite strategii pentru evitarea injoncțiunii ideologice și a epurărilor tematice și problematice operate de Cenzură, referențialitatea deghizată simbolic și „liric” pentru ca publicul cititor să o recunoască sub enunțurile aluzive – toate acestea definesc nu numai poezia Anei Blandiana, ci și creația unei întregi direcții artistice, în epoca trecută. Un set de codificări simbolice și artistice, propriu poeziei românești în anul de răscruce 1989, poate fi regăsit în poezia antologată a Anei Blandiana și apărută, în condițiile epocii, foarte aproape de sfârșitul acesteia. Relectura critică a acestei lirici este posibilă, este chiar necesară, întrucât, după cum arătam într-un articol focalizat pe *Totul*, poemul Anei Blandiana din 1984, „perioada scursă de la Revoluția din Decembrie 1989 – în acest an vom număra trei decenii și jumătate, echivalentul unei generații și totodată al unei epoci socio-culturale – constituie prin ea însăși o perspectivă istoriografică și de istorie literară asupra scrierii și publicării textelor scriitorilor noștri în timpul regimului trecut.” (CRISTEA-ENACHE, 2023, p. 155).

Pe de altă parte, evaluarea liricii poetei din generația 60 nu privește numai calitatea acesteia de document poetic al unei generații literare și al unei epoci istorice. Înainte chiar de a fi reprezentativă pentru aceste categorii socio-culturale mai largi, poezia Anei Blandiana se prezintă ca un univers poetic propriu, ca un sistem de semne organizat într-un mod particular și personalizat. Altfel spus, înainte de a fi vocea unei generații și protagonist al unei epoci literare, Ana Blandiana este o voce personală, greu confundabilă, aparte de liniile – și ele distincte – ale unor Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Cezar Ivănescu, Ileana Mălăncioiu, Emil Brumaru, Angela Marinescu. În mod evident și vizibil pentru cine i-a citit poezia, versurile Anei Blandiana diferă semnificativ de cele ale poeților și poetelor din această enumerare, iar diferențele atestă complexitatea tabloului generaționist și, nu mai puțin, nivelul artistic atins de poezia românească în timpul epocii trecute. Considerând creația poetică a Anei

Blandiana așa cum a fost ea antologată în colecția canonică BPT, în aprilie 1989, cu numai câteva luni înainte de momentul decembrie 1989, al sfârșitului regimului comunist în România, voi introduce în cursul analizei o altă antologie a poetei, apărută însă în condiții de libertate, în 2008: *Poeme. 1964-2004*. Compararea celor două antologii, una apărută în condiții de cenzură, într-un regim totalitar, în România anulului 1989, alta în contextul epocii actuale, postrevoluționare, în 2008, va arăta nu numai strategiile subversive ale poetei și eficiența acestora în unele texte, ori „evazionismul” liric din altele, ci și limitele Cenzurii în a identifica situațiile „cu probleme” de ordin ideologic și a le elimina din manuscris înainte de publicare.

Comparația făcută între cele două antologii va arăta, totodată, și ce a considerat autoarea ca fiind reprezentativ, din creația ei poetică, pentru jalonarea prin antologare a unui parcurs mai amplu. În ambele cazuri, antologarea a avut girul poetei ori a reprezentat chiar opțiunea ei primă, spre deosebire de situațiile în care un critic sau un istoric literar alege, conform gustului propriu, textele din sumarul antologiei unui poet. Cele două antologii arată prin urmare, la distanță de ani între ele, ce a considerat Ana Blandiana ca fiind reprezentativ pentru propria ei creație și evoluție poetică. Ce se regăsește în sumarul ambelor antologii, una apărută în condițiile unui regim totalitar, alta în cele ale unui regim democratic, poate fi considerat, sub raport logic, conținutul textual considerat definitoriu de poeta însăși. Numitorul comun al celor două antologii, una din 1989, alta din 2008, este poezia Anei Blandiana așa cum fusese ea scrisă, publicată și antologată la momentul 1989, în ce considera autoarea că avea ea mai personal, mai ilustrativ, mai reprezentativ și exponențial. Înainte de a deveni imaginea multifacțată proiectată de critica și istoria literară, o antologie de autor este o imagine de sine.

Antologia din 1989 și poemele „cu probleme” din 1984

În sumarul antologiei din 1989 sunt cuprinse poeme din nouă volume, la care se adaugă o secțiune de *Inedite*. În ordine, volumele din care s-a antologat pentru volumul din colecția BPT sunt următoarele: *Persoana întâia plural* (1964), *Călcâiul vulnerabil* (1966), *A treia taină* (1969), *Cincizeci de poeme* (1970), *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972), *Poezii* (1974), *Somnul din somn* (1977), *Ochiul de greier* (1981), *Stea de pradă* (1985). Antologia din 1989 se încheie printr-o secțiune de poeme inedite la acea dată, primul fiind *Arhitectura valurilor*, ce va da titlul primului volum de versuri postrevoluționar al Anei Blandiana, apărut în 1990. În antologia din 2008, poemul care a dat titlul volumului din 1990 este re-intitulat *Arhitectură-n mișcare*, aceasta fiind unica diferență față de poemul ce apărea în antologia din 1989 la secțiunea de inedite. În rest, textul poemului este identic în ambele antologii. Aceasta și datorită „evazionismului” liniștitor pentru Cenzură al poemului respectiv, care începe cu versurile:

Cine și ce ar putea să oprească vreodată
Această arhitectură-n mișcare
Mereu renăscând și murind

Asemenea versuri, ca și celelalte din poemul *Arhitectura valurilor* din 1989 devenit *Arhitectură-n mișcare* în 1990, nu puneau „probleme” Cenzurii din regimul trecut, dovadă că au și apărut în antologia canonică din colecția BPT. În schimb, patru texte din antologia din 2008, care apar în sumar între volumele *Ochiul de greier* (1981) și *Stea de pradă* (1985), nu au apărut în antologia din 1989, tocmai fiindcă aveau un conținut și o tonalitate de o subversivitate, așa zicând, manifestă. Ceea ce era „ascuns” era de fapt foarte clar pentru publicul românesc din 1989, apăruse în revista „Amfiteatru” în 1984 și determinase, din partea decidenților ideologici în sferă culturală, o a doua interdicție aplicată poetei, după cea din prima ei tinerețe. De Cenzură nu au mai trecut, pentru a rămâne în sumarul antologiei din 1989, cele patru texte

care apăruseră în „Amfiteatru” cinci ani mai devreme, stârnind un uriaș efect de ecou pe scena literară și culturală. A doua oară, toleranța Cenzurii a fost zero pentru aceste poeme, astfel că nici unul dintre ele nu apare în antologia din 1989. Iată *Cruciada copiilor*, care va fi reluat în antologia din 2008, poem cu trimiteri explicite, transparente, la politica ceaușistă a creșterii natalității prin decretarea avorturilor ca ilegale și interzicerea lor:

Un întreg popor
Nenăscut încă
Dar condamnat la naștere,
Foetus lângă foetus,
Un întreg popor
Care n-aude, nu vede, nu înțelege,
Dar înaintează
Prin trupuri zvârcolite de femei,
Prin sânge de mame
Neîntrebat.

Poemul este pregnant și impresionant chiar pentru un cititor tânăr de astăzi, lipsit de referentul existenței colective dinainte de Revoluția din decembrie 1989, în regimul ceaușist ce făcuse numeroase victime printre femeile care aleseseră să avorteze ilegal.

În celelalte poeme din grupajul din revista „Amfiteatru”, supuse cenzurării și neincluse în antologia din 1989, avem faimoasa imagine a poporului „vegetal”, în *Eu cred*, trimiteri simbolice la „gratii” și la „fuga” cu articol hotărât, în *Delimitări*, precum și un inventar al „Epocii de Aur”, cum se (auto)numea epoca lui Nicolae Ceaușescu, în *Totul*. Poemul acesta din urmă, pe care îl voi cita integral, este absolut remarcabil sub raport literar, dar și ca document al unui regim politic, social și istoric aflat în faza lui terminală. Realismul documentar impregnează aici materia „lirică” și îi dă o cu totul altă direcție decât aceea a evazionismului poetic și artistic. Poemul panoramează și totodată radiografiază prezentul bolnav al unei epoci:

Frunze, cuvinte, lacrimi,
cutii de chibrituri, pisici,
tramvaie câteodată, cozi la făină,
gărgărițe, sticle goale, discursuri,
imagini lungite de televizor,
gândaci de Colorado, benzină,
stegulețe, portrete cunoscute,
Cupa Campionilor Europeni,
mașini cu butelii, mere refuzate la export,
ziare, franzele, ulei în amestec, garoafe,
întâmpinări la aeroport, cico, batoane,
Salam București, iaurt dietetic,
țigănci cu kenturi, ouă de Crevedia,
zvonuri, serialul de sâmbătă seara,
cafea cu înlocuitori,
lupta popoarelor pentru pace, coruri,
producția la hectar, Gerovital, aniversări,
compot bulgăresc, adunarea oamenilor muncii,
vin de regiune superior, adidași,
bancuri, băieții de pe Calea Victoriei,

pește oceanic, Cântarea României,
totul

Majoritatea constituenților acestei panorame au sensul obscur pentru cititorul tânăr din prezent, dar întru totul precizat pentru cel din generațiile precedente, cu experiența directă a realității ceaușiste aici expuse. Ca și în cazul altor poeți subversivi, precum Ileana Mălăncioiu sau Mircea Dinescu, lirica se pretează în cazul de față unor lecturi complet diferite, în funcție de (non)apartența cititorului la epoca pe care *Totul* o panoramează. Lectorul din interiorul epocii recunoaște imediat absolut toate trimiterile (de la „mașini cu butelii” la „mere refuzate la export”, de la „cafea cu înlocuitori” la „producția la hectar”, de la „adidași” la „băieții de pe Calea Victoriei”), în timp ce lectorul născut și format după încheierea acestei epoci va depune serioase eforturi detectivistice pentru a se edifica asupra a ceea ce înseamnă în context „adidași” ori „mere refuzate la export”. Poemul este deci perfect realist pentru cititorul „vechi”, care a trăit epoca trecută, și aproape suprarealist pentru cel „nou”, care nu a trăit-o.

Secționarea și desprinderea poeziei de referentul ei social, de existența cotidiană și concretă a omului, de realitatea înconjurătoare văzută și expusă tranzitiv, fuseseră încurajate până la a fi normate de forurile ideologice diriguitoare în terenul literaturii noastre. Generația 60 în ansamblul ei fusese direcționată partinic nu în sensul realismului socialist, precum în cazul generației precedente, ci în acela al unui modernism evazionist, oferit ca o poetică poezilor înșiși. Dar, după cum se poate vedea retrospectiv, o parte din autorii importanți ai generației 60, și printre ei Ana Blandiana ori Ileana Mălăncioiu, își fisurează în mod voit, programatic, această poetică evazionistă, alegând direcția opusă, a realismului social, politic și istoric. În *Totul*, Blandiana nu voia să facă poezie în sine, suficientă sieși, separată de realitatea epocii în care o scria, ci, dimpotrivă, să vorbească despre realitatea acelei epoci prin intermediul poeziei. Versurile din *Totul* nu mai sunt „pure”, gratuite și evazioniste, ci referențiale, descriptive, realiste, explicite. Critica a observat și a notat diferența: „seninătatea visător-somnoroasă a elegiilor din *Octombrie, noiembrie, decembrie* face loc unei atitudini mai puțin calme, cu accente iritat-revoltate. Se înmulțesc imaginile expresioniste. Tabloul e scăldat într-o lumină rece și dură.” (MANOLESCU, 2019, p. 1023).

La momentul 1989, Ana Blandiana scrisese deja o asemenea lirică aproape denotativă, lipsită de opacitate „poetică” și chiar de lirism – iar această direcție diferită de cea consacrată prin traiectoria creației sale trebuie pusă în evidență, fiindcă natura și cultura sa poetică păreau a fi altele. Mai clar spus, formula predilectă a poeziei Anei Blandiana fusese tocmai cea a unei lirici în care simbolurile ofereau versurilor o condiție de generalitate și de „imponderabilitate”. Influența lui Blaga din tinerețea poetei rămâne importantă și fiindcă ea răspundea unei necesități interioare lirismului autoarei din generația 60. Pentru Eugen Negrici, modelul Blaga este de regăsit la mai mulți poeți, inclusiv după Tezele din Iulie 1971: „mulți poeți rămân, ca în anii '60, fideli modelului Blaga și pasiunii pentru transcendență, străduindu-se să derealizeze, să împingă în mit și simbol observarea vieții, continuând să atribuie semnificații noi și perspective neașteptate lucrurilor mărunte ale lumii.” (NEGRICI, 2019, p. 671). Or, în poemele din „Amfiteatru” nepublicate în antologia din 1989 Ana Blandiana își schimbase în mod voit condiția de generalitate simbolică a liricii sale prin formele directe, curajoase, explicite pe care le-am văzut, printr-o nouă structură a poeziei și o nouă înțelegere a ei. Din această perspectivă, traiectoria civică ulterioară, cu implicarea scriitoarei în miezul evenimentelor postrevoluționare, nu reprezintă o „trădare” a poeziei și a literaturii, a vocației de scriitoare, ci o prelungire în spațiul de acțiune civică și politică a platformei de pe care fuseseră gândite și scrise poemele de mai sus. Scriind așa poezia, Ana Blandiana încălcăse „pactul de neagresiune” oferit de autoritățile epocii trecute scriitorilor importanți de atunci. Antologia din Biblioteca pentru toți primește, într-adevăr, Bunul de tipar în aprilie 1989, însă din ea lipsesc textele care făceau diferența în interiorul creației și formulei poetei.

De la o lirică a general-umanului la una a angajamentului etic

Din volumul cu care Ana Blandiana intra în literatură, *Persoana întâia plural*, atât antologia din 1989, cât și cea din 2008 mizează pe 7 poeme, devenite încă de la mijlocul anilor '60 unele dintre cele mai cunoscute ale autoarei. Între ele, *Copilărie*, cu primele versuri ilustrative pentru împletirea temei schițate în titlu cu cea a feminității ce va deveni conștientă de sine:

Din oglindă mă privea un trup firav
Cu claviatura coastelor distinctă,
Inima-apăsa pe clape grav
Și-ncerca să-apară în oglindă.

Nu putea lipsi din cele două antologii, una din timpul regimului trecut, cealaltă din epoca postrevoluționară, un poem precum *Descântec de ploaie*, cu imaginile și asocierile insolite de la debutul editorial al Anei Blandiana („Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile”, „Sunt cea mai frumoasă femeie pentru că plouă”) păstrându-și prospețimea și după decenii de (re)lectură a lor și interpretare critică. Imagistica tinereții dezinvolve și triumfătoare, exacerbarea simțurilor, exaltarea în fața lumii și a cosmosului, într-un centru simbolic al lor, utilizarea consecventă, ostentativă și programatică a persoanei I singular, chiar și într-un volum în care pluralul este plasat într-o poziție forte, în chiar titlul cărții – toate acestea pot fi regăsite, cu variațiuni, dar pe aceeași tematică, în debuturile editoriale ale unor poeți atât de diferiți precum Nichita Stănescu și Ana Blandiana. Poeta care a învățat deja să spună *eu*, într-o poezie ce se desprindea, de la începutul deceniului, de modelele și tonalitățile colectiviste ale realismului socialist, insera în *Mândrie* un mic manifest al generației abia ieșite din adolescență:

Însă fericirea-i apă gravă,
Și în albia mea copilărească –
Epoletii generației mele
Cine-ar îndrăzni să îi jighească?

Un singur poem din volumul de debut diferențiază secțiunea respectivă din cele două antologii, apărând numai în cea din 1989, nu și în cea din 2008. E vorba despre *Cântec de miner tânăr*, text onorabil sub raport literar, construit din perspectiva unui bărbat care se adresează într-un regim mai degrabă metaforic și simbolic decât realist unei „iubite” a cărei voce nu se aude în poezie. Este semnificativ că textul introduce un personaj (prin vocea lui) din tipologia consacrată și abundant utilizată în realismul socialist, minerul; însă tânără poetă modulează și reinterpretează tematica oficială obligatorie, luându-i complet direcția partinică și sensul social și distribuindu-și personajul în rolul dintr-o poveste de dragoste atemporală.

Aceasta arată că, încă din faza debutului editorial, Ana Blandiana avea capacitatea de a transforma recuzita și gesticulația din poezia epocii în elemente și componente distorsionate și comutate simbolic. Dacă forurile cereau un anumit tip de poezie, strategia autoarei, transformată de la un punct încolo în mod poetic personal, era aceea de a evita, odată cu socialismul din rețetă realist-socialist, și realismul reprezentării poetice. Textele Anei Blandiana devin tot mai lirice, mai vagi sub raportul posibilității de identificare precisă a unui referent, mai îndepărtate de o realitate anume și de un contur clar al acesteia, mai evazive în ceea ce privește acomodarea la o tematică și o problematică obligatorii, și mai evazioniste, prin desprinderea de un cadru dat și refugiarea într-unul al general-umanului, cu arierplan simbolic.

Fără a putea vorbi în clar despre motivarea etică din această strategie de performare poetică proprie, în modalități personale, celor mai importante voci ale generației 60, critica a

consimțit la acest evazionism cu substrat moral din programul re-modernizării poeziei autohtone. În micro-monografia dedicată Anei Blandiana de Iulian Boldea, unde este alcătuit un dosar de receptare critică, aproape că nu există interpretare a unui critic literar care să nu rețină acest program modernist-evazionist al poetei. Critica literară a fost de la bun început solidară cu programul poetei, identificându-l corect și expunându-l în termeni de asemenea mai vagi și mai abstracti, pentru ca vigilenta Cenzură să nu se mai sesizeze din oficiu. Iată o succesiune cronologică de imagini critice asupra imaginilor poetice: „Primul volum al Anei Blandiana, apărut în 1964, vedea mai ales lumea sub imaginea ei ideală” (Ion Oarcăsu); „În cea mai mare parte a lor, versurile transcriu aspirația poetei spre valorile și permanențele sufletești și morale.” (Mircea Tomuș); „Apariție fulgurantă în primul volum, «Munții Candorii» devin aici o prezență abstractă, implicată permanent și pretutindeni, un teritoriu etic ideal la care poeta se întoarce ca la o copilărie depărtată.” (Mircea Martin); „pare că unicul său demers e acela de a vida o scenă, pentru ca în spațiul creat «mesajul» să poată suna nestingherit” (Ion Pop); „Ana Blandiana tinde totuși la unitate prin eliminarea tuturor chemărilor exterioare, voind a da glas în primul rând propriilor dispoziții lirice” (Al. Piru); „Suavitatea, langoarea, melancolia sa sunt invariante, factori de tipologie. Ele revin ciclic în poezie prin presimțirea generalității” (Gheorghe Grigurcu); „Materialitatea percepțiilor directe se filtrează în sunete de o mare puritate.” (Lucian Raicu); „Aproape fiecare poem este rezultatul unei meditații, al unei încercări de a privi în alt fel realitatea înconjurătoare” (Alex. Ștefănescu). Se observă cu ușurință că programul Anei Blandiana de a evita injoncțiunea ideologică a realismului socialist printr-un evazionism poetic căruia i se găsesc diferite formule caracterizante (imaginea „ideală” a lumii, „permanențele” sufletești și morale, „teritoriu etic ideal”, „a vida o scenă”, „eliminarea tuturor chemărilor exterioare”, „presimțirea generalității”, „sunete de o mare puritate”, încercare de a privi „în alt fel” realitatea înconjurătoare) a fost identificat de la început și chiar asumat de către critica literară, întrucât ea era parte în același proces de autonomizare față de arta „angajată” din regimul trecut.

Se observă, de asemenea, o asimetrie, care ar putea părea paradoxală, dar numai pentru cei care nu disting foarte clar între perioadele literar-culturale și istorice subsumate epocii postbelice. Poetii care, în tinerețea lor literară, au făcut efortul de a se desprinde de angajamentul realist-socialist, de arta cu tendință, făcând artă pentru artă, poezie „pură”, literatură evazionistă, refugiindu-se în metaforă și simbol pentru a evita tematicile obligatorii ale regimului, autori așadar cu un discurs poetic evazionist și un univers liric constituit în afara realităților epocii, care nu-i mai formează referentul – aceiași poeți, de la Ana Blandiana și Ileana Mălăncioiu la Mircea Dinescu și Dorin Tudoran, evoluează ulterior înspre o poezie subversivă, vertebrată etic, nu „estetic”, luându-și ca obiect de analiză și denunțare exact realitatea politică și socială a regimului totalitar. Diferența considerabilă dintre volumele de tinerețe ale acestor autori și cărțile lor dinspre capătul regimului comunist rezidă în apropierea voită a poeziei de realitatea imediat recognoscibilă și imersiunea autorului inițial „evazionist” în terenul dramatic al existenței cotidiene în regimul totalitar. Spre finele anilor '70 și încă mai clar în anii '80, regimul și Cenzura oficial „desființată” se văd confruntate cu această problemă nouă: prozatori a căror reprezentare este realistă (Marin Preda, Augustin Buzura) și poeți al căror „evazionism” e de domeniul trecutului, ei devenind reactivi și subversivi.

În acest nou context socio-cultural, regimul va recomanda mai voalat sau mai apăsător poezii tocmai evazionismul care le era reproșat unor autori în anii '50. Într-o asimetrie spectaculoasă, dar deloc paradoxală, ne apar poezii importante în anii '80 care vor să facă artă de angajament (firește, în sensul opus regimului totalitar, în contra lui), în timp ce forurile recomandă arta pentru artă, poezia „pură”, literatura „curată”, fără aderențe și referințe la realitatea epocii și la prezentul acesteia. Din această perspectivă, evoluția poeziei Anei Blandiana de la o structură lirică evazionistă, în anii '60, la una referențială și subversivă, în anii '80, corespunde unui angajament etic, în voit contratimp și „contrasens” cu angajamentul

ideologic pretins autorilor de către regimul totalitar. Evazionistă până atunci nu numai din proiectarea unei necesități interioare, ci și pentru a se sustrage comandamentelor „Epocii de Aur”, lirica Anei Blandiana va deveni referențială, explicită, cu trimiteri directe, după cum am văzut în poemele din grupajul apărut în revista „Amfiteatru”, analizate anterior.

Concluzii

La momentul 1989, chiar și cu epurarea acestui tip mai nou de poezie în sumarul antologiei din colecția Biblioteca pentru toți, imaginea generală a liricii Anei Blandiana și structura ei de adâncime constituiau așadar o rezultată. Poezia era de o complexitate menită și să evite interdicțiile Cenzurii; reunea, uneori, cele două tipuri și cele două structuri, alteori distinse și separate în poeme diferite. Dacă poezia „evazionistă”, metaforizantă, a-referențială fusese remarcată de critică încă de la debutul poetei, iar poezia referențială, implicată, explicită stârnise o mare emoție publică prin grupajul din revista „Amfiteatru”, iată, în ultimul volum cuprins în antologia din 1989, un poem în care cele două tipuri de lirică interferează. *Ochiul meu*, din volumul *Stea de pradă* (1985), se pretează deopotrivă unei lecturi estetizante și uneia ce identifică, dincolo de imagistica poetei, elemente subversive codificate „pur” literar. Să vedem poemul în întregime, gândit și scris cu o adevărată artă a suprapunerii straturilor:

Ochiul meu este
 Un animal
 Care a încetat de mult
 Să fie omnivor.
 La început
 Se mulțumea cu puțin:
 Câteva crengi, câteva frunze,
 O floare, un fir.
 Apoi a trecut la esențe
 Și numai boabele, grăunțele, semințele
 Îi mai stârneau interesul
 Și pofta de sens.
 Iar acum refuză pur și simplu
 Să mai înghită ceva,
 Își încleștează genele ca pe niște dinți
 Înfricoșați de ei înșiși
 Și nu mai acceptă nimic,
 Strigând că are tot ce-i trebuie înăuntru.
 Cantități enorme de merinde
 Pe care le devoră cu lăcomie,
 Dovadă lacrimile care picură din când în când
 De sub pleoapele închise
 Ca o salivă scăpând indecent și senil...

Cititorul solidar al epocii trecute avea urechea fină, astfel încât secvențe precum „acum refuză pur și simplu/ Să mai înghită ceva”, „nu mai acceptă nimic” erau recunoscute ca având o altă semnificație decât cea a dispoziției pur lirice de care păreau a aparține. Genele încleștate ca „niște dinți”, frica și lacrimile, „pleoapele închise” pentru ca ochiul să nu mai vadă realitatea ce i se oferă, refuzul acestei realități: sunt constituenți ai unui poem cu profil general-uman, ideal sau, dimpotrivă, ai unui poem cu potențial subversiv, cu trimiteri la realitatea unei epoci anume și a unui prezent pe care poeta îl denunță?

E greu de spus dacă aceasta este o poezie evazionistă sau una implicată și subversivă. Însă chiar ezitarea noastră și dificultatea în a formula un răspuns categoric și „fără rest” dovedesc pluralitatea interpretativă, determinată de complexitatea poeziei, ca și de strategiile devenite est-etice ale autoarei.

BIBLIOGRAFIE

- BLANDIANA, Ana, *Poezii*, prefață de Eugen Simion, notă biobibliografică de Elena Murgu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1989
- BLANDIANA, Ana, *Poeme. 1964-2004*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2008
- BOLDEA, Iulian, *Ana Blandiana*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Brașov, 2020
- CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Un poem antitotalitar al Anei Blandiana*, în Buletinul științific al Universității de Stat „Bogdan Petriceicu Hasdeu” din Cahul, ediție semestrială, seria științe umaniste, nr. 2 (18), 2023
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019
- NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2019

ROMANIAN LITERARY GEOGRAPHIES WITH E. A. POE

GÉOGRAPHIES LITTÉRAIRES ROUMAINES AVEC E. A. POE

GEOGRAFII LITERARE ROMÂNEȘTI CU E. A. POE

Conf. univ. dr. habil. Lucian-Vasile SZABO

West University of Timișoara

E-mail: vasile.szabo@e-uvt.ro

Abstract

The first translation of Poe's work into Romanian appeared in 1861, but the echo was not a special one. The name of the American author began to circulate towards the end of the nineteenth century, when several translations were made, all after French versions. Great names of the Romanian literature were involved in this difficult process, including I. L. Caragiale. When translating, Caragiale was sensitive to the ideational universe and style of composition, their influences being found in his fantastic texts. Such traces could also be identified in the works of other Romanian authors, E. A. Poe becoming a known and investigated author. This study analyzes some of these influences, that came across mostly through the printed press, the relations between fact and fictional, between reality and imaginary, also being analyzed starting from the newspaper pages of the time.

Résumé

La première traduction de l'œuvre de Poe en roumain est parue en 1861, mais l'écho n'a pas été particulier. Le nom de l'auteur américain a commencé à circuler vers la fin du XIXe siècle, lorsque plusieurs traductions ont été faites, toutes d'après des versions françaises. De grands noms de la littérature roumaine ont été impliqués dans ce processus difficile, y compris I. L. Caragiale. Lors de la traduction, Caragiale était sensible à l'univers idéationnel et au style de composition, dont les influences se retrouvent dans ses textes fantastiques. De telles traces ont également pu être identifiées dans les œuvres d'autres auteurs roumains, E. A. Poe devenant un auteur connu et étudié. Cette étude analyse quelques-unes de ces influences, qui se manifestent principalement par la presse écrite, les relations entre le fait et la fiction, entre la réalité et l'imaginaire, étant également analysées à partir des pages des journaux de l'époque.

Rezumat

Prima traducere din opera lui Poe în românește a apărut în anul 1861, însă ecoul nu a fost unul deosebit. Numele autorului american început însă să circule spre sfârșitul secolului al XIX-lea, când au fost realizate mai multe traduceri, toate după versiuni franțuzești. În acest proces dificil au fost implicate nume mari ale literaturii române, printre care I. L. Caragiale. Traducând, Caragiale a fost sensibil la universul ideatic și la stilul de compoziție, influențele fiind regăsite în textele sale fantastice. Urmele pot fi identificate și la alți autori români, E. A. Poe devenind un autor cunoscut și investigat. Acest studiu analizează câteva din aceste

influențe, venite mai ales prin intermediul presei tipărite, fiind analizate și raporturile dintre faptul și fictiv, dintre realitate și imaginar, pornind tot de la paginile de ziar ale vremii.

Keywords: *newspapers, I. L. Caragiale, translation, the devil, the clock, metempsychosis, science fiction*

Mots-clés: *journaux, I. L. Caragiale, traduction, le diable, l'horloge, métempsychose, science-fiction*

Cuvinte-cheie: *ziare, I. L. Caragiale, traducere, diavolul, orologiul, metempsihoză, science fiction*

Teroarea: de la Poe la Caragiale

Textul lui E. A. Poe *The Pit and the Pendulum* descrie o experiență la limită, inspirată din practicile Inchiziției spaniole, întâmplări aflate de autor din paginile diverselor gazete. În românește a văzut lumina tiparului în foileton sub titlul *Puțul și pendula*. Este o versiune redată anonim în anul 1861. Traducerea a apărut în publicația „Independența” („Independența”), editată de omul politic, diplomatul și editorul Radu Ionescu. A fost cunoscut și ca poet și prozator, printre scrierile sale numărându-se romanul *Don Juanii din București*, apărut în foileton chiar în paginile publicației amintite. A scris și un studiu intitulat *Principiile criticii*. (BUCUR 1973, p. 39-40). Nu este clar dacă a cunoscut concepțiile lui E. A. Poe în domeniu, însă el se pronunța pentru arta ca ideal, care nu ar trebui să fie o simplă copie a naturii. „Independența” a avut o existență zburdă, fiind făcută adesea doar de inimosul său editor. (BĂLĂIEȚ, 1974).

Această primă versiune cunoscută a unei opere a scriitorului american în limba română a apărut însă în condiții vitrege, însă este, fără, îndoială o piesă de mare artist, Poe întrecându-se pe sine în descrierea senzațiilor avute de prizonier în fața apropierei implacabile a morții. Așteptarea este lungă și chinuitoare, deținutul agonizează zile și nopți imobilizat într-un puț adânc, spre el venind încet, milimetru cu milimetru, o coasă bine ascuțită, care se balansează sub forma unui pendul. Victima nu este rănită, ci doar legată, trăind teroarea apropierei coasei-pendul. Spaima îndurată se amplifică în psihicul său răvășit din sesizarea puținelor elemente la care simțurile lui au acces: coasa aflată în continuu balans, puțina lumină venită de sus în timpul zilei, modificarea caracteristicilor pereților puțului în funcție de ciclul diurn-nocturn. (HUSTON, 2019, p. 226). Un cercetător român plasase schița în categoria celor în care personajele trăiesc întâmplări la limită. Personajul este victimă, însă și martor unic al unei extraordinare. (PILLAT, 1975).

În *O făclie de Paște*, Caragiale va relua acest traseu al insidioasei terori, schimbând și amplificând optica, când toată presiunea psihică va fi construită prin realizarea unui clivaj emoțional, raportarea fiind făcută din perspectiva victimei devenite agresor. Leiba Zibal îi întinde o capcană lui Gheorghe, îl prinde și îl ucide cu o cruzime de neimaginat, ceea ce în povestirea lui Poe nu se întâmplă, prizonierul fiind salvat în ultimul moment, când armata franceză intră în Toledo, sediul Inchiziției spaniole..

După versiunea din 1861, din *The Pit and the Pendulum*, care nu a avut un ecou foarte larg, vor unele cu semnătura traducătorilor, altele tot anonime, fiind una dintre cele mai cunoscute povestiri ale lui Poe în românește. Versiunea de referință rămâne cea realizată de Ion Vinea, poet important și autor, la rândul său, al unor texte de proză realist-fantastică mai

puțin citite astăzi. (CORDOȘ, 2017). Bun cunoscător al limbii engleze, ieșind astfel de pe linia „franceză”, I. Vinea a tradus mai multe lucrări în proză ale lui E. A. Poe, dar și din William Shakespeare sau Washington Irving. Influențele se vor decanta în textele sale proprii în proză. După cum va remarca Ion Vlad, Vinea nu va rămâne insensibil la influențe, unele sugestii din E. A. Poe putând fi regăsite și în scrierile sale originale. (VLAD, 1972, p. 292).

Diavolul pus pe glume

Pentru prozele traduse de Caragiale (Ion Luca, deoarece Luca Ion Caragiale, fiul său mai puțin cunoscut, își va exercita și el talentul de traducător din Poe, dar pe poezia acestuia, dând o reușită versiune din *Corbul!*), cercetătorul Liviu Cotrău înregistrează o primă contribuție, *The Devil in the Belfry*, tradusă cu titlul *Dracul în clopotniță* (POE, în „Timpul”, I, nr. 64-66), redată în serial, fiind prima versiune românească. Este o colaborare la ziarul conservator înainte ca autorul să se reunească în redacția acestei publicații cu alți doi mari scriitori români: Ioan Slavici și Mihai Eminescu. (SZABO, 2012, p. 156). Caragiale trebuie să se fi amuzat teribil la lectura acestui text savuros, fapt care se simte în varianta lui în limba română. Traducătorul accentuează discret unele aspecte ale poveștii extraordinare cu diavolul scripcar venit să tulbure viața sătenilor din satul olandez Vondervotteimittiss, un fel de „mă-întreb-cât-este-ceasul”. În ceea ce privește textul original, *The Devil in the Belfry* a fost publicat prima dată în 1839. Există unele aprecieri cum că E. A. Poe și-ar fi construit personajele încercând să îl satirizeze pe Martin van Buren, președintele de atunci al Statelor Unite, care avea rădăcini olandeze. (CARLSON, 1996, p. 133). Trecând în revistă și alte distanțări, Gero Guttzeit (2022) notează ironizarea scriitorului și filosofului scoțian Thomas Carlyle, precum și a unor scrieri ale lui Washington Irving, semnate cu pseudonimul Diedrich Knickerbocker. Cum E. A. Poe se inspira adesea din articole și alte scrieri apărute prin diverse publicații, este posibil ca una dintre surse să fie și schița *The Man in the Bell*, apărută în 1821 în revista „Blackwood’s Edinburgh Magazine”. (DAUGHRITY, 1930). Legătura apare prin faptul că în ambele texte faptele se petrec în clopotniță, însă terorizarea personajului din *The Man in the Bell* ne duce cu gândul la suferința personajului din *The Pit and the Pendulum*.

Performanța lui Caragiale în redarea în românește a *The Devil in the Belfry* este deosebită, el lucrând pe o versiune în franceză, iar textul pune probleme deosebite de traducere. La un moment dat, personajul-narator utilizează un compus lingvistic, un amestec de olandeză, germană și engleză, dificil de redat în altă limbă. Acest aspect, pe lângă alte câteva, cum ar fi tendința de a submina prin satiră seriozitatea unor fapte istorice ori a unor scrieri anterioare, ne face să sesizăm în proza lui Poe elemente ce vor fi exploatate ulterior în cultura postmodernă. (SZABO, 2013). Caragiale va fi mai puțin încrâncenat, se va scutura de unele rutine romantice (erau și alte timpuri, literare, atunci când scria el!) și va opta pentru un Poe în varianta ludico-satirică, căci *Dracul din clopotniță* are elemente comune cu *Calul dracului*, unul dintre textele fascinante ale românului, impecabil ca stil. Desigur, decelăm și alte influențe, din care motivul popular al păcălirii diavolului de către babă („mai a dracului decât dracul”) reprezintă un element important. Caragiale se va dovedi extrem de inventiv în desfășurarea epică, trecând evident stereotipiile poveștii populare. Contextul este important, căci se va evita șablonul.

Orologii și influențe

Evident, autorul român va fi fascinat de acest text al lui Poe și printr-o admirație constantă a sa pentru lumea germană (incluzând aici tot ce e „nemțesc”, deci și influențele austriece, olandeze, nordice), inclusiv pentru soliditatea mecanismelor puse la punct de meșterii din acest perimetru. Or, un ceas (olandez aici, dar cu un parcurs elvețian!) atât de performant nu avea cum să-i scape. Caragiale a avut o mare pasiune pentru ceasuri. În opera

lui referirile sunt frecvente la aceste mecanisme, devenite adesea mijloace de a face acțiunea să înainteze. Poate de aici și replica de un comic absurd dată de unul dintre personajele sale, care, când e întrebat cât este ceasul, răspunde: „Unsprezece trecute fix”. Diavolul vine să strice această bună orânduială a lumii: „În clopotnița Consiliului orașenesc se află «marele orologiu», păzit cu strășnicie de un clopotar, a cărui slujbă este «cea mai perfectă sinecură», întrucât orologiul funcționează fără greș din vremuri imemorabile, mai precis până în clipa în care în oraș își face apariția un «drac francez». După o luptă înverșunată cu clopotarul, acesta face ca orologiul să bată de treisprezece ori, stricând întreaga orânduială a acestei lumi.” (COTRĂU, 1990).

Lumea naturală și senină va fi tulburată prin intervenția diavolului, a elementului supranatural. Universul faptic, cam monoton arcadian, este structurat însă de un mecanism ce funcționează perfect din vremuri ale cărui început a fost uitat. Sub spumoasa confruntare care stârnește râsul, potențat și de satira blândă la adresa olandezilor din Vondervotteimittiss, întrezărim însă tema science fiction a echipamentului sigur, care, defectându-se la un moment dat ori fiind manevrat greșit, duce la sfârșitul lumii, chiar dacă în ritm de marș sau intonându-se imnul național! Scena descinderii diavolului în oraș, în brațe cu un violoncel, i-a fost sugerată lui Poe de acțiunile eroilor afoni din *Muzicanții din Bremen*, poveste universal cunoscută, provenită, așa cum se vede clar din titlu, chiar din spațiul germanic. Diavolul pus pe glume are și el naționalitate, fiind francez, un instrument de ironizare a spiritului german de către E. A. Poe, dar și un motiv în plus pentru I. L. Caragiale pentru a da o versiune românească, după un intermediar francez, desigur.

În registru sobru, motivul ceasornicului din turn (clopotniță) este general răspândit, fiind reluat de diverși autori. Influențele sunt evidente, însă particularizarea motivului, indicând profunzimi emoționale de nuanță în întâmplările personajelor face ca noile texte să dobândească autonomie estetică. Putem observa acest lucru la Oscar Lemnaru, care reia tema în povestirea intitulată chiar așa: *Ceasornicul din turn*. După cum remarca Ion Vlad, „ritualul, aici esoteric, al povestirii, așteptarea încântată a ascultătorilor, nu contrazic elementele genului, ci, dimpotrivă, le confirmă total, într-o proză inspirată de modele supreme; Edgar Poe și Hoffmann (motivul condiționării unei vieți: ceasornicul și paznicul).” (VLAD, 1972, p. 107). Simbioza om-orologiu are în acest caz consecințe nefaste. Mecanismul nu-și mai urmează cursul egal al timpului insensibil la dramele lumești, ci se adaptează ritmului vieții protectorului său uman. Când paznicul îmbătrânește, decrepitudinea se reflectă și asupra ceasornicului. Omul ia decizia unei schimbări, iar ca lumea și timpul să nu se oprească, cheamă ajutor, un nepot fiind desemnat să „tragă” ceasul. Dar tânărul adoarme nepăsător, iar tragedia nu mai poate fi evitată. (DAN, 1975, p. 288).

Tainele lui E. A. Poe și polemicile bucureștene

La sfârșitul lunii ianuarie 1875, în cotidianul „Telegraful” din București apărea o altă traducere din E. A. Poe. Este celebra *Tell-Tale Heart*, publicată de pentru prima dată în 1843, deși era scrisă din anul precedent. Autorul a încercat să o plaseze la „Boston Miscellany”, dar revista a respins-o, considerând-o prea violentă. Henry Theodore Tuckerman, editorul publicației, a văzut în text doar crima oribilă, fără să sesizeze tema principală, cea a zguduitoarei frământări și mărturisiri. Nu este vorba de ucigași de fapt divers cotidian, ci de modul cum ei se raportează la crimă, fără regrete și fără să se simtă vinovați. (MCARTHUR, 2016, p. 87). După cum va sesiza un exeget într-o abordare mai nouă, ucigașul-narator este interesat mai degrabă să povestească decât de crima în sine. (BENFEY, 1993). Fără îndoială, este unul dintre cele mai bune texte ale lui Poe, invalidând cumva concepția lui despre arta sub imperiul raționalului. Există o presiune din străfunduri sufletești, care face ca și crimele perfecte, bine puse la punct, să fie descoperite, aici prin bătăile inimii dincolo de moarte. După

cum consideră Petru Creția, moartea este doar o umbră în acest caz, refuzând parcă să reducă victima definitiv la tăcere. (CREȚIA, 2003, p. 44).

Celebrii teoreticieni al literaturii René Wellek și Austin Warren, care nu l-au apreciat foarte tare pe E. A. Poe în opul lor foarte consistent, vor surprinde însă ingeniozitatea narativă din *Tell-Tale Heart* (regăsită și în *Ligeia* sau *Berenice*), unde „personajul principal, nevrotic și psihopat, este cel care își spune povestea; naratorul, cu care nu ne putem identifica, caracterizându-se atât prin ceea ce relatează, cât și prin modul relatării”. (WELLEK & WARREN, 1967, p. 294). Partea a doua a acestui comentariu critic este exactă, arătând capacitatea lui Poe de a crea spațiu între el și cititor, tocmai pentru a înțelege în profunzime ceea ce se întâmplă. Totuși, personajul, pe lângă caracterizarea abruptă ca „nevrotic și psihopat”, permite inducerea unei dimensiuni morale, un rest de conștiință capabilă să vibreze în inima criminalului, făcându-l să mărturisească, ceea ce ni se pare mai apropiat de intențiile autorului, aspect remarcat în trecere de cei doi teoreticieni o pagină mai încolo. (WELLEK & WARREN, 1967, p. 294).

De la București la Brașov și Timișoara

Pentru această versiune românească a fost ales titlul *Inima destăinuitoare* („Telegraful”, V, nr. 853, 1875). Traducător este profesorul de franceză Bonifaciu Florescu, fiul natural al liderului revoluționar Nicolae Bălcescu. În ziar, textul pare plasat destul de neglijent, în paginile a doua și a treia, între o știre despre sinuciderea împărătesei Chinei, neconsolată la moartea împăratului, și o alta despre șarpele cu barbă de la Paris. Câteva rânduri despre traducător sunt aici necesare, B. Florescu fiind o figură extrem de prezentă în viața literar-artistică și în gazetăria culturală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. S-a poziționat politic în tabăra liberală, fiind și prieten cu Alexandru Macedonski. A fost un adversar redutabil al Direcției noi, promovate de Junimea și de liderul ei Titu Maiorescu.

La începutul anului 1876, când presiunile asupra guvernului din care făcea parte și T. Maiorescu s-au întesit, B. Florescu a contribuit și el printr-o suită de articole publicate în „Românul”, cotidian susținut de liberali, cei ce vor veni curând la guvernare. Astfel, într-o cronică, recenzentul nu recunoaște niciun merit „școlii de la Borta rece” (cunoscută cârciumă ieșeană), ai cărei poeți produc „imitațiuni servile și nedibace” („Românul”, XX, 1876). Atacuri, însoțite apoi de lecții de scriere, continuă în noua publicație „Stindardul”, apărută în martie 1876. (PERPESSICIUS, 1943, p. 243). Iritat, Mihai Eminescu își va formula criticile acide în poezia *Epistolă deschisă către homunculul Bonifaciu*. Acesta a rămas nepublicată, ecouri fiind regăsite în *Scrisoarea II*, mult mai realizată sub raport estetic.

Tell-Tale Heart este una dintre operele lui Poe tradusă de mai multe ori în limba română. Câțiva ani mai târziu, o versiune poate fi aflată în revista „Literatorul”, editată de Alexandru Macedonski și cu sprijinul prietenului său Bonifaciu Florescu. Aici formula aleasă de traducătoarea Smaranda Garbinu este *Remușcarea*, departe de original și de ideile exprimate în text. („Literatorul”, II, nr. 9, 1891). În anul 1895, regăsim o nouă traducere în revista „Vatra”, coordonată de trei nume mari ale literaturii române, I. L. Caragiale, Ioan Slavici și George Coșbuc, acesta din urmă fiind editorul care se ocupa efectiv de gazetă. De data aceasta, titlul ales de traducător (Const. Ramură, pseudonimul lui Dimitrie A. Teodoru, după cum precizează Liviu Cotrău) fiind *Inima trădătoare*. („Vatra”, II, nr. 9, 1895). În același an, o altă versiune este înregistrată la Timișoara, în cotidianul „Dreptatea”, pentru ca în 1900 să o regăsim în „Tribuna poporului” din Arad, redată la în trei episoade. Este o traducere nouă, deoarece regăsim în text câteva regionalisme, în grafia uzitată în Ardeal și Banat. Cu același titlu, *Inima trădătoare*, povestirea va continua să circule în spațiul de peste munți, fiind regăsit în „Gazeta Transilvaniei” de la Brașov (1908) sau în revista „Luceafărul” de la Sibiu, în 1909. (COTRĂU, 2005, p. 490). O traducere bună a dat Ion Vinea în E. A. Poe, *Scrieri alese*, folosind

titrarea *Inima care-și spune taina*. Liviu Cotrău va realiza o nouă versiune, mai aproape de original, titlul în română fiind *Inima destăinuitoare*.

Gotic cu metempsihoză și unguri

Sfârșitul secolului al XIX-lea consemnează și traducerea unui alt scriitor român important, Alexandru Macedonski, el însuși poet, prozator și editor de publicații, autor de texte fantastice (dar nu gotice) și un promotor al genului science fiction pe pământ românesc. Acesta, tot pe linie franceză, își va încerca puterile cu *Metzengerstein*. Din capul locului va preciza: „Această poveste este jumătate imitată, jumătate tradusă din Edgar Poe.” („Revista independentă, 1887). În cercul său literar și în publicațiile editate de el a fost o preocupare constantă pentru opera americanului, scriitorii români (nu atât de proeminenți ca Macedonski) realizând versiuni ale unor poeme. Interesant de menționat e faptul că în această ediție titlul, format din numele unui personaj, cuprinde o literă în plus, fiind transcris constant *Metzengernstein!* Varianta propusă de Macedonski are și alte defecte, alterând textul propus de Ch. Baudelaire în franceză prin omiterea sau concentrarea unor pasaje importante. (COTRĂU, 2014).

Nu va fi o piesă foarte tradusă în românește, deși măcar elementele de geografie ar fi trebuit să atragă publicul, acțiunea desfășurându-se undeva în Europa Centrală. Regăsim textul în volumul *Nuvele extraordinare*, din 1910, în versiunea lui Barbu Constantinescu. A urmat o traducere tot în volum, de data aceasta semnată M. Carp, în acest mod ajungând E. A. Poe să fie editat la Iași (1921). Versiunea de referință este considerată, și în acest caz, cea dată de Miha Dragomir și Constantin Vonghizas (1979). Este un volum care cuprinde texte în proză, pe lângă traducătorii amintiți fiind valorificate și contribuțiile lui Ion Vinea. Prefața este semnată de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. O traducere nouă a realizat Liviu Cotrău, în 2012. Cu titlul *Armăsarul de foc*, textul este redat în românește de Rodica Bretin, autoare de literatură fantastică și science fiction. („UtopiQa #”, nr. 1, 2020).

Este prima povestire publicată de E. A. Poe, poate și prima scrisă, motiv pentru care o lungă pleiadă de critici a încercat să-i fixeze calitățile și scăderile artistice. Este evident că lucrarea poate fi încadrată genului gotic (cu ramificații în horror și fantastic), foarte prezent și gustat în epocă. Însă nu este foarte clar dacă Poe a vrut să scrie o povestire respectând canonul estetic al goticului sau a existat intenția de a-l satiriza și parodia, având în vedere marea producție de acest tip a epocii, unul din scopuri fiind acela de a stârni hazul. (FISHER, 1993). Mai mult, David Leverenz o încadrează printre lucrările gotice ale lui Poe cu caracter senzationalist, englezescul *sensationalism* având aici sensul de *extraordinary*, ieșit din comun. (LEVERENZ, 2001).

Acțiunea este plasată în Europa, în mod explicit în Ungaria, un spațiu văzut ca germanic. Se observă astfel încă de la acest text de debut pasiunea lui Poe de a-și plasa întâmplările în diverse locuri de pe mapamond, într-o geografie literară ce merită o mai mare atenție. Adesea însă, specificul local este în mare parte ignorat. Așa se întâmplă și în *Metzengerstein*, unde ungarilor li se atribuie (în mod greșit) credința în metempsihoză. (SZABO & CRIȘAN, 2017). Poe are însă nevoie de această introducere mai puțin uzuală pentru a motiva finalul cu totul neașteptat, sugerând că Wilhelm Von Berlifitzing s-a reîntrupat chiar în calul fioros, care îl va răzbuna, ducându-l pe contele Metzengerstein în flăcări. În descrierea castelului și a împrejurimilor este posibil ca E. A. Poe să fi utilizat sugestii din viața reală, deoarece, de la 16 ani, a locuit o perioadă în impresionantul conac Moldavia, deținut de tatăl lui vitreg, John Allan. (HUTCHISSON, 2005, p. 97). Inclusiv conflictul dintre cei doi protagoniști desemnează un paralelism cu dese confruntări dintre autor și părintele său adoptiv, Poe fiind regăsit reîncarnat ca Metzengerstein. (HUTCHISSON, 2005, p. 38).

Mesmerism și spiritism

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, interesul pentru scrierile lui E. A. Poe în spațiul românesc a continuat să crească, o contribuție importantă în activitatea de a-l traduce având și I. L. Caragiale. Florin Manolescu amintește însă o altă contribuție timpurie a lui Bonifaciu Florescu, cu o versiune din *The Facts in the Case of M. Valdemar* sub titlul *Adevărul asupra casului d-lui Valdemar*. Traducerea a apărut în revista *Povestitorul* din București, în numărul 2, din 11 iulie 1876. (MANOLESCU, 1980, p. 199). Este o piesă care a făcut carieră în limba română, cunoscând un număr mare de traduceri, cu variații în privința redării titlului Cotrău, 2005, p. 562). Se pare însă că Liviu Cotrău nu a parcurs cartea *Literatura S.F.*, semnată de Florin Manolescu, unde sunt evidențiate două traduceri ale acestei povestiri (în „Revista ilustrată”, nr. 1, 1891; „Munca literară și științifică”, nr. 1, 1894), ambele cu titlul *Un mort viu: Nuvelă extrordinară*. Este o jumătate din titlul folosit de Charles Baudelaire în versiunea în franceză din 1854, în „Le Pays”.

Trebuie remarcat faptul că interesul față de lucrările cu temă mesmerică ale lui Poe în spațiul românesc a fost stimulat în acea perioadă și de preocupările acerbe ale elitelor locale pentru spiritism. Versiunile au fost tipărite atât în presa din Regat, cât și peste munți, în Ardeal, ceea ce arată o preocupare constantă pentru opera lui Poe în spațiul cultural românesc, precum și capacitatea de sincronizare cu fluxul literar novator european. Dintre versiunile în limba română sunt de luat în seamă cea a lui Mihaela Dragomir și Constantin Vonghizas, a lui Liviu Cotrău și cea mai recentă realizată de Gabriel Mălăescu (2013).

The Facts in the Case of M. Valdemar face parte din preocupările mesmerice ale lui E. A. Poe, temă ilustrată și într-o altă povestire a sa, *Mesmeric revelation (Revelație mesmerică)*, publicată cu un an înainte. Era un subiect bine prizat de presă în acea perioadă, fiind relatate numeroase întâmplări de oameni adormiți (hipnotizați), trecând prin experiențe deosebite. Ca și în alte cazuri, scriitorul american s-a inspirat din aceste articole, reușind însă să prelucreze tema la un nivel ridicat al rafinamentului artistic. Totuși, vor fi mulți cititori tentați să creadă că textul lui Poe este o relatare a unui fapt real, și nu o ficțiune. (PENDLETON COOKE, 2002). A fost și un mare succes jurnalistic. (WALKER, 2002). Autorul va crea o aparență științifică în lucrare, prin introducerea unor personaje martor, medici ori alte persoane cu cunoștințe în domeniu, relatarea fiind fără complicații, apropiată de stilul obiectiv al unui raport științific și de cel jurnalistic. În acest context, este necesar să amintim că și prin această povestire E. A. Poe se poziționează printre pionierii genului science fiction în lume. Ideea SF este cea a unui experiment științific, care deși nu este real este verosimil, ceea ce face ca exigențele estetice ale genului să fie îndeplinite. Nu e de mirare că Hugo Gernsback, fondatorul SF-ului modern, tipărea *The Facts in the Case of M. Valdemar* în primul număr al legendarei reviste „Amazing Stories”, în 1926. (MANOLESCU, 1980, p. 16). În articolul-program al publicației, H. Gernsback definea astfel categoria literară la care se referea: “By ‘scientifiction’ I mean the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision.”

După prima publicare, Robert Collyer, mesmerist cu o mare notorietate în epocă, îi va scrie lui Poe pentru a-i cere să dezmințască convingerea unor cititori că textul ar fi o ficțiune, acesta făcând senzație la Boston (INGRAM, 1886, p. 277). Mai mult, Collyer va susține că a repetat experiența, utilizând rețeta din povestirea *The Facts in the Case of M. Valdemar*, cu succes deplin, reușind să trezească din morți un bărbat. În fapt, era vorba de un marinar mort de... beat, readus în simțiri de o baie bună. (SILVERMAN, 1991, p. 294-295). În răspunsul dat lui Collyer, Poe arată că este puțin adevăr în acest text, dar că, „dacă întâmplarea nu este adevărată, ea ar fi trebuit să fie așa”. (COTRĂU, 2005, p. 561).

Concluzia care se desprinde din faptele analizate în acest studiu este că traducerea scrierilor în proză ale lui E. A. Poe s-a făcut cu întârziere față de alte limbi, iar scriitorul ar fi

fost receptat mult mai greu dacă în acest proces nu s-ar fi implicat nume importante ale literaturii române, dar și traducători mai modești, unii rămânând și în prezent prea puțin cunoscuți. De asemenea, studiul pune în balanță semnificația produselor jurnalistice apărute în diverse publicații, atât în ceea ce privește problemele de retroversiune, cât și raportul dintre real și fictiv din paginile ziarelor, atunci când unele întâmplări relatate de autorul american au fost crezute de cititori drept fapte reale.

BIBLIOGRAFIE

- *** „Independența”, IV, nr. 17-21, 1861
 *** „Literatorul”, II, nr. 9, septembrie 1891
 *** „Revista independentă”, IX, 1887
 *** „Românul”, XX, 30-31 ianuarie 1876
 *** „Telegraful”, V, nr. 853, 29 ianuarie 1875
 *** „Timpul”, anul I, nr. 64-66, 1876
 *** „UtopiQa #”, nr. 1, ianuarie 2020
 *** „Vatra”, II, nr. 9, mai 1895
 *** „Viața românească”, XXIX, nr. 7, iulie 1937
- ADERMAN, Ralph M., *Poe in Rumania: A Bibliography*, from Poe Newsletter, 1(3), 1970, p. 19-20
- BĂLĂIEȚ, Dumitru, *Regăsindu-l pe Radu Ionescu*, prefață la Radu Ionescu, *Don Juanii din București*, Editura Minerva, 1974
- BENFEY, Christopher, ‘Poe and the Unreadable: *The Black Cat* and the *Tell-Tale Heart*,’ in *New Essays on Poe's Major Tales*, Cambridge University Press, 1993, p. 27-44
- BUCUR, Marin, *Istoriografia literară românească*, Editura Minerva, București, 1973
- CARLSON, Eric W., *A Companion to Poe Studies*. Greenwood Press, 1996
- CORDOȘ, Sanda, *Ion Vinea, un scriitor între lumi și istorii*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017
- COTRĂU, Liviu, *Prefață* la E. A. Poe, *Prăbușirea Casei Usher*, Editura Univers, București, 1990
- COTRĂU, Liviu, *Edgar Allan Poe în Romanian Translation*. In Emron Esplin and Margarida Vale de Gato (eds.), *Translated Poe*, Lehigh University Press, Bethlehem, 2014, p. 75-86
- CREȚIA, Petru, *Despre E. A. Poe. Infernul terestru*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2003
- DAN, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975
- DAUGHRITY, Kenneth LeRoy, *Notes: Poe and Blackwoods*, „American Literature”, 2 (3), 1930, p. 289-292
- EMINESCU, Mihai, *Opere*, II, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943
- FISHER, Benjamin Franklin, ‘Poe's *Metzengerstein*: Not a Hoax’ in *On Poe: The Best from American Literature*. Durham, NC: Duke University Press, 1993
- GUTTZEIT, Gero, *Edgar Allan Poe (1809-1849)*, in Erik Redling & Oliver Scheiding, *Handbook of the American Short Story*, De Gruyter, 2022, p. 133-152
- HUSTON, Lynn Marie (ed.), *Literary Geography: An Encyclopedia of Real and Imagined Settings*, Greenwood, Santa Barbara, 2019
- HUTCHISSON, James M., *Poe*, University Press of Mississippi, 2005
- INGRAM, John, *Edgar Allan Poe: His Life, Letters, and Opinions*. London: W. H. Allen, 1886

- LEVERENZ, David, *Spanking the Master: Mind-Body Crossings in Poe's Sensationalism*, in J. Gerald Kennedy (ed.), *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, Oxford University Press, 2001, p. 95-128
- MANOLESCU, Florin, *Literatura S.F.*, Editura Univers, București, 1980
- MCARTHUR, Debra *Reading and interpreting the works of Edgar Allan Poe*, Enslow Publishing, New York, 2016
- PENDLETON COOKE, Philip, *Edgar A. Poe*, reluat în Ian Walker (ed.), *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 269-276. Ian Walker, 'Introduction', în WALKER, Ian (ed.), *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 1-64
- PILLAT, Monica, *Sursele fantasticului în opera lui E. A. Poe*, „Revista de istorie și teorie literară”, 24 (1), 1975, p. 67-76.
- POE, E. A., *Povestiri fantastice*, Editura Viața românească, Iași, 1921
- POE, E. A., *Scrieri alese*, Editura pentru literatură universală, București, 1963
- POE, E. A., *Scrieri alese*, Editura Univers, București, 1979
- POE, E. A., *Annabel Lee și alte poeme*, Editura Univers, București, 1987
- POE, E. A., *Prăbușirea Casei Usher*, Editura Univers, București, 1990
- POE, E. A., *Misterul lui Marie Rogêt și alte povestiri*, Editura Polirom, Iași, 2000
- POE, E. A., *Misterul lui Marie Rogêt și alte povestiri*, Editura Polirom, Iași, 2005
- POE, E. A., *Masca Morții Roșii: schițe, nuvele, povestiri (1831-1842)*, Editura Polirom, Iași, 2012
- POE, E. A., *Prăbușirea casei Usher*, Editura MondoRo, București, 2013
- SILVERMAN, Kenneth, *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, New York City: Harper Perennial, 1991
- SZABO, Lucian-Vasile, *Un alt Slavici. O geografie publicistică după gratii*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2012
- SZABO, Lucian-Vasile, 'Postmodern Anticipations with E. A. Poe', *Postmodern Openings*, 2013, p. 7-20
- SZABO, Lucian-Vasile & CRIȘAN, Marius, "Bloodthirsty and Remorseless Fangs": Representation of East-Central Europe in Edgar Allan Poe's Gothic Short Stories. In: Crișan MM. (eds) *Dracula. An International Perspective*, Palgrave Macmillan, 2017, p. 53-68
- VLAD, Ion, *Povestirea, destinul unei structuri epice*, Editura Minerva, București, 1972
- WELLEK, René & WARREN, Austin, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967

THE CHROMATIC SPECTRUM IN COLETTE'S NOVELS. SOME NUANCES

LE SPECTRE CHROMATIQUE DANS LES ROMANS DE COLETTE. QUELQUES NUANCES

SPECTRUL CROMATIC ÎN ROMANELE COLETTIENE. CÂTEVA NUANȚE

Asist. de cerc. drd. Adriana IEREMCIUC

Universitatea de Vest din Timișoara

E-mail: adriana.ioremciuc@e-uvv.ro

Abstract

In this article we aim to highlight the importance of the visual and the chromatic in Sidonie-Gabrielle Colette's texts. The materials used were the four novels translated into Romanian: The Vagabond and Duo, translated by Ovidiu Constantinescu, Chéri and The End of Chéri, translated by Mona Rădulescu and Corneliu Rădulescu. For each novel, the occurrences of the nuances we have focused on will be mentioned and exemplary contexts will be provided. Most of the time, the colors chosen are not random, highlighting absconding meanings, which, at first reading, can be considered insignificant.

Résumé

Dans cet article, nous souhaitons souligner l'importance du visuel et du chromatique dans les textes de Sidonie-Gabrielle Colette. Les matériaux utilisés étaient les quatre romans traduits en roumain : La Vagabonde et Duo, traduits par Ovidiu Constantinescu, Chéri et La Fin de Chéri, traduits par Mona Rădulescu et Corneliu Rădulescu. Pour chaque roman, les occurrences des nuances sur lesquelles nous nous sommes concentrés seront mentionnées et des contextes exemplaires seront fournis. La plupart du temps, les couleurs choisies ne sont pas aléatoires, mettant en avant des significations fugitives, qui, en première lecture, peuvent être considérées comme insignifiantes.

Rezumat

În acest articol ne propunem să evidențiem importanța vizualului și a cromaticii în textele lui Sidonie-Gabrielle Colette. Materialele utilizate au fost cele patru romane traduse în limba română: Hoinara și Duo, în traducerea lui Ovidiu Constantinescu, Chéri și Sfârșitul lui Chéri, în traducerea Monei Rădulescu și a lui Corneliu Rădulescu. Pentru fiecare roman se vor menționa ocurențele nuanțelor asupra cărora ne-am oprit și se vor oferi contexte exemplificatoare. De cele mai multe ori, culorile alese nu sunt întâmplătoare, reliefând semnificații absconse, care, la o primă lectură, pot fi considerate insignifiante.

Keywords: *coloristics, occurrence, novels, Colette, signified*

Mots-clés : *coloristique, occurrence, romans, Colette, signifié*

Cuvinte-cheie: *coloristică, ocurență, romane, Colette, semnificat*

I. Introducere

Cromatică a pasionat dintotdeauna ochiul uman. Culorile, fie cele naturale, fie cele obținute prin fuzionarea unora dintre ele, fascinează prin splendoare, diversitate, dar și prin posibilitatea transmiterii unor mesaje prin intermediul lor: „culorile sunt semne care comunică ceva și prin care se comunică. Ele sunt legate atât de elementele materiei minerale, vegetale și animale, cât și de produsele fabricate și utilizările lor sociale, culturale ori simbolice”¹. În ceea ce-o privește pe Sidonie-Gabrielle Colette, aceasta este cunoscută drept o scriitoare a vizualului, întrucât în romanele sale identificăm o paletă vastă de nuanțe care le conferă textelor plasticitate.

Dacă încercăm să realizăm o analiză a cromaticii utilizate în romanele colettiene, vom observa că o adevărată artă se ascunde în spatele alegerii nuanțelor care-i amplifică vizual tablourile create: „Le recours aux adjectifs de couleur traduit son désir d’une réalité plus visuelle.” (BOUSTANI, 2002, p. 214). Scriitura ei, de o reală finețe, abundă în culori ce redau sensuri plurivalente. Ne propunem să analizăm, în cele ce urmează, șase nuanțe recognoscibile la nivelul celor patru romane colettiene: *albastru, roșu, verde, galben, violet și roz*.

II. Analiza culorilor selectate

ALBASTRU. Vom demara analiza cu *albastru*, culoarea cel mai frecvent întâlnită în textele colettiene. Astfel, *albastru* < lat. *albaster* reprezintă o culoare „adâncă, nemărginită [...] cea mai imaterială, neredată de natură decât prin vid. Albastrul este cea mai rece dintre culori și, în valoarea ei absolută, cea mai pură.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1994, p. 79). Această nuanță se remarcă drept culoarea reprezentativă a scriitoarei. Romanele acesteia prindeau viață pe o hârtie albastră care o inspira în materializarea imaginației sale, rezultând adevărate capodopere: „le papier bleuâtre qui sur la table obscure guide en ce moment ma main comme un phosphore.” (DUCREY, 2000, p. 103). Remarcăm predilecția pentru albastru și în romanele pe care le vom analiza. În textul *Hoinara* întâlnim această culoare de douăzeci și nouă de ori, alături de variantele *albăstrui* (de trei ori), *albăstriu* (de trei ori) și *azuriu* (de patru ori): de exemplu, „aștept ca soarele să mi se aștearnă pe față [...] în timp ce umbra unui pieton lunecă peste mine, grăbită, ca o aripă mohorâtă, *albastră...*” (COLETTE, 1969, p. 67).

În romanul *Duo*, *albastrul* este ocurent de optsprezece ori, alături de *albăstriu* (o dată) și de *azuriu* (o dată). Din dorința de a încerca să-l distragă de la gândurile sale amare, protagonista acestui roman, Alice, îi va spune soțului ei: „Privește... Tot ce e alb pare aproape *albastru...*” (COLETTE, 1969, p. 362), textul trimițând la ideea că aparențele sunt de cele mai multe ori înșelătoare.

În romanul *Chéri*, regăsim această culoare de douăzeci și șase de ori, putând fi adăugate tot aici și *bleu* (de opt ori), *bleumarin* (o dată), *albăstrui* (o dată) și *azur* (o dată). De exemplu, în ceea ce-o privește pe Léa, aceasta „zâmbi fără să vrea, privind această caldă dezordine bărbătească și-și închise pe jumătate ochii mari și blânzi, de un *albastru clar*”. (COLETTE,

¹ <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&n=885>, accesat la data de 8.02.2024, ora 18:28

1973, p. 6). În partea a doua a romanului, *albastru* va apărea de douăzeci și opt de ori, alături de variantele: *bleu* (de șase ori), *albăstrui* (de cinci ori), *albăstriu* (o dată), *azur* (de două ori) și *bleumarine* (o dată). Importanța acestei culori pentru personajul masculin este subliniată în descrierea camerei sale care era „așa cum o dorea, *albastră*, parfumată, bună pentru odihnă”. (COLETTE, 1973, p. 203).

ROȘU. Următoarea culoare pe care o aducem în atenție este *roșu* (< lat. *roseus*), fiind considerată „simbolul fundamental al principiului vital cu forța, puterea și strălucirea lui; *roșul*, culoare a focului și a sângelui, prezintă, din punct de vedere simbolic, aceeași ambivalență ca și acestea din urmă după cum el este, ca nuanță, deschis sau închis”. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 171). În același timp, *roșul* mai poate reprezenta „culoarea funcțiilor sentimentale: de la pasiune și suferință până la caritate și mizericordie”. (EVSEEV, 2001, p. 167). În *Hoinara*, identificăm această culoare de șaptesprezece ori, concurată de variantele *sângeriu* (de patru ori), *roșcat* (de șapte ori), *vișiniu* (o dată) și *carmin* (de trei ori). Totodată, pentru a vizualiza mai clar imaginea pe care autoarea dorește să o transmită, aceasta alege să compare nuanța de *roșu* cu elemente din realitatea imediată, pentru a putea fi mai explicit tabloul: *roșu ca racul* (p. 81), *roșu aprins ca de mărgean* (p. 115). Pentru exemplificarea unui context în care regăsim acest element cromatic în text, vom recurge la incipitul romanului în care protagonistul își privește reflexia în oglindă: „cu pomeții îmbujorați, de culoarea brumărelelor din grădină, cu buzele de un *roșu* închis, strălucitoare și parcă lăcuite”. (COLETTE, 1969, p. 23).

În romanul *Duo*, *roșu* apare de șaisprezece ori, alături de variantele *sângeriu* (de patru ori), *roșcat* (o dată) și *carmin* (o dată). În momentul în care Michel se examinează în oglindă, pentru a-și privi degradarea fizică progresivă, el observă „cu atenție firisoarele *roșii* ce brăzdau albul ochilor”. (COLETTE, 1969, p. 361).

Tot șaisprezece ocurențe sunt și în romanul *Chéri*, alături de nuanțele *cireșiu* (o dată), *grena* (de două ori) și *roșcat* (o dată). În finalul primei părți a romanului, când Chéri îi judeca pentru prima dată vârsta, Léa „avea pomeții uscați și lucioși, de un *roșu* febril, care-i făceau albastrul ochilor aproape neverosimil”. (COLETTE, 1973, p. 163). În *Sfârșitul lui Chéri*, *roșu* se va regăsi de șaptesprezece ori alături de variațiile *roșcat* (de patru ori), *roșcovan* (de două ori), *roșiatic* (de două ori), *grena* (o dată), *cireșiu* (de două ori), *ruginiu* (o dată) și *vișiniu* (o dată). Un context ilustrativ ar fi transformarea Léei în partea a doua a romanului într-o femeie de nerecunoscut pentru Fred: „își netezi, spre spate, părul *roșu*, de femeie bătrână, tuns băiețește, iar rochia ei *ruginie* i se mula așa cum se mulează o prelată pe un butoiș”. (COLETTE, 1973, p. 228).

VERDE. *Verdele* (< lat. *vir(i)dis*) este o nuanță „mediatoare între cald și rece, între sus și jos, este o culoare liniștitoare, răcoritoare, umană. [...] *Verdele* este și trezirea la viață. [...] *Verdele* păstrează o caracteristică stranie și complexă, care ține de dubla lui polaritate: *verdele* mugurului și *verdele* mușgaiului, viața și moartea.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 436).

În *Hoinara*, acest element cromatic este prezent de nouă ori, alături de derivatul acestuia, *verzui* (de două ori). Precum în cazul lui *roșu*, și aici *verdele* intră în comparații: *verde ca un buratec* (p. 94) și *verde ca o lăcustă* (p. 222). Un exemplu grăitor din roman ar putea fi următorul: „apa tulburată e *verde* de năsturei firavi și de brotăci cu mânuțe delicate”. (COLETTE, 1969, p. 270).

În *Duo*, *verdele* apare doar de cinci ori, alături de varianta *verzui*, ocurență și ea de două ori: de pildă, „Alice nu prea gusta de obicei farmecul amurgului *verde*, cu cerul sângeriu spre asfințit, deasupra râului invizibil.” (COLETTE, 1969, p. 340).

În *Chéri*, numărăm acest element cromatic de unsprezece ori, adăugând varianta *verzui*, întâlnită o dată: de exemplu, „Léa se ridică, impozantă în rochia ei de toamnă, de un *verde* mat, frumoasă sub pălăria de satin garnisită cu lutru.” (COLETTE, 1973, p. 58). În partea a doua a

romanului, numărul aparițiilor va crește la cincisprezece, de pildă, „Chéri [...] privi cu dispreț imaginea întunecată din oglinda *verde* și urcă ușor treptele spre camera sa.” (COLETTE, 1973, p. 203).

GALBEN. Vom continua periplul coloristic cu *galben* (< lat. *galbinis*) pe care dicționarul de simboluri îl cataloghează ca fiind „cea mai caldă, cea mai expansivă, cea mai însuflețită culoare; cea care este greu de stins și care se revarsă mereu. [...] Ea vestește și scăpătarea, bătrânețea, apropierea morții. [...] Limbajul comun a ajuns însă să răstoarne simbolul, atribuind culoarea *galbenă* celui înșelat.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 82).

În romanul *Hoinara* apare de unsprezece ori, alături de *gălbui* (de două ori). Totodată, sunt prezente și următoarele comparații: *galben ca pucioasa* (de două ori / p. 251, p. 265) și *galbene ca puii ieșiți din găoace* (p. 265), dar și expresia *a fi galben de supărare*: „Hamond e *galben de supărare* și are un tic ce face să-i zvâcnească ușor obrazul stâng.” (COLETTE, 1969, p. 204). Observăm că în exemplul oferit *galbenul* are conotație negativă, zugrăvind transformarea fizică a bărbatului care trece printr-o perioadă dificilă.

În romanul *Duo*, *galbenul* apare de șapte ori, de pildă: „în timp ce turna în pahar, cu o mână subțire, numai oase și vine, cidrul cafeniu, atât de oacheș încât până și spuma se colora în *galben*”. (COLETTE, 1969, p. 338).

Tot de șapte ori va apărea și în romanul *Chéri*, iar de zece ori în continuarea acestuia, *Sfârșitul lui Chéri*. Exemple posibile care să ilustreze prezența *galbenului* în cele două romane ar putea fi următoarele: „cu o mână neglijentă își înfipse un pieptene *galben* pe ceafă și căută, fără mare speranță un roman polițist”. (COLETTE, 1973, p. 138); „rochia ei brodată cu perle își pierdu albul de zăpadă și, în contact cu perdeaua de mătase-lame pe care o atinsese în trecere, căpătă un reflex *galben* aprins.” (COLETTE, 1973, p. 173).

VIOLET. Următorul element cromatic supus analizei este *violet* (< fr. *violet*) care este considerat „echilibrul între pământ și cer, simțuri și spirit, patimă și inteligență, iubire și înțelepciune. [...] *Violetul* ar semnifica trecerea autumnală de la viață la moarte, involuția.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 452).

În romanul *Hoinara*, *violetul* este ocurent de patru ori, existând și variantele *vioriu* (o dată) și *liliachiu* (de două ori). Un posibil exemplu ar putea fi următorul: „umbra cireșilor pare *violetă* pe pământul roșcat ce a și început să crape de sete.” (COLETTE, 1969, p. 252).

În romanul *Duo*, există zece ocurențe, cărora li se adaugă *violaceu* (o dată), *vioriu* (o dată) și *mov* (o dată). Un exemplu grăitor ar fi replica lui Michel adresată personajului feminin: „– Era atât de nostimă licărirea aceea *violetă* în ochii și pe obrazii tăi...” (COLETTE, 1969, p. 312). Licărirea *violetă* din ochii femeii are rol de prolepsă, anunțând culoarea mapei în care se găsește dovada infidelității ei. Odată descoperită, viața lui Michel se va dărâma treptat până la a-și atinge punctul de maximă tensiune – sinuciderea lui.

În romanul *Chéri*, vom întâlni *violetul* de șapte ori, cu varianta *mov* (de patru ori), pe când în partea a doua a romanului, *violetul* și *movul* vor apărea fiecare de două ori: de pildă: „un covor gros, aruncat pe pietriș, colora cu reflexe *violete* cele două trupuri goale, al instructorului și al elevului” (COLETTE, 1973, p. 36); „bordura de garofițe roz bătea spre *violet*, apoi dispărea cu repeziune”. (COLETTE, 1973, p. 210).

ROZ. Următoarea culoare este *roz* (< fr. *rose*), un element cromatic neidentificabil în dicționarele de semiotică și simbolistică. Știm despre ea că se obține prin combinarea *albului* cu *roșul*, iar, în funcție de cantitatea unuia sau a celuilalt, poate determina variații ale intensității culorii.

În *Hoinara*, *rozul* va apărea doar de trei ori: de pildă, „când mă înapoiez, înfășurată în faldurile unui chimono *roz* de flanelă, îmi face impresia că amândoi au un aer prea degajat” (COLETTE, 1969, p. 165), însă o posibilă variantă a acestei culori, *trandafiriul* se va regăsi de zece ori.

Duo îl va înregistra o singură dată, pe când *trandafiriul* va apărea de șapte ori: „– Michel, [...], recunoaște că te-ai ocupat de treburi mai rentabile decât să conduci timp de două luni un biet cazinou amărât din pandișpan *roz*...” (COLETTE, 1969, p. 347).

O simbolistică aparte va avea *rozul* în romanul *Chéri* având o ocurență de douăzeci și nouă de ori. În acest roman, mai apar și variantele *trandafiriu* (de două ori) și *rozaceu* (o dată). Un exemplu potrivit aici ar fi următorul pasaj, extras din incipitul romanului: „își deschise pijamaua pe pieptul mat și dur, bombat ca un scut, și aceeași lumină *roz* îi juca pe dinți, pe albul ochilor melancolici și pe perlele colierului”. (COLETTE, 1973, p. 3). *Rozul* este o culoare feminină care rezultă din contopirea celor două nuanțe: *alb* și *roșu*. Aici, *roșul* trimite la pasiunea femeii mature, iar *albul*, la liniștea și echilibrul pe care le atinge Chéri alături de femeia iubită. Prin combinarea celor două rezultă *rozul*, identificabil în fragment pe dinții lui Chéri, în albul ochilor acestuia, precum și pe colierul de perle.

În partea a doua a romanului, *Sfârșitul lui Chéri*, *rozul* va apărea de cincisprezece ori, iar *trandafiriul* doar o dată: de pildă, „Léa purta cu ea peste tot acest *roz* incandescent, așa cum își ia marea cu ea, în reflux, parfumul pământesc de fân și de cirezi.” (COLETTE, 1973, p. 252). Aici, Chéri va deveni un Ulise în căutarea *rozului* protector al budoarului femeii, spațiul în care bărbatul se simte iubit și protejat, dar pe care îl pierde definitiv la finalul primei părți a romanului, alungat fiind de Léa, în momentul în care aceasta realizează că relația lor este imposibilă.

III. Concluzii

În altă ordine de idei, romanele lui Colette pun accentul pe vizual, iar acest lucru este justificabil prin utilizarea unei palete generoase de culori în conturarea imaginilor. Totodată, aceste nuanțe întăresc unele trăsături ale personajelor, sunt purtătoare de mesaje absconse, fiind alese cu mare atenție de scriitoare. Analiza realizată nu este exhaustivă, intenția noastră fiind a ne apleca asupra culorilor dominante, existând și nuanțe marginale pe care nu le-am menționat, dar care pot fi constitui materialul unor cercetări viitoare.

BIBLIOGRAFIE

- BOUSTANI, Carmen, *L'écriture-corps chez Colette*, Paris, Éditions Delta, 2002
 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I (A-D), București, Editura Artemis, 1994
 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. II (E-O), București, Editura Artemis, 1995
 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III (P-Z), București, Editura Artemis, 1995
 COLETTE, *Hoinara. Duo*, traducere de Ovidiu Constantinescu, București, Minerva, 1969
 COLETTE, *Chéri. Sfârșitul lui Chéri*, traducere de Mona Rădulescu și Corneliu Rădulescu, București, Minerva, 1973
 DUCREY, Guy, *L'ABCdaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000
 EVSEEV, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, 2001

SYNTHETIC PERSPECTIVES: THEMES IN THE PROSE FROM THE BESSARABIAN SPACE

PERSPECTIVES SYNTHÉTIQUES : THÈMES EN PROSE DE L'ESPACE BESSARABIEN

PERSPECTIVE SINTETICE: TEME ÎN PROZA DIN SPAȚIUL BASARABEAN

Gabriela-Emilia MERCE

doctorandă,

Universitatea de Vest din Timișoara,

Bulevardul Vasile Pârvan 4, Timișoara 300223

e-mail: gabriela.merce96@e-uvt.ro

Abstract

In this article, starting from what the critics point out, we will point out which themes sustain the fictional universe imagined by the Basarabian writer and how an authentic fictional world is rendered, in order to observe how themes such as memory, identity, history or childhood also sustain the fictional worlds described in the contemporary prose, not only those of the texts of the last century to which reference will be made. Our intention is to identify those themes that can define the main motifs of Romanian literature in the Bessarabian space.

Résumé

Dans cet article, en commençant par ce que les critiques signalent, nous soulignerons quels thèmes soutiennent l'univers fictif imaginé par l'écrivain basarabien et comment un monde fictif authentique est rendu, afin d'observer dans quelle mesure des thèmes tels que la mémoire, l'identité, l'histoire ou l'enfance soutiennent également les mondes fictifs décrits dans la prose actuelle, et pas seulement ceux des textes du siècle dernier auxquels nous nous référerons. Notre intention est d'identifier les thèmes qui peuvent définir le noyau thématique de la littérature roumaine dans l'espace bessarabien.

Rezumat

În articolul de față, pornind de la ceea ce critica semnalează vom puncta care sunt temele care susțin universul ficțional imaginat de scriitorul basarabean și cum este redată o lume ficțională autentică, pentru a observa în ce măsură teme precum memoria, identitatea, istoria ori copilăria susțin și lumile ficționale descrise în proza actuală, nu doar pe cele din textele din secolul trecut la care se va face referire. Intenția noastră este de a identifica acele teme care pot defini nucleul tematic al literaturii române din spațiul basarabean.

Keywords: *fictional world, memory, identity, history, childhood, eros*

Mots-clés: *monde fictif, mémoire, identité, histoire, enfance, éros*

Cuvinte-cheie: *lume ficțională, memorie, identitate, istorie, copilărie, eros*

Premise

Literatura română din spațiul basarabean surprinde dinamica socială, culturală și politică a unui spațiu al interferențelor modelelor culturale. Astfel, în ce măsură universul ficțional construit la nivel de discurs narativ poate descrie o lume ficțională ca o lume posibilă credibilă? În ce măsură dominantele tematice, stilul scriiturii vor susține autenticitatea lumii create? Se poate remarca o apropiere a lumii ficționale de cea reală, pentru că există o preferință pentru valorificarea unor teme precum identitatea, memoria, istoria, copilăria?

Literatura română din spațiul basarabean poate fi analizată și din perspectiva identificării unor dominante tematice, a unor spații reale frecvent ficționalizate ori a unei preferințe referitoare la modalitatea de redare a unei lumi ficționale credibile, pentru a se observa în final relația lume reală – lume ficțională. În articolul de față, pornind de la ceea ce critica semnaleză vom puncta care sunt temele care susțin universul ficțional imaginat de scriitorul basarabean și cum este redată o lume ficțională autentică, pentru a observa în ce măsură teme precum memoria, identitatea, istoria ori copilăria susțin și lumile ficționale descrise în proza actuală, nu doar pe cele din textele din secolul trecut la care se va face referire. Intenția noastră este de a identifica acele teme care pot defini nucleul tematic al literaturii române din spațiul basarabean. De altfel, în analiza noastră va fi important cum mediul socio-politic influențează universul ficțional construit la nivel de discurs narativ.

Univers ficțional – univers tematic

Mihai Cimpoi subliniază că „tematica *identitară*, specific-basarabeană domină organizarea epică, o pune sub semnul închiderii ontologice, limitează timpul și spațiul narativ.” (CIMPOI, 1996, p. 56), având în vedere că scriitorul basarabean exprimă o preferință pentru analiza a ceea ce înstrăinarea și însingurarea produc la nivelul structurii identitare. De aceea, personajele imaginate reflectă această problematică identitară fie că este vorba despre identitatea socială, politică, națională, fie că este cea personală, culturală sau etnică.

Tematica identitară este asociată frecvent unei crize existențiale, sentimentului tragic de a fi în lume. Această criză este trăită de omul modern pentru care singurătatea, înstrăinarea anticipează moartea. În acest context, o amintim pe Lidia Istrati, autoarea prozelor *Nica* (1978), *Tot mai departe* (1987), *Scara* (1990), *Goana după vânt* (1992), *Nevinovata inimă*, care este pe de o parte „preocupată de evenimentul-moment capabil să transmită schimbarea trăită ca ceva semnificativ și solemn, în care să încapă conștiința totală, cea care poate determina și consacra o întâmplare într-un nou conținut.” (BANTOȘ, 2013, p. 91). Pe de altă parte, prozatoarea reflectă în scrierile sale drama omului modern, și anume aceea de fi înstrăinat de lume și de sine, aceea de a nu se regăsi în lumea în care este plasat, aceea de a nu putea construi un dialog coerent cu alteritatea. Totodată, în povestirea *Scara*, se poate observa că accentul cade pe descrierea unui univers rustic, aflat în tranziție, care nu mai este un cadru protectiv, ci surprinde o comunitate condusă de parveniți.

Și tematica rurală ordonează universul ficțional al prozei scrise de basarabeni, prin care literatura română primește și culoare locală. Prin descrierea unei lumi rurale, sunt evidențiate

coordonate identitare, satul fiind descris ca o lume închisă, care conservă practici și un mod de privi lumea și de a te defini în raport cu aceasta.

Analizând proza lui Ion Druță, a lui Vasile Vasilache ori a lui Nicolae Esinencu, Grigore Chiper subliniază că scriitorul basarabean are o predilecție pentru ilustrarea în textele sale a unei tematici rurale, întrucât acesta remarcă „dorința de a pune în valoare universul patriarhal văzut dintr-o prismă magică, idealizantă, lumea satului ca spectacol”. (CHIPER, 2004, p. 80). Prin punerea accentului asupra descrierii satului ca spațiu-matrice, prin reprezentarea la nivel ficțional a comunității tradiționale, este reflectată culoarea locală, care „le dă basarabenilor în cel mai înalt grad certitudinea că există ca neam și că se pot impune lumii ca atare.” (CIMPOI, 1994, p. 45).

Mihai Cimpoi subliniază, de altfel, că „N-a fost absentă în literatura basarabeană, care a moștenit contemplativitatea, paseismul, înclinarea spre poetizare și umor, bonom, caracterul domol, static al narării și alte note specifice ale spiritului moldovenesc, sensibilitatea aprigă, ardentă în plan moral, accentele mesianice și chiar eroice, varietatea formulelor lirice sau narative.” (CIMPOI, 1994, p. 13). Observăm așadar că literatura română din Basarabia s-a definit prin caracterul rural, moral, istoricizant, prin valorificarea trecutului ca sursă a autenticității scriiturii.

În ultimele două decenii însă se poate observa o schimbare de paradigmă în ceea ce privește imaginea satului redată în proza scrisă de basarabeni, deoarece satul este descris cu precădere ca un spațiu marginal, depopulat ori îmbătrânit. Satul nu mai susține o identitate, ci evidențiază cauzele pentru care experiența înstrăinării este inevitabilă, deoarece lipsurile și sărăcia favorizează fenomenul migrației, care implică și adoptarea culturii spațiului în care ai ajuns, rezultând în final un transfer identitar. Se remarcă totuși că deși perspectiva din care satul este descris se schimbă, este alta, satul este în continuare ficționalizat, imaginea satului reflectând o dinamică socială, precum și o imagine a unei realități dure.

De asemenea, odată cu sfârșitul anilor '90, memoria devine tema care oferă coerență discursului narativ în spațiul basarabean. Prin rememorarea unor evenimente recente sau mai îndepărtate, pe care le integrează în planul ficțional, scriitorii refac o hartă mentală a experiențelor care au contribuit la definirea unei identități hibride, precum este și cea a basarabenilor. Prin aducerile-aminte se recuperează imagini ale trecutului, se reface o amplă narațiune care cuprinde experiențe personale și colective în egală măsură, tocmai pentru a se evidenția că traumele trecutului și evenimentele marcante impun prezentului o anumită viziune asupra spațiului, asupra relațiilor interumane, asupra a tot ce implică dialogul cu celălalt.

Memoria devine o temă care ordonează și narațiunile apărute după 2000, oferindu-le autenticitate, pentru că accentul cade pe experiența dură și trăită, care a avut puterea de a transforma identități. Spre exemplu, autori precum Dumitru Crudu, Iulian Ciocan, Ștefan Baștovoi, Oleg Serebrian, Liliana Corobca sau Tatiana Țibuleac își construiesc universul ficțional pornind de la experiențe personale sau colective pe care le refac în plan imaginar. Sunt autori care nu abandonează dialogul cu lumea reală, ci, dimpotrivă, o ficționalizează. Lumile imaginate de aceștia sunt susținute de ceea ce memoria a transmis. Aceștia creează o punte între lumea actuală și o lume a trecutului, în plan ficțional, pentru a sublinia derapajele umane sau pe cele ale istoriei.

Astfel, tema istoriei o va completa pe cea a memoriei. Romanele de factură istorică vor propune însă o întoarcere într-un timp care este cunoscut doar la nivel de discurs. De aceea, în cazul narațiunilor construite în jurul temei istoriei ceea ce contează este capacitatea scriitorului de a crea o lume autentică pe care cititorul să o poată recepta, să o poată analiza. Lidia Istrati reface, urmărește, spre exemplu, în romanul *Tot mai departe* destinul lui Ștefan cel Mare, contribuind prin narațiunea sa la „consolidarea identității istorice și culturale, a memoriei ca posibilitate de punere în evidență a conștiinței de sine.” (BANTOȘ, 2013, p. 93). În proza

actuală, Oleg Serebrian este unul dintre scriitorii care își structurează narațiunile pe un fundament istoric.

Scriitorul basarabean reflectă o predilecție pentru documentar, context în care putem aminti romanele Anei Lupan *Țarină fără plugari* sau *Regăsirea*, care evidențiază drama războiului. Alexei Marinat construiește lumea din romanele sale pornind de la experiențe sau mărturii colective, prezentând în texte precum *Urme pe prag* (1966), *Mesagerii* (1977) efectele generate de primul deceniu postbelic, ce stă sub semnul cultului personalității al lui Stalin.

Copilăria este, de altfel, una dintre temele preferate de scriitorul basarabean, întrucât copilăria stă sub semnul jocului și al creației. A reda un univers ficțional al copilăriei înseamnă așadar a crea o lume în care ludicul substituie sentimentul tragic de a fi în lume. Copilul are forța de a construi la nivel imaginar lumea gândită. Pentru un copil depășirea limitelor sociale nu reprezintă un obstacol de netrecut, întrucât copilul are capacitatea de a reinventa lumea și de a se reinventa. Copilul supune lumea reală unor metamorfoze multiple tocmai pentru a se putea apropia de aceasta, pentru a o înțelege și pentru a simți că face parte dintr-o lume unitară, definită de joc și joacă, în care nu există tensiune și experiențe traumatice. Din această perspectivă, scriitorii basarabeni din perioada comunistă au regăsit în lumea copilăriei o lume posibilă, eliberată de cenzură și de rigoare, o lume pusă sub semnul inocenței și al credinței în puterea creației și a jocului. De aceea, Mihai Cimpoi afirmă că „Mitul copilăriei este marele mit al literaturii basarabene, fără ca ea să încerce a o priva de dimensiunea existențială a suferinței și înstrăinării.” (CIMPOI, 1996, p. 210).

Autori precum Ion Druță, Spiridon Vangheli, Aureliu Busuioc scriu literatură pentru copii în perioada comunistă. Dintre aceștia, Spiridon Vangheli este cel care a scos literatura pentru copii din sfera minoritarului, întrucât proza lui Vangheli a fost tradusă, a devenit cunoscută spațiului european. Mihai Cimpoi subliniază că „Spiridon Vangheli este înzestrat cu darul de a satisface setea de epic și de fantastic prin câteva întâmplări obișnuite, de a se folosi doar de câteva elemente ale realului pentru a crea o atmosferă poetică.” (CIMPOI, 1996, p. 211). Spiridon Vangheli este creatorul personajului Guguță, care este un exponent al unei lumi complexe a copilăriei. În universul ficțional creat de Vangheli nu există limitări de nicio natură, întrucât totul stă sub semnul creației și al imaginației. În relația adult-copil, copilul este cel care este investit cu puterea de a transforma realitatea, de a trece dincolo de lumea monotona, cenușie și lipsită de neprevăzut.

Mai puțin abordată în literatura română din spațiul basarabean este tematica erotică. Scriitorul basarabean a fost preocupat mai degrabă de fenomenele sociale și de metamorfozele realității și mai puțin de dimensiunea erotică a existenței. Prozatorul basarabean din perioada postbelică nu coboară în intimitatea personajului său, nu-l analizează, nu-l expune, nu-i prezintă vulnerabilitatea în fața iubirii și a pasiunii, ci urmărește relația pe care acesta o instituie cu lumea în care este plasat. Totuși, Nina Corcinschi identifică într-un plan secund al narațiunii curiozitatea unor prozatori postbelici în ceea privește explorarea formelor erosului, drept care „Discursul erotic romanesc se instituie timid într-un cod al *candorilor erotice*, al *iubirii-romantice*, începând cu romanul *Frunze de dor* (1957), al lui Ion Druță.” (CORCINSCHI, 2019, p. 62). Analizând romanul lui Ion Druță, autoarea observă că personajele lui Druță sunt stângace când vine vorba despre iubire. Au o viziune naivă, sunt romantice, Druță prezintă iubirea într-o tonalitate lirică, explorând baladescul și folclorul pentru relevarea unor principii existențiale. Și Aureliu Busuioc dezvoltă în romanul său *Singur în fața dragostei* un filon erotic, Nina Corcinschi punctând că „Trăirea intimă este încă vag exprimată”. (CORCINSCHI, 2019, p. 65).

În perioada comunistă, dimensiunea erotică a existenței a fost puțin valorificată, căci altele erau marile probleme pe care întâmpina societatea, pe care le înregistra și literatura. Din acest motiv, de abia după anii 2000, prozatorul basarabean își asumă această tematică și creează narațiuni în care pasiunile erotice sunt dezvăluite, sunt prezentate în detaliu. În romanul lui

Emilian Galaicu-Păun *Țesut viu. 10x10*, publicat în anul 2011 „se remarcă o extindere a codului și o multiplicare a retoricilor: limbaj hormonal și limbaj antiandrogenic, mixate cu limbajul mistic al plăcerii”. (CORCINSCHI, 2019, p. 67). Frații Vakulovski, Dumitru Crudu abordează de altfel în prezent erosul în narațiunile create, surprinzând valențele pe care erosul le poate dobândi: voluptate, corporalitate, instinctualitate.

Concluzii

Astfel, s-a putut observa că pentru scriitorul basarabean, indiferent de momentul în care a scris și publicat, relația textului cu realitatea a fost susținută de valorificarea unor teme precum istoria, memoria, identitatea, copilăria, dimensiunea erotică a existenței. Istoria a fost cadrul prin care au fost explicate traume pe care memoria le-a reținut. Valorificând copilăria, au fost ilustrate atributele unei lumi posibile. Identitatea a fost definită ca o sumă a experiențelor personale, a impactului pe care socio-politicului îl are asupra individului. Prezența unor teme recurente într-un spațiu geografic și cultural se observă în momentul în care narațiunile de dată recentă evidențiază o preferință pentru ilustrarea unor teme de interes pentru scriitorii care au publicat mai ales în a doua jumătate a secolului XX. Cadrele istorice se schimbă, temele sunt aceleași, particularitatea scriiturii fiind dată de modul în care lumile ficționale răspund dinamicii lumii reale. Așadar, realitatea se transformă, viziunea despre lume individualizează fiecare scriitor în parte, iar lumile ficționale rezultate sunt un produs al unei stăpâniri a stilului și al modului în care este țesută acțiunea în jurul unor teme care permit apariția lumilor ficționale de o lume reală.

BIBLIOGRAFIE

- BANTOȘ, Ana, *Literatura basarabeană și modele literare europene*, București, Editura Muzeului Național al literaturii române, 2013
- BURLACU, Alexandru; GRATI, Aliona ș.a., *Proza basarabeană din sec. al XX-lea: text, context, intertext*, Chișinău, Editura Gunivas, 2010
- CHIPER, Grigore, *Proza scurtă. Între diletantism și profesionalism*, în *O istorie critică a literaturii din Basarabia*, Cuvânt înainte de Eugen Lungu, Chișinău, Editura Arc, 2004
- CIMPOI, Mihai, *Drumurile întrerupte ale romanului în Basarabia*, în *O istorie critică a literaturii din Basarabia*, Chișinău, Editura Arc, 1996
- CIMPOI, Mihai, *Basarabia sub steaua exilului*, București, Editura „Viitorul Românesc”, 1994
- CORCINSCHI, Nina, *Narațiuni ale erosului: eseu*, Prefață de Bogdan Crețu, Chișinău, Editura Cartier, 2019
- GRATI, Aliona, *Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Chișinău, Editura Gunivas, 2009
- ROTARU, Ion, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Dacoromână TDC, 2009

**RAMIRO DE MAEZTU.
A POLITICALLY COMMITTED INTELLECTUAL**

**RAMIRO DE MAEZTU.
UN INTELLECTUEL ENGAGÉ POLITIQUEMENT**

**RAMIRO DE MAEZTU.
UN INTELLECTUAL COMPROMETIDO POLÍTICAMENTE**

Dr. Riad GUEDRA

Faculté des Langues Etrangères

Université d'Alger 2, Algérie

E-mail: riad.guedra@univ-alger2.dz

Abstract

At the end of the 19th century, after the fall of the last overseas colonies of the Spanish Empire, the intellectuals of the '98 Generation became aware of the serious and profound political, economic and social crisis that the country was going through. In this context, we thought it opportune to raise the following problem: how did the intellectual Ramiro de Maeztu commit himself politically with the aim of collaborating in diagnosing the ills of Spain and providing solutions? It has been inferred that Maeztu used his pen in the press to objectively denounce the evils of different kinds that they attributed to Spanish society, such as deontological degeneration in the journalistic and artistic and literary sphere. For this reason, Maeztu reproached many writers and journalists for complicity with corrupt political parties in favor of their own interests and to the detriment of the people's interests.

Résumé

À la fin du XIXe siècle, après la chute des dernières colonies ultramarines de l'empire espagnol, les intellectuels de la génération de 98 ont pris conscience de la grave et profonde crise politique, économique et sociale que traversait le pays. Dans ce contexte, il nous a semblé opportun de poser la question suivante : comment l'intellectuel Ramiro de Maeztu s'est-il engagé politiquement dans le but de collaborer pour diagnostiquer les maux de l'Espagne et apporter des solutions ? On a pu en déduire que Maeztu a utilisé sa plume dans la presse pour dénoncer objectivement les fléaux de nature différente qui attribuaient la société espagnole, comme les dégénérescences déontologiques dans le domaine journalistique, artistique et littéraire. C'est pourquoi Maeztu a reproché à de nombreux écrivains et journalistes de complicité avec des partis politiques corrompus au profit de leurs propres intérêts et au détriment des intérêts du peuple.

Resumen

A finales del siglo XIX, tras la caída de las últimas colonias ultramarinas del imperio español, los intelectuales de la Generación del 98 tomaron conciencia de la grave y profunda crisis política, económica y social que atravesaba el país. En este contexto, nos ha parecido oportuno plantear la problemática siguiente: ¿cómo se comprometió políticamente el intelectual Ramiro de Maeztu con el objetivo de colaborar en diagnosticar los males de España

y brindar soluciones? Se ha podido inferir que Maeztu usó su pluma en la prensa para denunciar de modo objetivo las lacras de diferente índole que achacaban a la sociedad española, como las degeneración deontológica en el ámbito periodístico y artístico y literario. Por ello, Maeztu recriminó a muchos escritores y periodistas de complicidad con los partidos políticos corruptos a favor de sus propios intereses y en detrimento de los intereses del pueblo.

Keywords: *Ramiro de Maeztu, intellectual, commitment, politics, journalism*

Mots-clefs: *Ramiro de Maeztu, intellectuel, engagement, politique, journalisme*

Palabras claves: *Ramiro de Maeztu, intelectual, compromiso, política, periodismo*

Introducción

Desde hace casi un año, precisamente desde febrero de 2019, Argelia está viviendo un periodo histórico marcado por manifestaciones populares multitudinarias cada viernes y otras estudiantiles cada martes. Estos movimientos sociales, protagonizado por un pueblo consciente, despierto y despabilado política y socialmente, han provocado importante cambios en la institución del gobierno, como dimisiones, destituciones y hasta arrestos de varios altos cargos acusados de abuso de poder o/y tráfico de influencia y otros delitos que pusieron en jaque la situación política, económica y social del país durante decenios.

Además del pueblo, en general, y los estudiantes, en particular, diferentes sectores de la elite intelectual, como los médicos, los profesores y los periodistas, se movilizaron en diferentes ocasiones para testimoniar su opinión y, por lo tanto, comprometerse política y socialmente con las preocupaciones y reivindicaciones del pueblo. En este contexto, este sector de los intelectuales les incumbe una gran responsabilidad de encauzar las reivindicaciones del pueblo de manera crítica constructiva y no dejarlas derivar en meros e infructíferos insultos, diatribas destructivas, con el fin de conseguir una regeneración del país en los diferentes sectores de manera correcta y eficiente.

En base de estas coyunturas nacionales, me pareció oportuno reflexionar sobre el compromiso moral y político de uno de los ilustres intelectuales de la llamada generación del 98, Ramiro de Maeztu, en un momento – finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX – marcado por agudas y profundas crisis de diferente índole, política, económica, social y educativa. La cual debería servirnos como fuente de inspiración, de aleccionamiento. Y, sobre todo, de asimilación, tal como la definió Ortega y Gasset en su obra-ensayo *España invertebrada*:

Al hallar otro hombre que es mejor, o que hace algo mejor que nosotros, si gozamos de una sensibilidad normal, deseamos llegar a ser de verdad, y no ficticiamente, como él es, y hacer las cosas como él las hace. En la imitación actuamos, por decirlo así, fuera de nuestra propia personalidad, nos creamos una máscara exterior. Por el contrario, en la asimilación al hombre ejemplar que ante nosotros pasa, toda nuestra persona se polariza y orienta hacia su modo de ser, nos disponemos a reformar verídicamente nuestra esencia, según la pauta admirada. En suma, percibimos como tal la ejemplaridad de aquel hombre y sentimos docilidad ante su ejemplo. (1923, p. 64).

1. El compromiso político de tres generaciones

A finales del siglo XIX, precisamente a tenor de la crisis de 98, los escritores, poetas, abogados, periodistas, filósofos y científicos españoles se identificaron en la sociedad con el término “intelectual” en el sentido de comprometido con los asuntos políticos y sociales de su nación. Entonces, se distinguieron del pueblo llano, llamada la “masa”, como la minoría inspiradora, educadora y orientadora. (JULIÁ, 2003, p. 749).

Los intelectuales integrantes de la llamada generación del 98, como Unamuno, Valle Inclán, Azorín y Maeztu, participaron en el proceso de regeneración de España a través de sus discursos literarios y ensayos periodísticos. Sus principales tareas políticas se centraban en profundas críticas constructivas y reformistas de la inanidad/incapacidad política del pueblo, del Estado liberal basado en la corrupta estrategia del “bipartidismo y turnismo”, de la Iglesia y la Monarquía como cómplices del Estado para empoderarse más y más en detrimento de los intereses nacionales. Sus críticas solían manifestarse a través de protestas, manifiestos, artículos periodísticos y conferencias. (CACHO VIU, 1997, p. 77-79).

En la primera década del siglo XX, surge otra generación, llamada del 14, liderada por el entonces joven filósofo José Ortega y Gasset e integrada por ilustres intelectuales como Manuel Azaña, Gabriel Miró, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala. Pretendían regenerar y modernizar a la nación española por la vía de la europeización. Para ellos, Europa (Alemania, Francia e Inglaterra, principalmente) era la fuente de inspiración para transitar de una España vieja y decadente secularmente a otra España nueva y creciente a través de revoluciones políticas, sociales, ideológicas e industriales y, por ende, encaminarla hacia el desarrollo y la prosperidad. Ortega y Azaña desarrollaron los conceptos de “las dos Españas” y “revolución”, respectivamente. Otra idea clave que cultivaba Ortega era la creación de una nación dinámica integrada de una minoría selecta que sabe mandar, gestionar y dirigir y una mayoría (el pueblo, la masa) que sabe obedecer, confiar, inspirarse y, por lo tanto, aleccionarse y crecer hacia la altura de la minoría. (ARMENTEROS, 2007, p. 351-352).

Entre 1925 y 1930, en medio de la intensa actividad intelectual y político de las generaciones del 98 y del 14 y de las vanguardias artísticas, literarias e ideológicas, se destaca en la escena pública e intelectual la llamada generación del 27. Hubo intensas actividades de protestas y manifestaciones por parte de intelectuales integrantes de las generaciones del 98 y del 14 en los claustros universitarios, en el Ateneo, en la Residencia de Estudiantes contra los planes de reforma de Primo de Rivera. Por ejemplo, en 1926, la protesta de Fernando de los Ríos y de Luis Jiménez de Asúa por el cierre del Ateneo y la destitución de Miguel de Unamuno de su cátedra. En 1928 y 1929 se intensificaron y ampliaron las protestas contra la dictadura entre ilustres intelectuales como Ortega y Gasset, Jiménez de Asúa, Sánchez Román, Fernando de los Ríos, García Valdecasas, que renunciaron a sus cátedras. Por otra parte, otros 120 intelectuales dirigieron al dictador una carta de solidaridad con los estudiantes. (GONZÁLEZ CALLEJA y SOUTO KUSTRÍN, 2007, p. 82).

Mientras tanto, el compromiso político de los intelectuales de la generación del 27 estaba aún inmovilizado bajo un fervoroso entusiasmo literario y artístico de índole purista, o sea arte por el placer de hacer arte. Efectivamente, estaban abocados en lecturas inspiradoras de clásicos, románticos y realistas, como *La Celestina*, *El Lazarillo*, *El Quijote*, *La Regenta*, *Los Episodios Nacionales*; y de las obras de autores de las generaciones del 98 y del 14, como Unamuno, Ortega, Juan Ramón, los Machado, Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna. Además, muy jóvenes empezaron a publicar sus propias producciones literarias en las decenas de periódicos, como *El Sol*, *El Imparcial* y editoriales como, Ediciones Oriente, Cenit e Historia Nueva. Francisco Ayala publicó su primera novela a los 19 años, titulada *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*. Ayala no era una excepción, pues se podría citar a muchos otros de su generación que tuvieron un recorrido literario parecido: Rafael Alberti,

apenas rebasados los veinte, ya había publicado *Marinero en tierra* y luego, de inmediato, *La amante* y *El alba del alhelí*. César Arconada, publicó también muy joven y se interesó por la crítica de música y cine; Ramiro Ledesma, con sólo diecinueve, publicó su novela *El sello de la muerte*. (TUÑÓN DE LARA, 1977, p. 426).

De hecho, como constataría Ortega, sus producciones literarias eran deshumanizadas en cuanto a su relación con el pueblo y sus preocupaciones sociales, laborales y políticas. En efecto, aquellos intelectuales de la G27 estaban convencidos de que la literatura servía sólo para el goce íntimo; nada de intromisiones políticas o/e ideológicas en sus creaciones literarias y artísticas; sólo arte como puro juego para deleite personal. Es más, ni siquiera estos intelectuales se preocupaban o interesaban, como ciudadanos y de manera general, por lo que ocurría en política a escena nacional e internacional. Hasta 1927 o 1928, confesó Luis Buñuel, su generación apenas mostraba alguna preocupación por los asuntos políticos nacionales e internacionales; la cual consistía en una superficial atención a las revistas anarquistas y comunistas:

Por lo demás, he de decir que nuestra conciencia política estaba todavía entumecida y apenas empezaba a despertarse. Con excepción de tres o cuatro de nosotros, los demás no sentimos el imperativo de manifestar nuestra conciencia política hasta 1927-1928, muy poco antes de la proclamación de la República. Hasta entonces – salvo raras excepciones—, no dedicamos más que una atención discreta a las primeras revistas anarquistas y comunistas. Estas últimas nos daban a conocer textos de Lenin y de Trotski. (2008, p. 46).

Rafael Alberti confirmaba esta postura desinteresada y despreocupada señalando que “Más de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran: república, fascismo, libertad”. (p. 121).

Tal como ocurrió a finales del siglo XIX, era precisa una aguda y profunda crisis para zarandear la conciencia de los intelectuales de la G27. Precisamente en 1930, España y el mundo se vieron sacudidos por una fuerte y aguda crisis política y económica: en España, se produjo la caída de la dictadura y se abría ante los españoles un futuro de incertidumbres políticas enfrentadas; mientras que el mundo sufría el descalabro del capitalismo en 1929, la quiebra de las democracias, el declive del liberalismo y el auge de dictaduras comunistas y fascistas. En medio de estas coyunturas nacionales e internacionales, empezó a cambiar la posición política, ideológica y social del escritor en cuanto a su función y su vocación literaria y/o artística. (BERARDINELLI, 1985, p. 210-211).

Entonces, se empezó a cuestionar: ¿Para qué sirve la literatura? La respuesta a esta pregunta no era unánime y contundente, antes bien suscitó múltiples puntos de vista en el pensamiento intelectual de esta generación. Por ejemplo, la redacción de la revista *Post-Guerra* apostaba por una implicación intelectual, o sea a través de sus obras, y personal del escritor y artista en la lucha de la revolución proletaria, pero no dejaba de defender “el arte de vanguardia, depurado, honrado, sin intromisiones reaccionarias”. (1927).

Pero el escritor Francisco Ayala no compartió esta postura al responder a la encuesta hecha por la revista *La Gaceta literaria* sobre la relación entre la literatura y la política, diciendo que lo veía desacertado que el escritor hiciera política en su obra literaria. Para Francisco Ayala, era imprescindible distinguir entre la obra y su autor: como ciudadano podría interesarse por los asuntos políticos y sociales, pero no debería inmiscuir sus inquietudes políticas en sus obras literarias. (1928).

Uno de los líderes del vanguardismo español, Gómez de la Serna, coincidió con Ayala afirmando que las obras del escritor deberían estar sobrepuestas y lejanas a la política; sólo debería ser un mero espectador, sin mezclarse. No obstante, otros escritores, Antonio Espina y Esteban Salazar Chapela, estaban a favor de mostrar su interés e implicación en la política en

sus obras, pero subrayaban que se debería guardar algunas partes de la creación artística y literaria del influjo de la política. Hubo posturas completamente radicales, como la de César Arconada, que afirmaba que la literatura no debería de ningún modo inmiscuirse con la política; que solo era ocio, juego, deporte intelectual y fantasía. (JULIA, 2003, p. 766-767).

En fin, cuando los años veinte llegaban a su fin, todo estaba todavía por decidir: mantener una estética vanguardista o optar por la rehumanización del arte basado en la vocación social y política de la literatura. Pero, la caída de la dictadura en 1930 puso el porvenir político de España entre el yunque y el martillo. Entonces, urgía no ya cuestionar la utilidad de la literatura, sino poner la pluma al servicio del pueblo y sus preocupaciones y reivindicaciones políticas y sociales. Entonces, observaba Cansinos-Assens que el pueblo estaba intensamente implicado y, por lo tanto, exigía que los intelectuales salieran de su apolitismo y tomaran una postura política comprometida: “la frase hoy de moda es la de que “hay que definirse”, hay que decir claramente si se está o no con la Monarquía o en contra de ella”. (1993, p. 248).

Muchos intelectuales de las generaciones del 98 y del 14 ya habían salido de su apolitismo desde hacía varios años y ya se habían definido; en 1930 no harían más que reafirmar su postura. Unamuno se había definido claramente por la República y tras su vuelta del exilio no hizo más que reafirmar su postura de enfrentarse entonces a la monarquía de Alfonso XIII. Azaña también se había definido por la República desde 1923 y desde 1930, el Ateneo sería uno de los antros privilegiados para impartir sus discursos. Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala también se habían decantado por la República; además, se apretaban a fundar un movimiento político que sería denominado la Agrupación al Servicio de la República. (JULIA, 2003, p. 769-770).

2. Ramiro de Maeztu y su compromiso político

El ensayista Ramiro de Maeztu (1875-1936), uno de los destacados intelectuales de la generación de 98, – por su intensa actividad intelectual y política como ensayista, periodista, crítico literario y teórico político – estaba en 1930 muy comprometido política y socialmente con el pueblo español. Su trayectoria política era muy intensa y variopinta que merece ser tratada con un cierto detenimiento, haciendo paradas clave respecto a su postura sobre diferentes temas, entre ellos la misión del arte y de la literatura, el papel del periodista y del escritor en la sociedad.

Cabe reiterar que España enfrentó el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX con una intensa y profunda crisis que afectaba diferentes sectores, como el político, el económico y el social. Ante esta crisis, los intelectuales mostraban su preocupación por el estado de decadencia y dispuestos a participar en el proceso de regeneracionismo y de renovación. Uno de ellos era Ramiro de Maeztu que nos parece merece ser destacado por su intensa actividad intelectual y política con el objetivo de colaborar en la regeneración de la nación. En efecto, en medio de un ambiente de desinterés, resignación y de pesimismo, como si bien fue descrito por el escritor nicaragüense y el precursor del movimiento literario el Modernismo hispánico, Rubén Darío: "Ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y sobre todo, el don de la voluntad" (1917, p. 269), se alza la voz y las obras de Maeztu en la escena pública con un claro mensaje de esperanza marcada por la crítica y la voluntad de proponer de soluciones alternativas.

En este sentido, en el artículo "Juventud menguante", Maeztu se describió a sí mismo como un joven intelectual con profundas convicciones de que se podría superar y hasta vencer el estado de pesimismo y decadencia nacional reinante con una férrea voluntad, una intensa energía intelectual y una contundente acción:

Hay en España un escritor que tiene, de sí mismo, la idea fija de hallarse a merced del mar y de los vientos, como boya desamarrada, y que encuentra, sin embargo, en ese juicio pesimista una fuente de actividad y una base de orientación para hacer de la pluma un instrumento de alcance y de eficacia. Ese escritor se llama Ramiro de Maeztu. (1904).

Los deseos y la voluntad de encarnar este espíritu superador, vencedor y reformador no eran meros cantos retóricos de vanagloria, antes bien, la conciencia despierta y comprometida de un joven intelectual comprometido como lo demuestra la publicación en 1899, a los 24 años de edad, su obra-ensayo *Hacia otra España*. En esta recopilación de artículos de periódicos publicados al filo del desastre de 1898, ofrecía una visión desolada y decadente de España, pero no exenta de atisbos de esperanza de reanimación y regeneración de la realidad española. Por un lado, analizaba y diagnosticaba las principales causas de la situación desastrosa y decadente de España finisecular, citando la falta de profesionales responsables en política, economía y los medios de comunicación, principalmente. Por otro lado, el autor expuso un compendio de soluciones para encaminar a España hacia el progreso: un desarrollo industrial, una burocracia ágil y una prensa responsable y comprometida con los problemas de la nación. Este diagnóstico nacionalista-regeneracionista en dicha obra-ensayo lo había percibido Darío tal como lo ilustra el siguiente elocuente y significativo comentario al sugerir, como Maeztu, unas reformas radicales:

Lo que hay es que los que quieren proclamar la reconstrucción con toda verdad y claridad han de armarse de todas armas en esta tierra de las murallas que sabéis. Hay que luchar con la oleada colosal de las preocupaciones, hay que hacer verdaderas razzias sociológicas, hay que quitar de sus hornacinas ciertos viejos ídolos perjudiciales, hay que abrir todas las ventanas para que los vientos del mundo barran polvos y telarañas y queden limpias las gloriosas armaduras y los oros de los estandartes, hay que ir por el trabajo y la iniciación de las artes y empresas de la vida moderna 'hacia otra España', como dice en un reciente libro un vasco bravísimo y fuerte – el señor Maeztu. (1917, p. 67).

Ante aquel ambiente de desesperación, abulia y resignación que cundía entre los jóvenes intelectuales, Maeztu demostró una profunda entereza y, sobretudo, manifestó una firme confianza en el poder renovador y creativo individual:

Vana esperanza la de los escritores que confían en que surja repentinamente del desastre una pléyade de nombres nuevos y vigorosos, capaces de reconstituir, por arte mágico, la nacionalidad enferma y caduca [...] ¿cómo ha de brotar espontáneamente gente nueva, capaz de llevar a feliz término la obra magna de nuestra generación? [...] Pero si no puede improvisarse una legión de gente nueva [...] existen, sí [...] individualidades sensatas y enérgicas, perspicaces y estimuladas por una ambición noble [...] y en ellas depositamos nuestra esperanza de mejores días. (1899, p. 133-136).

Antes bien, el mismo se empeñó en ser uno de estos intelectuales responsables y comprometidos a través de múltiples e intensas actuaciones: artículos periodísticos, tertulias, discursos y eventos culturales, entre otras. Uno de los ámbitos en los cuales Maeztu ejerció una labor intensa y profunda fue en varias redacciones de la prensa y revistas con tendencias regeneradoras e innovadoras; por ejemplo en *El País*, *Germinal*, *Vida Nueva*, *Revista Nueva*, *Juventud*, *Alma Española*, *España Moderna* y *La Vida Literaria*. En este sentido Maeztu, que solía autodenominarse "el cronista", se sirvió de este medio de comunicación para reflexionar y analizar los mayores problemas que aquejaban al país. (JOSÉ FLORES, 1999, p. 308).

Cabe precisar que Maeztu consideraba la prensa uno de los medios más idóneos para polemizar, criticar y proponer reformas sobre los problemas. Además, la veía como una escuela viva y dinámica para la educación cívica y política de la masa, según la definición de nación o sociedad por Ortega y Gasset:

Una nación es una masa humana organizada, estructurada por una minoría de individuos selectos [...] consistirá siempre en la acción dinámica de una minoría sobre una masa [...] He aquí el mecanismo elemental creador de toda sociedad: la ejemplaridad de unos pocos se articula en la docilidad de otros muchos. El resultado es que el ejemplo cunde y que los inferiores se perfeccionan en el sentido de los mejores [...] (1923, p. 30 y 36).

Teniendo en cuenta el imprescindible papel que Maeztu esperaba de la prensa en el contexto reformista e innovador, una de sus prioridades era intentar implementar reformas profundas en la propia prensa. En este sentido, se preocupó en mostrar sus límites y errores y, por otra parte, propuso varias transformaciones.

Por ejemplo, respecto a la cobertura de la guerra de Cuba, Maeztu criticó duramente a la prensa – calificando de “crimen” y de “enormidad” su error – por no haber informado a la opinión pública española de manera correcta y precisa e imparcial, o sea violar uno de los principios básicos deontológicos de la prensa – informar de modo claro, preciso y objetivo:

A mi juicio, el delito, el crimen de la prensa consiste en un absoluto incumplimiento del deber de información [...] ¿Dónde están estas informaciones meticolosas, imparciales, dignas con que la prensa de otros países ilustra a la opinión respecto de los asuntos que afectan a la vida nacional? [...] A Cuba y a Filipinas fueron corresponsales españoles. Varios de ellos eran incapaces de formarse una opinión sobre ningún asunto de alguna transcendencia. Otros se han ocupado exclusivamente de prepararse una posición fuera del periodismo o de asegurarse un acta para lucirla ante sus compañeros. ¡Ni siquiera se han dado cuenta de la enormidad que cometían! (1899, p. 142-143).

Además, Maeztu defendía una prensa comprometida con los asuntos inmediatos del ciudadano de la calle. Por ello, criticó los diarios que no cumplían su compromiso deontológico para con el lector, o sea mostrar amplio e intenso interés a temas nacionales que concernían la vida diaria de los ciudadanos, informando, analizando y guiando de manera sincera y objetiva, sin omisiones ni tergiversaciones. En este sentido, es interesante ilustrar cómo arremetió contra un diario madrileño porque centró su interés mediáticos en temas secundarios, fútiles y de muy poca monta nacional; y desatendió por completo los asuntos nacionales urgentes que de verdad preocupaban al público en aquel entonces:

Se me antojó cierto día analizar el texto de un periódico madrileño. Se trataba de un diario leído, independiente, escrito para el público, sin otras miras que las de hacerse necesario a las gentes, ilustrándolas con la información fidedigna, guiándolas con el comentario razonado... las catorce o quince columnas del periódico estaban destinadas: A relatarnos, con pelos y señas, las idas y venidas, palabras y pensamientos de Toral y Cervera, Pando y Wayler [...] A popularizar unos cuantos criminales [...] A anunciarnos los viajes de siete u ocho personajes [...] Al próximo estreno de *La Chavala*... (1899, p. 146).

Con un tono de desenfado e indignación muy subido de tono, Maeztu rechazó este modo de informar que no mostraba ningún interés por los problemas nacionales:

Pero ¡qué!... ¿se reduce la vida nacional [...] las cogidas de los toros, a los crímenes, al asunto Dreyfus, al género chico [...]? La nivelación del presupuesto es un interrogante cruel. ¡Y los diarios no dedican un estudio serio a la necesidad de reducir los intereses de la deuda pública ...! (1899, p. 146-147).

Maeztu lamentó la grave situación de dejadez, superficialidad, futilidad y frivolidad en que había caído la prensa española. A consecuencia de ello, le parecía urgente que se actuara para remediar este mal, porque representaba una inmensa amenaza mortal para el estado de salud intelectual y espiritual de la nación española:

No parece sino que la vida nacional les es completamente extraña. ¡Ojala la nación no llegue, a su vez, a desinteresarse por completo de la vida de los periódicos! ¡Ojala logren encauzar por derroteros más amplios y serenos las actividades periodísticas! [...] El peligro es tremendo: la muerte del periódico madrileño es la muerte del espíritu nacional. (1899, p. 149-150).

Con el fin de remediar la situación de abandono, dejadez e irresponsabilidad que aquejaba a la prensa española, Maeztu recomendaba implementar en los artículos periodísticos una crítica veraz, íntegra y objetiva. En palabras de Maeztu: "La crítica, de ser algo, es una incesante revisión de valores, un sí, un no, un grito, un puntapié o un aplauso". Además, insistía que este espíritu crítico debería ser la principal función del intelectual y, por lo tanto, estar presente y central en las obras artísticas, en el sentido amplio – o sea literatura, pintura, escultura, etc. Como le tocó vivir en el periodo del modernismo, esta corriente literaria fue objeto de muchas reflexiones en las cuales el "cronista" expresaba de manera contundente su postura hacia esta corriente, exigiendo un contenido crítico a la altura de las coyunturas sociales y políticas que atravesaba el país. (JOSÉ FLORES, 1999, p. 308-309).

En este sentido, Maeztu subrayó que el escritor debería ser un hombre creativo, comprometido y crítico por medio de pensamientos y reflexiones pertinentes sobre la vida y la realidad. Refiriéndose a sí mismo, pero por extensión a todos los escritores, concibió su papel comprometido de la siguiente manera: "Si después del artista habla el hombre, habré realizado mi ideal de una crítica armónica, sintética y creadora; habré seguido el consejo de Nietzsche: "ver la verdad por la óptica del artista, pero el arte por la óptica de la vida". (1901)

Precisamente, en el artículo "Poesía modernista", Maeztu reivindicaba la idea, primero, en las producciones literarias modernistas de aquel entonces. En este contexto, es significativo el tono retórico de la protesta y crítica del "cronista" contra aquellos escritores modernistas, cuyas obras carecían de ideas entrañadas de vivas e inquietantes reflexiones sociales y políticas: "¡Nada de pensamiento! ¡Nada de poner en vuestros magníficos juegos malabares corazón ni entusiasmo! [...] ¡Abajo la tiranía de las ideas! ¡El arte por el arte, el vocablo por el vocablo, la sílaba por la sílaba, la letra por la letra!" (1901)

Este tema era una de las mayores preocupaciones del ensayista ya que revestía una gran importancia para conseguir un verdadero compromiso del intelectual para con su sociedad. Por ello, Maeztu volvió a sacar en escena mediática este tema en el artículo "Plumas hidalgas". Para Maeztu era moralmente intolerable que en tiempos de crisis graves, algunos escritores se recrearan en creaciones literarias retóricas invocando mundos fantásticos y románticos completamente alejados de la dura y difícil realidad que enfrentaba el hombre de la calle. De hecho, arremetió de manera rigurosa contra aquellos creadores de obras ajenas de la dura y crítica realidad nacional; y, por otra parte, exigía de los escritores una postura comprometida y responsable con los asuntos más acuciantes para el pueblo español:

Nuestros hidalgos de la pluma hablan de la luna, de los nardos, de los murciélagos, del crepúsculo, de las hojas secas, de la noche, de la muerte y del jardín donde

florece rosas, rosas mustias de amor y melancolía. Harto de misticismos y de miserias seculares, nuestro pueblo quiere vivir, y vivir bien. Nuestros hidalgos de la pluma pretenden despertar su interés con adjetivos arrancados de los devocionarios. [...] Compañeros míos: si vuestras quejas son sinceras y aspiráis de verdad a que el público os siga, ocupaos algo menos de la luna y del crepúsculo y algo más de los fletes de la Compañía Trasatlántica. Estudiad los problemas españoles, sentidlos [...] Salid de vuestra torre de marfil y sed pueblo, sed España, con el corazón, que es el mejor sistema para que vuestra cabeza se destaque. (1903).

En correlación con lo anterior, es importante subrayar que muchos intelectuales integrantes de la llamada generación del 98 compartieron esta postura de Maeztu a favor de un modernismo literario ensayístico y lo cultivaron de manera intensa a través de sus producciones literarias, principalmente el ensayo, como lo puntualizó José Luís Gómez Martínez: "El contenido ideológico del modernismo, debe buscarse, por definición, en la ensayística. Es aquí, en efecto, donde con mayor intensidad se da, tanto en los ensayos de Martí como en los de Rubén Darío, Rodó, Unamuno, Ganivet, Azorín o Maeztu". (1977, p. 224).

A partir de estos planteamientos sobre la función comprometida de crítica de la literatura con la realidad, la veta ensayística de Maeztu enfocó parte de sus inquietudes intelectuales hacia diferentes ámbitos, como la política.

La crisis del 98 había sido diagnosticada por Maeztu y como resultado, observó que la culpa era de todos los españoles por vivir muy enganchados y apegados a sus tradiciones anacrónicas y a su falta de deseo y voluntad de ponerse a la altura de la modernidad reinante en diferentes países europeos: "¡Responsabilidades!. La tiene nuestra desidia, nuestra pereza, el género chico, las corridas de toros, el garbanzo nacional, el suelo que pisamos, el agua que bebemos." (1899, p. 126).

Para Maeztu, el proyecto de regeneración modernista no podría liderarlo el régimen político de la Restauración. En este aspecto, Maeztu se mostró muy crítico con el régimen de la Restauración, calificándole de "burocrático-teocráticomilitar" Y es que Maeztu consideraba el llamado sistema político "turnismo" un compromiso de complicidad entre dos partidos que había paralizando las instituciones gubernamentales y, por extensión, estorbaba y dificultaba la realización de los intereses de los ciudadanos. Porque en realidad los dos partidos (el conservador y el liberal) representaban una misma realidad social y política; sus principales disputas políticas se centraban en cómo repartir los bienes de la nación en detrimento del terroso público. Además, el Parlamento no representaba realmente al pueblo, ni muchos menos defendía y auspiciaba sus intereses; sino los de una parte muy minoritaria de la sociedad oligárquica. "Podrá faltar dinero para las escuelas, para los ejércitos que pelean en Cuba y Filipinas, para los obreros que no tengan trabajo en invierno[...] Para vosotros, no. Y después de vosotros, ¡el diluvio!" (1902).

Por otra parte, Maeztu se mostró insatisfecho de este régimen de la Restauración respecto a la unidad territorial de España acusándole de débil e incapaz de establecer una unificación que armonizara las diferencias histórico-culturales y que eliminara las diferencias económicas entre las distintas regiones:

El Estado no ha logrado ser máquina que fundiera los distintos idiomas e ideales regionales. El gallego, el andaluz, el castellano, el catalán, el mallorquín, el vasco, el extremeño y el asturiano siguen siendo gallegos, andaluces, castellanos, catalanes, mallorquines, vascos, extremeños y asturianos. (1899).

Sin embargo, según Gonzales Cuevas, el único político de la Restauración que gozó del beneplácito de la pluma del "Cronista" era Antonio Maura. Según Maeztu, Maura era un líder conservador con aptitudes políticas para realizar una "revolución desde arriba", pero la

ausencia de una clase media bastante fuerte para apoyarlo impidió la concretización de su plan. No obstante, para Maeztu, Antonio Maura había conseguido materializar importantes cambios durante su mandato en el poder como ministro de la Gobernación (1902-1903). En este contexto, Maeztu elogió el viaje de Maura en compañía del Rey Alfonso XIII a Barcelona, calificándolo de un gran éxito político: “uno de los sucesos de mayor trascendencia que podían originarse en la política interior de España”. Durante esta visita a Barcelona, el ministro de Gobernación consiguió disuadir a los sectores empresariales de someterse a las presiones de los nacionalistas catalanes radicales. En efecto, la burguesía industrial catalana recibió al Monarca y al ministro con “el cordial y respetuoso homenaje que tanta y tan grata resonancia ha tenido en toda España” (1904), según Maura, y se mostró dispuesta a colaborar con el partido conservador de Maura. Por ello, Maeztu consideró la política de Maura de audaz y moderna. (GONZÁLES CUEVAS, 2003, p. 93).

El socialismo, encarnado en el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), tampoco parecía una solución viable, según Maeztu, para garantizar una reforma regeneracionista a pesar de contar este partido con una fuerza obrera considerable y esperanzadora. Sin embargo, en esta misma fuerza radicaba paradójicamente la debilidad de este partido, o sea su espíritu excluyente de otros partidos. Este defecto fue duramente criticado por Maeztu acusando a este partido de “exclusividad clasista” al pretender restringir el abanico de colaboración hasta con otros partidos socialistas. En este contexto, Maeztu coincidía con Ortega y Gasset respecto a la importancia de unir las diferentes fuerzas políticas y sociales para conseguir sacar a España de la crisis y encaminarla hacia el desarrollo: “Quien desee que España entre en un período de consolidación, quien en serio ambicione la victoria deberá contar con los demás, aunar fuerzas y, como Renán decía, “excluir toda exclusión”.” (ORTEGA Y GASSET, 1923, p. 51).

Además, Maeztu había observado que el partido socialista aquejaba de la falta de líderes o/y dirigentes, o sea una minoría elitista – según la teoría de Ortega y Gasset respecto a la constitución correcta y sana de cada gremio, institución o nación: una minoría selecta que sabe dirigir y una masa dócil que sabe obedecer – con excelsas competencias intelectuales de análisis y crítica de modelos socialistas de otros países y capaces de apreciar lo quizá conviniera adoptar de aquellas doctrinas socialistas y ver si se pudiera adaptar de manera coherente a la sociedad española. Por lo tanto, Maeztu pensaba que a este factor principalmente se debía el fracaso del movimiento socialista en España de liderar el regeneracionismo de la nación:

¿Por qué no se han cumplido las profecías de los teóricos del movimiento obrero? Sencillamente, por haber supuesto que los móviles y los procedimientos de la burguesía son los mismos en todos los países, por haber creído que a nuestro incipiente desarrollo económico podría aplicarse las leyes que rigen en los países saturados de industria y por haber dado a la palabra “burguesía” un significado más extenso del que tiene estrictamente en otros pueblos. (1904).

En base de este diagnóstico de la escena política en aquel entonces, según Maeztu, antes que con los partidos políticos – muy divididos, demasiado exclusivistas y poco eficaces - el regeneracionismo debería contar, principalmente, con el intelectual, porque tiene la capacidad de provocar el cambio a través de la concienciación nacional y la concepción de “un ideal agrupador de regiones antagónicas y de clases en pugna, un ideal que extrae su fuerza del mutuo instinto de conservación.” (1899).

Según Gonzales Cuevas, en Maeztu actuaba una intensa influencia de las ideas de Nietzsche con referencia al hombre dotado de ideas y voluntad para distinguirse sobre la masa en inspirador y dirigente de la muchedumbre a una vida más comprometida, más dinámica y más ilusionante. En este aspecto, Maeztu encarnaba a este paradigma de superhombre sensato, enérgico y con un espíritu analítico y crítico agudo capaz de interpretar la realidad de la sociedad como un fenómeno social dinámico con el objetivo de realizar grandes y ambiciosos

proyectos económicos y sociales. Desde esta perspectiva, para Maeztu el verdadero patriotismo sería un proyecto que involucra a toda la sociedad por el camino del progreso, y no de la glorificación del pasado. (2011, p. 102-103). En este sentido, Maeztu vio encarnada en la obra de Joaquín Costa “la posibilidad de un patriotismo popular, de un patriotismo en el que se fundaran las ideas de patria y pueblo, un patriotismo que propugna fundamentalmente la educación y el bienestar del pueblo.” (1911, p. 45).

Conclusiones

Muchos intelectuales que integraban las tres generaciones, 98, 14 y 27, como Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, Rafael Alberti, tomaron consciencia de la urgencia de implicarse en los asuntos sociales y políticas de su país a través de producciones literarias a la altura de las coyunturas nacionales.

Ramiro de Maeztu era uno de los intelectuales de la generación del 98 que puso su pluma al servicio de las inquietudes de su pueblo a través de sus decenas de artículos en varios periódicos. El diagnóstico, el comentario y, sobre todo, la crítica eran sus principales armas intelectuales para tratar con los mayores y urgentes problemas de su país en busca de reformas viables y eficaces.

Las reflexiones de Maeztu sobre el papel de la prensa y la literatura, en general, era muy recurrentes y muy exigentes de reformas radicales. Abominaba de la producción literaria desvinculada de la realidad de la nación y sólo abocada zambullirse en mundos de ensueños y fantasías, de flores y amores furtivos. En cambio, abogaba por reflexiones ensayísticas sobre la actualidad inmediata de la nación con mensajes objetivos y con toque de “aldabonazos”, como diría Ortega y Gasset, con la noble intención de despertar las consciencias entumecidas, despabilar los ánimos abúlicos, zarandear las cabezas holgazanas e ilusionar las almas desilusionadas.

En política, se ha observado que la pluma de Maeztu era más afilada y hurgaba en las heridas de los males de la política de España de manera despiadada, pero justa y objetiva. En efecto, el “cronista” se arremetía contra ... defectos ... criticándole su espíritu hermético y vanaglorioso de no querer colaborar y no querer convencer a otros o debatir sino solo imponer. Por otra parte, elogiaba las buenas iniciativas como la de Maura en relación con el tema de Cataluña: en lugar de encender aún más el fuego del separatismo, optó por encauzar aquel en un sentido provechoso económicamente tanto para la propia Cataluña como para toda la nación española.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Libros Tauro, 1959
- ARMENTEROS, Eduardo. Ortega y el espíritu del 98. el pragmatismo como trasfondo: Ortega, Maeztu y Baroja. *Anuario Filosófico*, XL/2, 2007, p. 351-371
- BERARDINELLI, Alfonso. “Por una nueva ética del intelectual y del escritor”. En: *La cultura del 900*. Madrid, vol. 1, 1985
- BUÑUEL, Luís. *Mi último suspiro*. Barcelona: Cayfosa, 2008, (Título original: *Mon dernier soupir*)
- CACHO VIU, Vicente. *Repensar el noventa y ocho*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1997
- CANSINOS-ASSENS, Rafael. *La novela de un literato*. Madrid: Alianza, vol. 3, 1993
- DARÍO, Rubén. *España contemporánea*. Madrid: Mundo Latino. vol.19, 1917
- DE MAEZTU, Ramiro. *Hacia otra España*. Bilbao: Cardenal, 1899
- DE MAEZTU, Ramiro. *Debemos a Costa*. Zaragoza: Los hombres y las ideas, 1911

- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José. Krausismo, modernismo y ensayo. En: *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987, p. 210-226
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. y SOUTO KUSTRÍN, Sandra. De la dictadura a la República: orígenes y auge de los movimientos juveniles en España. *HISPANIA*. vol. LXVII, núm. 225, 2007, p. 73-102
- GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro. *Maeztu. Biografía de un nacionalista español*. Madrid: Marcial Pons, 2003
- GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro. La nacionalización de las masas en el primer Maeztu (1898-1904). *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*: Vol.36, 2011, p. 97-109
- JOSÉ FLORES, María. Ramiro Maeztu y fin de siglo. *Centro Virtual Cervantes*, 1999, p. 305-320
- JULIA, Santos. Ser intelectual y ser joven, en Madrid, hacia 1930. *Historia Contemporánea* 27, 2003, p. 749-775
- ORTEGA Y GASSET, José. *España invertebrada*. LIBROdot.com, 1923

Hemeroteca

- ARCONADA, César. Una encuesta a la juventud española. *La Gaceta Literaria*, 01/01/ 1928, p. 3
- BALBONTIN, Antonio. Pensamiento y acción, *Post-Guerra*, 25/06/1927, p. 5 y 6
- DE MAEZTU, Ramiro. La nación contra el Estado, *Revista Nueva*, 25/07/1899
- DE MAEZTU, Ramiro. Solidaridad española, *Las Noticias*, 29/09/1899
- DE MAEZTU, Ramiro. Mi programa. *Electra*, 16/03/1901
- DE MAEZTU, Ramiro. Poesía modernista. *El imparcial*, 14/10/1901, p. 2
- DE MAEZTU, Ramiro. El último actor cándido del teatro abandonado. *La Publicidad*, 28/10/1902
- DE MAEZTU, Ramiro. Plumas hidalgas. *Alma Española*, 06/12/1903, p. 3
- DE MAEZTU, Ramiro. Juventud menguante. *Alma Española*, 24/01/1904, p. 14-15
- DE MAEZTU, Ramiro. Pablo Iglesias. *España*, 28/03/1904
- DE MAEZTU, Ramiro. (03/04/1904). Por Cataluña. *Alma Española*

**GERMANIC LANGUAGES AND CULTURES /
ROMANIAN LANGUAGE AND CULTURE /
CULTURES ET LANGUES GERMANIQUES /
CULTURE ROUMAINE /
LIMBI ȘI CULTURI GERMANICE /
LIMBĂ ȘI CULTURĂ ROMÂNEASCĂ**
Coordinator/Coordinateur/Coordonator:
Rodica Teodora BIRIȘ

AN ANALYSIS OF THE SHORT STORY *HINGES* BY GRAHAM SWIFT

LA NOUVELLE *CHARNIÈRES DE PORTE* PAR GRAHAM SWIFT : UNE ANALYSE

O ANALIZĂ A NUVELEI *BALAMALE* DE GRAHAM SWIFT

Irina-Ana DROBOT

Technical University of Civil Engineering Bucharest
Department of Foreign Languages and Communication
124 Lacul Tei Blvd, sector 2, București
E-mail: anadrobot@yahoo.com

Abstract

The purpose of this paper is to analyze Graham Swift's short story Hinges, which will be carried out considering several perspectives. The perspectives will gain contour based on the dialogue Swift establishes with his readers, as he suggests that words carry out meanings that deeply resonate with the emotions of the characters. Words never leave us without an emotional response, which is, by extension, what Swift expects of his readers, and what dialogism and reader response approaches suggest. How we can communicate honestly is a derived topic, and words are part of this type of communication. What is more, the fact that Annie thinks about reading a poem at her father's funeral service leads us to think about the role of poetry in our lives, as it offers us the opportunity to sympathize with the poetic persona's emotions.

Résumé

Le but de cet article est d'analyser la nouvelle Charnières de porte par Graham Swift, résultant une analyse qui sera réalisée selon plusieurs perspectives. Les perspectives prendront forme en fonction du dialogue que Swift établit avec ses lecteurs, car il suggère que les mots véhiculent des significations qui résonnent profondément avec les émotions des personnages. Les mots ne nous laissent jamais sans réponse émotionnelle, ce qui est, par extension, ce que Swift attend de ses lecteurs, et ce que suggèrent les approches du dialogisme et de la réponse du lecteur. La manière dont nous pouvons communiquer honnêtement est un sujet dérivé, et les mots font partie de ce type de communication. De plus, le fait qu'Annie pense lire un poème lors des funérailles de son père nous amène à réfléchir sur le rôle de la poésie dans nos vies, car elle nous offre l'opportunité de sympathiser avec les émotions du personnage poétique.

Rezumat

Scopul acestui articol este de a analiza nuvela lui Graham Swift, Balamale, care va fi realizată luând în considerare mai multe perspective. Perspectivele vor prinde contur pe baza dialogului pe care Swift îl stabilește cu cititorii săi, deoarece pentru el cuvintele au semnificații care rezonază profund cu emoțiile personajelor. Cuvintele nu ne lasă niciodată fără un răspuns emoțional, fiind ceea ce Swift așteaptă de la cititorii săi și ceea ce sugerează

dialogismul și abordările răspunsului cititorului. Cum putem comunica sincer este un subiect derivat de aici, iar cuvintele fac parte din acest tip de comunicare. Mai mult, faptul că Annie se gândește să citească o poezie la slujba de înmormântare a tatălui ei ne determină să ne gândim la rolul poeziei în viața noastră; de exemplu, ne oferă posibilitatea de a empatiza cu emoțiile eului liric.

Keywords: *homo poeticus, empathy, emotions*

Mots-clés: *homo poeticus, empathie, émotions*

Cuvinte-cheie: *homo poeticus, empatie, emoții*

Graham Swift (born in 1949, and living in a suburban area of London, England) is mainly known to the international reading public as a novelist. Mainstream history of literature books and various textbooks for university students, together with university lectures curricula will definitely mention his novel *Waterland* (originally published in 1983) and the students will be required to read it. However, he has also published short stories collections, such as *Learning to Swim and Other Stories* (1982), as well as *England and Other Stories* (2014). During the years 2021-2023, Swift has published in the magazine *The New Yorker* four short stories: *Blushes*, on January 11, 2021, *Fireworks*, on January 17, 2021, *Hinges* on November 14, 2022, and *Bruises*, on September 25, 2023. Poetry is not absent from the works of Graham Swift. All his poems are included in the autobiographical writings book called *Making an Elephant: Writing from Within*, originally published in 2009.

The short story *Hinges* creates a familiar environment for a fiction world made up by Graham Swift. Once we are dealing with readers who are familiar with all of Swift's previous writings, we can easily identify his preoccupation with the interior world of the characters, with the workings of memory (JAMES, 2009, p. 131-154; MALCOLM, 2003, p. 24, p. 46), with a feeling of nostalgia for and loss of a dear person which is depicted in lyrical terms. It is true that in the short story *Hinges*, Annie, who is faced with the situation not only of having lost her father, who has died recently, but also with taking part in his funeral ceremony and having to present a speech. She finds herself at a loss for words, and thinks about reading a poem instead. All throughout the short story, Annie expresses her feelings about her father indirectly, through happenings in the past and focus on visual images, but not on words. We could assume that it is hard for her to both find the right words and also to be able to express herself during such a moment. Her loss of words can be considered a sign of the way she has experienced a psychological shock and cannot come to terms with what has happened in reality. Throughout the short story, she remembers a happening from her childhood, when she was nine years old, and when her father had called a carpenter, an old friend of his, to fix the door. Annie feels compassionate about the door, as if it were a person who was ill due to old age. Indeed, her father tells her that the door is about ninety years old, just like other houses and doors which were built around the same time in the neighbourhood. It was this time when she felt a strong emotion, of love, towards her father's friend, who was a grown-up man, of her father's age. The fact that Annie is emotionally numb during the time when she has to attend her father's funeral with her brother Ian, who are both adults, together with her mother, is compensated through this memory. Psychologically speaking, we feel numb emotionally since this is a defense mechanism we activate so that we do not break apart and continue to function. In this

way, Annie can still find the means to control herself and eventually read the poem at the funeral.

However, we notice the difficulty of the process. Annie is trying to cope with her loss, and we witness, through access to her thoughts, her being very upset and disappointed with the way the minister deals with a dead person he never knew and does not know, in fact, anything about. She and her brother feel that no words they could say and no answers they could give to the minister when he asked what he could say about their father feel honest and true enough. They feel that the minister, during the funeral, is speaking about an entirely different person.

Annie tries to find a poem, as she does not know at first which poem she would read. She tells this to the minister. While both Annie and Ian find the situation awkward, of having to talk to the minister about their father, and they even seem furious and hurt about his choice of words, the minister looks understanding, as he has often been in situations when he had talked to people who have lost their dear ones. Annie and Ian's mother even refuses to see and talk to the minister until the day of the funeral. Significantly, while Ian and Annie do not find the right words, in what they could say or in the words of the minister, their mother chooses a more extreme solution, that of silence. Annie tries to resort to the language of gesture, clutching her mother's hand during the funeral, while the minister talks about her father, yet her mother remains motionless, and unresponsive. This could be a sign of different ways of remaining numb from the shock of the loss of someone. Ian tries to talk about his father, but everything seems awkward. Annie finds that he has not said anything that could show who their father was and how they had felt towards him. Annie believes that not even the poem she had chosen, about which we are not told what poem it was, expresses truly her feelings.

Readers would expect to hear that the poem could help deal with the situation, yet it does not. Swift mentions that Annie had not even been inspired and had not even chosen well, or this is what she thinks by the end of the funeral, when we find out she had chosen the poem from a website with a selection of poems that could be read at funerals. Even the selection had been done by someone else.

We can see how the brother, sister and mother try to rely on each other and to hope that one of them would solve the situation. The mother lets her children talk and arrange what is to be said with the minister, Annie relies on a poem and hopes her brother would find the right words, the brother relies on Annie. They feel alone and not understood in their loss, as they do not seem to trust the priest, and we see how they feel that he had not said in fact anything about their father, or nothing that could be associated with him. However, they still felt that it could have been their fault for not telling him the right words about their father.

We could speak of the stage of unacceptance and revolt over their loss within grief work. (WETMORE, 1963; WORDEN, 2015). They are revolted at the minister's choice of words, such as when he asks them to give him a sketch of their father. The word sketch could be associated with the idea that their father is nothing more than a sketch now, and no longer a living person.

Knowledgeable readers of Swift's work are used, from his novels, with characters delivering their monologues and confiding only to them, while going through a process of thorough self-analysis of their issues. In this short story, we have a few instances where Annie recalls the episode with her father's friend repairing their door's hinges, and the episode where her father believed that the mother of one of the girls Annie was friends with was a handsome woman. The outcome is only suggested, and here as well no clear, direct explanations are given. Readers assume, from the way Annie reacts emotionally when the minister says that their father was a family man remembering this episode. The short story uses the same device of free association and flashbacks which readers are used to from Swift's previous work. However, these familiar devices and fictional universe are presented in brief.

Annie presents her feelings indirectly as she makes the connection, during her father's funeral, between the door in her childhood memory and her father's coffin, since the material they were made was the same, wood, they were fit to the dimensions of one person, and they were created by means of carpentry.

The way Annie had reacted towards the door, as it was laid down to have its hinges fixed, in her childhood, and had said "poor door," reminds of a side of human nature that is poetic. The Japanese have a concept referring, among others, to a feeling of empathy towards things, *mono no aware*, which also refers to the awareness that everything is ephemeral. (TOGASHI, 2009, p. 113-115). Indeed, Annie's time was ephemeral with her father during that day, when she had witnessed the door repaired, had experienced her first attraction towards a man, and realized, likely, that she was growing up. She may have also felt that we are all growing old, just like the door, and that we can lose everything, moments in our life, objects, and loved persons.

The indirect communication, through visual means, in Swift's short story Hinges, can suggest to knowledgeable readers such notions of Japanese culture. What we can immediately think of is the Japanese indirect communication style (CIUBANCAN, 2015; CLANCY, 2008), based on the language of gestures and silence, which can give the interlocutor hints about what is actually meant in the conversation. Readers can recall the way Annie held her mother's hand and she did not hold it back. Annie chose to read a poem, instead of talking about her own feelings about her father, and the minister, as he suggested her to give him a signal if she felt she was breaking down and he would step in front of the people present and say something instead, seems to have understood what was happening from her language of gestures. He seems to have understood that she felt at a loss of words, and had hoped to use the poem instead, as he printed it for the ones attending and allowed Annie to have it before her and just read it.

During the moment of the funeral, Annie realizes she had felt the state of ephemerality in her childhood and now in her adult years. She also expresses her need for poetry, which could be considered a universally human one. Human nature may be related to a need for beauty (SCRUTON, 2018, p. 9-16), a need for creativity, for art, for modifying one's environment, for science, etc. since it is through such needs that we can distinguish human beings from animals. Here we notice a need for poetry, under the form of wishing to find sympathy, connection with the others, emotionally, with one's own emotions, and also the right words as a poet expresses universal emotions that we all feel in various situations with words we may not find as suitable as a poet can.

Poetry is a means of communication, just as any text is a form of communication which the author wishes to transmit to the reader, regardless of the genre. Any text prompts a reaction for the reader.

Atanasiu (2021, p. 29-43) writes about *homo poeticus*, which leads us to think, right from reading the term, with no explanations, of the need we feel for poetry in our lives due to our human nature. It can be seen as a basic need, just like the ones for survival including physical resources, food, shelter, since, like beauty, it helps us with our well-being. While beauty and poetry can be understood as helping us on a spiritual, psychological level, this level of well-being is interconnected with the physical level of well-being. We are frequently reminded by popular psychology that a positive state of mind can help us with our physical health and well-being. Relaxing has positive effects on our bodies, while psychological stress leads to harmful effects on our bodies as well. Weakened immunity and cardiovascular issues are just some examples.

Atanasiu (2021) relates *homo poeticus* to the need to relate emotionally to other people and the need for genuine friendships in our lives, where we can trust a friend to confess to him or her.

That poetry can be a significant and essential part of our lives can be further supported by taking into consideration how writing haiku poems is a means of practicing Zen Buddhism (Blyth, 1964), a form of religious faith mixed with philosophy (HAN, 2022; KEIJI & SHEPHERD, 1990) and with a sense for art. (LOMAS et al, 2017; MUNSTERBERG, 1961; SILVERMAN, 1973). Art can be seen as a need for beauty which is found through various concepts such as *wabi sabi* (JUNIPER, 2011; KEMPTON, 2018), which shows appreciation for both old and new things, and for things that show traces of time passing over them. Ikebana, or the art of floral arrangement, includes this concept. (SINCLAIR, 2019). In the meantime, looking at nature leads to a sense of being in harmony with it as it is, and becoming aware of the present moment. A strong sense of observation can be developed from meditating in nature and feeling in touch with its changes and specificities. The focus on the present moment (ANALAYO, 2019) is very much visible in the scene where Annie notices every gesture of her father and of his friend, as well as of the old door, and the way she is beginning to feel attracted to a man as old as her father. She also feels conflicted wondering how it would be if Joe Short was her father, and then feels guilty about this. We could sense here an element of psychoanalysis, in the way the young girl compares the image of her father to Joe's. We generally fall in love with someone we find, unconsciously, resembling the image we had of the opposite sex parent in childhood. Annie seems well aware of the projection, although it may be the older Annie who realizes this retrospectively.

At the funeral, and at the funeral preparations, Annie, to whose thoughts the reader has direct access, also seems very much aware of the present moment, due to her analysis of every word, every gesture, every awkward situation, and every emotional reaction, of hers and of the others.

In spite of Annie's going back to the past, we feel her strong awareness of the respective moment she describes, even in the flashback. Each and every gesture, each and every feeling, each detail of the door are present here and now, drawing in the readers to actually feel there with her. Everything is described in a very vivid manner, as if we were experiencing the respective scenes ourselves. Exactly as in the haiku poems, the details, while apparently trivial and belonging to our usual, everyday life routine, become significant for Annie with respect to the relationship with her father. As a child, she had been attached to him, as we can see her holding his hand when looking at the door being placed down, waiting to be fixed. We could relate here our notions of Japanese culture traditional practices, based on our background as readers that have become familiar with these practices due to the publication of books about Japanese practices such as *kintsugi*. *Kintsugi* (SANTINI, 2019) refers to the practice of fixing broken ceramic objects, by sticking the broken parts with liquid gold. In this way, the objects are cared for, they still hold their emotional value, and are considered to now have a history and to have acquired an even deeper meaning for the owner. The passage of time, the change it brings to objects, and loving objects in their imperfection are part of the way the Japanese understand the world through their specific mindset. The same *kintsugi* also applies to fixing relationships, with the others and with oneself. It also involves accepting the imperfections of the others and of your own personality. Indeed, the nostalgia Annie feels for her father, whom she has lost, extends to his imperfections. While the minister presents a perfect image of her father, perhaps in an attempt to comfort his family for their loss, and to show his emotional support, his gesture is not appreciated. The minister may expect that persons who have lost their dear ones wish to hear the best about them, as a means to show their affection towards them. Yet, in the particular case of Annie and her brother, we can witness their going back and forth in time, and still caring about their father in spite of his faults. The episode where it is suggested that their father had, at least, been fancying Sally's mother, is such an example. At the same time, the fact of how he died, not even while playing golf, but while taking the golf clubs out of the trunk, preparing to play golf. Thus, we could claim that there was nothing,

apparently, heroic about his death, and nothing memorable about it. He was just a common man with his faults, yet, his now middle-aged children still hold fond memories about him and still care about him. We can see this indirectly from their behaviour, from how they feel at a loss for words, for how they are not indifferent about the entire procedure of preparing and holding on the funeral, and how they are easily affected emotionally by every word and idea that is proposed to them by the minister. We can also see, indirectly, in the attitude of the mother, how she is also not at all emotionally indifferent to the death of her husband. She becomes completely unresponsive to any gesture of affection, such as her daughter's trying to hold her hand tightly, as she does not hold her daughter's hand. She is also silent in that she refuses to talk to the minister altogether and she does not actually exchange any words with her children expressing her feelings about the passing away of her husband. While in Western cultures silence can be seen as awkward in communication, in Japanese culture it can signal a certain attitude and give clues regarding the way the person feels or regarding the message the person wishes to communicate by suggestion. While her children struggle to find the right words and realize how they cannot adequately express the way they feel and the way that other should feel and understand the death of their father, she chooses to remain silent and not even attempt to try putting her feelings into words. Readers have no access to the mother's perspective, yet her perspective is suggested indirectly. We could think that she is in so much grief that she is one of the characters literally finding no words. While her children have difficulties in choosing words and make some attempts to speak in public about their father, she chooses to refuse any such attempt. We could understand this state of affairs as the mother being now the one that needs the most emotional support from her children, who are middle aged. As children grow up, they go through an exchange of roles, and will support their parents emotionally and physically, by helping them out with various tasks.

While the situation looks difficult for them all, we can see clues regarding how they wish and have wished in the past, to accept their father and husband from the perspective of *kintsugi*. They have accepted him with both his faults and good parts, and have tried to mend the issues that had appeared in their relationship. We can infer, as readers, that Annie and Ian's mother had moved on past their father's remark about Sally's mother being a handsome woman, implying that he found her attractive. We do not know if more than words had occurred and if he had had direct contact with Sally's mother. Yet, from a dialogue between Annie and Sally we can see how Sally had overheard her mother's admiration for Joe Short, the friend of Annie's father who came to fix their door's hinges and for whom she had felt her first attraction to a grown-up man. Perhaps all of these episodes had remained at the level of daydreams and nothing was transposed into reality. Even so, it may come up as disturbing and we could see such episodes as showing off some of these characters' flaws, over which the other characters choose, however, to move past and eventually accept them as they are.

Next to her being anchored in the present moment, in the sense that Annie can describe so vividly certain scenes, and raise the readers' awareness to them, we can also see how she feels the need for poetry in her life, in such moments as her father's funeral.

Poetry has made up a large part of the history of humanity and has accompanied us through various times. It has documented historical episodes, it has been used as a means to tell the world epics such as *The Illiad* and *The Odyssey*. We could, therefore, claim, that it is a need shown and felt universally by everyone. We can start from the age when we are children and read nursery rhymes, stories in verse, then as we move on to our teenage years we try to find someone who has experienced similar emotions to our own, and then carrying on further to various other ages and life experiences, we can always find ourselves resonating with poetic personas.

The reason why Annie resorts to reading a poem on the day of her father's funeral is not directly mentioned in the short story. It is inferred that she believes this could help her cope

with having to speak in public about her father. She is also at a loss of words and cannot speak about it herself. Yet, readers knowledgeable in psychology could feel that there is more than this. Annie could feel the need for consolation from someone. She does not find it. Her mother is numb from her own feelings about the loss of her husband and her children's father, her brother is also finding it hard to find the right words, the minister cannot connect to her as much as he is trying to be understanding. Annie feels isolated, therefore, in her own experience of her father's loss, and may hope that a poem could help her find someone else's similar experience to her own. Once we find that someone else has experienced a life happening in a similar way, we can feel some sense of consolation that we are not the only ones and that we are, in fact, not alone. It could be compared to finding a way to deal with the experience by having someone else next to us, sharing the same feelings as us, and thus accompanying us. It is a means of emotional support.

Needing poetry in our lives can also be related to the way that it is a frequently encountered experience at the age of adolescence to feel very sensitively towards lyrical language, reading poems and even writing poems. Song lyrics are another means of making poetry part of our lives at this age especially, as are writing song lyrics, making part of a band and, more often, listening to music as a hobby.

While, in our society at present times we are appreciating the right to self-expression, as we are living in an individualist society, we can see, as exemplified by the characters in the short story *Hinges*, how, during the moment of their father's and husband's funeral, expressing oneself becomes a difficult task. In such cases, a poem can become a means of expressing through a poet's words what we cannot express ourselves.

Expressing our feelings with the help of poets' words is not uncommon, and we can be seen quoting various poetry lines or poems in their entirety if we relate to the way they express the way we feel. Poetry, just like music, accompanies our life experiences at all times. However, at some difficult points in our lives, as we can see in the case of Annie in the short story *Hinges*, even a poem cannot truly express the way we feel. Besides, we can notice how words and feelings may not match during our most difficult moments in life. We could think about language being interconnected with reality, yet we are just given examples of how words cannot express the interior, emotional reality of the characters directly involved in the experience of losing their father and husband. The direct correspondence between words and reality they designate is, thus, questioned. The words cannot be chosen adequately in the case of the talks during the funeral in this short story.

Why does this happen? The issue has been approached in an interview with Swift, taken by Treisman (2022). Treisman (2022) has noticed that "When Annie and her brother, Ian, meet with the minister, they are unable to come up with anything to say about their father that doesn't seem generic." In response, Swift believes that his characters illustrate the usual expression "lost for words" in a literal way, and that this is a universally human experience:

Most of us, when faced with a death, don't know what to say. It's human and natural, which doesn't keep it from being difficult, especially when you are formally required to say something about the dead person. How do you briefly – and publicly – sum up a person's whole life and at the same time convey all your emotions about that person, not least that of grief? The cliché is perfectly apt: we are "lost for words." We find it hard to put into words things that seem beyond words. I've always had a keen interest in and respect for inarticulacy: the things that go unspoken inside people, the stories that don't get told, the things we just find hard to say. (SWIFT, in TREISMAN, 2022).

Thus, we could find that Swift is aware of the issue we notice himself. Indeed, this short story deals with moments of silence and difficulties encountered to find the right correspondence between emotions and words that could express them. At the same time, Swift acknowledges

that formal language cannot be honest and even meaningful to a particular person's situation, when the interviewer asks about the hostility Annie feels towards the minister, while being aware, at the same time, that he is simply being kind in his attitude. Swift claims that Annie is

aware that the minister has his comfortable stock of ready-made, practiced words and phrases, and these – for both Annie and her brother – amount to a kind of pretense. Annie doesn't want to pretend; she would like to say something truthful, meaningful, and individual about her father, but doesn't know how to. Her childhood memory of the door comes to her as a possible solution, but it stays, unreleased, in her mind. (SWIFT, in TREISMAN, 2022).

Thus, Annie would like to present something personal to the audience on her father's funeral. However, she may think that the memory with the door and her associations between door and coffin may be too personal and too intimate. Besides, if we think more about it, the audience at the funeral may simply be expecting a formal ceremony and may not even sympathize with such a personal memory as is the one of Annie. Her experience is a particular one, and the poem can express a universal experience, which could make the audience at the funeral better connect with it. Annie's choosing the poem may be a sign that she is aware that the universal experience expressed by the poem may be more appropriate than her own, particular one. After all, a funeral is a formal ceremony, where plenty of questionable and unsuitable words can be uttered. Formal occasions, readers can conclude, cannot fully contain honest feelings of those involved. Sympathy from the participants can be simply based on politeness and formality, which can be of little consolation.

The levels of subjectivity and objectivity of experience are, thus, present in the short story in the account of Annie. On the one hand, she notices that she is aware of her subjective experience related to the memories of her father, and of the way that other people, not knowing her and him, cannot connect with this subjective experience, such as is the case of the minister. Eventually, she seems to decide that the members of the audience at the funeral ceremony also cannot connect with her subjective experience and she tries, instead, to find a solution to her reading of the poem.

Annie may also think that her personal experience is too intimate to be shared, and she may also not feel safe enough while speaking in public during the funeral ceremony. The audience may be seen in comparison with the minister who, although willing to be compassionate, cannot truly understand her and her brother's feelings. Usually, a confession of the characters can be done in front of the readers, as in all of the novels by Swift, or to a therapist, as in Swift's novel *Out of this World*, in the case of Sophie about her father. In the case of Sophie, however, her father is still alive, and they have only been estranged.

We could speak of free associations (JONES, 2018) when it comes to our memories coming back. Annie shows examples of free associations, as used by Freud in psychoanalytic sessions with patients, starting from the moment of the funeral, from the coffin, then moving on to her memory of the door when Joe Short fixed it, and which also involved her father. Her father is also associated with the first man she feels erotic interest for. From these free associations, as readers, we could speculate how the feeling of love towards her father, then projected on Joe Short, returns now to suggest how she cared for her father and how she still does.

The theories of dialogism (DE MAN, 1983; HIRSCHKOP, 1989; HOLQUIST, 2003; SHEVTSOVA, 1992) and reader response criticism (BELL et al, 2019; LEITCH, 2014) have related the text of the short story *Hinges* by Graham Swift to the context of today's world and to the context of our perception of poetry over the ages, together with the one of beauty. We could claim that the soft power of Japanese culture can be seen as an influence in the way Swift's characters relate to the death of their father, even though this may not have been

intended by the author. Cultures, however, while looking so different, can also have surprising similarities, especially related to universal emotions related to universal life experiences. Readers try to make sense of any text, and cannot help relating it to their own personal cultural background, including knowledge of cultures and life experience. The comparison with Japanese culture mindset helps show how poetry can be an integral and natural part of human nature. Even psychoanalysis has relied on literary works to develop theories, such as in the case of Freud (1924), whose very Oedipus complex was based on an ancient play. It may not be incidentally that ancient dramas, comedies and tragedies have been written in verse. This may have occurred in order to better and more genuinely express the emotions of the characters and to make them more relatable to the readers. The need to feel understood, while otherwise experiencing life in isolation, is a specific experience to Swift's characters.

The intertextuality (ALLEN, 2011), where references to poems are present in stories, and mixture of genres, where prose and lyricism mix, which are specific to challenging of borders between genres starting with Modernism and then becoming more intense with Postmodernism, can be seen in the specific case of the short story *Hinges* as being placed under discussion. While in Swift's previous works the poems were referenced in an identifiable way, such as the Romantic poet John Keats in *The Sweetshop Owner*, about whose work Dorry, William's daughter, does her research, is present, with respect to how only things can remain behind us with the passage of time. The reference is to Keats' poem *Ode on a Grecian Urn*. We can also notice the existence of intertextual references in the short story *Hinges* for readers that are familiar with Swift's previous works. The death of a father can be related to a poem by Swift (2018, p. 168), *To His Dead Father*, or to the novel *Last Orders*. In *To His Dead Father* we notice a wish of the son or daughter to better understand their father as eventually their ages can overlap. In *Last Orders*, the step son, Vince, has a conflicting approach to his father, as he had even refuses to take over his job. It happens, according to Freud (1924), for sons to have a relationship of rivalry with their father originating in the Oedipal complex in early childhood and then to continue it over their youth and adult years.

The need for communication comes across through poetry, literary works, art, beauty, as well as through the need for therapy, psychology, in order to establish relationships of well-being with the others and with oneself.

BIBLIOGRAPHY

- ALLEN, G. *Intertextuality*. Routledge, 2011
- ANĂLAYO, B. The emphasis on the present moment in the cultivation of mindfulness. *Mindfulness*, 2019, 10.3, p. 571-581
- ATANASIU, C.T. *Seninul de deasupra norilor*. Editura Ascendent, București, 2021
- BELL, Alice, et al. A reader response method not just for 'you'. *Language and Literature*, 2019, 28.3, p. 241-262
- BLYTH, R. H. Haiku, Senryu, Zen. *Japan Quarterly*, 1964, 11.1, p. 76
- CIUBANCAN, M. Principles of communication in Japanese indirectness and hedging. *Romanian Economic and Business Review*, 2015, 10.4, p. 246
- CLANCY, P. M. The communicative style in Japanese. *Anthropology and child development: A cross-cultural reader*, 2008, p. 165-181
- DE MAN, P. Dialogue and dialogism. *Poetics today*, 1983, 4.1, p. 99-107
- FREUD, S. The passing of the Oedipus complex. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 1924, 5, p. 419
- HAN, B.-C. *The philosophy of Zen Buddhism*. John Wiley & Sons, 2022

- HIRSCHKOP, K. Dialogism as a challenge to literary criticism. In: *Discontinuous discourses in modern Russian literature*. London: Palgrave Macmillan UK, 1989. p. 19-35
- HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. Routledge, 2003
- JAMES, D. Quotidian Mnemonics: Graham Swift and the Rhetoric of Remembrance. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2009, 50.2, p. 131-154
- JONES, E. *Free associations: Memories of a psychoanalyst*. Routledge, 2018
- JUNIPER, A. *Wabi sabi: The Japanese art of impermanence*. Tuttle Publishing, 2011
- KEIJI, Nishitani; SHEPHERD, Paul. Religious-Philosophical Existence in Buddhism. *The Eastern Buddhist*, 1990, 23.2, p. 1-17
- KEMPTON, Beth. *Wabi Sabi: Japanese wisdom for a perfectly imperfect life*. Hachette UK, 2018
- LEITCH, V. B. Reader-response criticism. In: *Readers and reading*. Routledge, 2014, p. 32-65
- LOMAS, T., et al. Zen and the art of living mindfully: The health-enhancing potential of Zen aesthetics. *Journal of religion and health*, 2017, 56, p. 1720-1739
- MALCOLM, D. *Understanding Graham Swift*. University of South Carolina Press, 2003
- MUNSTERBERG, H. Zen and art. *Art Journal*, 1961, 20.4, p. 198-225
- SANTINI, C. *Kintsugi: Finding strength in imperfection*. Andrews McMeel Publishing, 2019.
- SCRUTON, R. Why beauty matters. *The Monist*, 2018, 101.1, p. 9-16
- SHEVTSOVA, M. Dialogism in the Novel and Bakhtin's Theory of Culture. *New Literary History*, 1992, 23.3, p. 747-763
- SILVERMAN, S. E. ZEN BUDDHISM AND ART. *International Social Science Review*, 1973, 48.1, p. 34
- SINCLAIR, B. R. Japan-ness+ Suchness. In: *ARCC Conference Repository*. 2019
- SWIFT, G. Hinges. *The New Yorker*, 2022. Retrieved from: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/11/21/hinges>
- SWIFT, G. *Making an Elephant*. Simon and Schuster, 2018
- TOGASHI, K. An effort to find self psychological concepts in an Asian culture. *International journal of psychoanalytic self psychology*, 2009, 5.1, p. 113-115
- TREISMAN, D. *Graham Swift on what Death does to Words*. *The New Yorker*, 2022. Retrieved from: <https://www.newyorker.com/books/this-week-in-fiction/graham-swift-11-21-22>
- WETMORE, R. J. The role of grief in psycho-analysis. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 1963, 44, p. 97
- WORDEN, J. W. Theoretical perspectives on loss and grief. *Death, dying, and bereavement: Contemporary perspectives, institutions, and practices*, 2015, p. 91-103

PICTURE BOOKS AS AN ALTERNATIVE TO TEXTBOOKS IN GERMAN AS A FOREIGN LANGUAGE CLASSROOM FOR YOUNG LEARNERS

BILDERBÜCHER ALS ALTERNATIVE ZU DEN LEHRWERKEN IM DAF-UNTERRICHT FÜR JUNGE LERNENDE

Ao. Prof. Dr. Andreja RETELJ
Universität Ljubljana
Philosophische Fakultät
Abteilung für Germanistik
E-mail: andreja.retelj@ff.uni.lj.si

Abstract:

*This article offers a proposal for the integration of picture books in German as a foreign language (GFL) lessons for younger learners as an alternative to conventional textbooks. Firstly, the special characteristics of picture books are discussed. Then their didactic and pedagogical advantages as well as the possible challenges in the context of foreign language teaching are discussed. Picture books are recognised as effective tools in language teaching, allowing young learners to explore authentic texts, interact with different challenges and deepen their knowledge of the world. They enable learners to familiarise themselves with the target language, immerse themselves in imaginary worlds, develop problem-solving skills and reflect on their own feelings and experiences. As picture books contain both text and visual elements, students can rely on the illustrations if they have difficulties understanding the language, which often makes it easier or even possible to understand the language. Finally, a suggestion for the didactic use of the picture book *böse* by Lorenz Pauli and Kathrin Schärer (2016) in GFL lessons for younger learners is presented.*

Zusammenfassung

*Dieser Beitrag bietet einen Vorschlag zur Integration von Bilderbüchern in den DaF-Unterricht für jüngere Lernende dar, als Alternative zu den herkömmlichen Lehrwerken. Zuerst werden die spezifischen Eigenschaften von Bilderbüchern erörtert. Danach folgt eine Diskussion über ihre didaktischen und pädagogischen Vorzüge sowie mögliche Herausforderungen im Kontext des Fremdsprachenunterrichts. Bilderbücher gelten im Sprachunterricht als wirkungsvolle Hilfsmittel mit denen junge Lernende authentische Texte erkunden, mit vielfältigen Herausforderungen interagieren und ihr Wissen über die Welt vertiefen können. Sie ermöglichen es den Lernenden, sich mit der Zielsprache vertraut zu machen, in Fantasiewelten einzutauchen, Problemlösungsfähigkeiten zu entwickeln und über ihre eigenen Gefühle und Erfahrungen zu reflektieren. Da Bilderbücher sowohl Text als auch visuelle Elemente bieten, können sich die Schülerinnen und Schüler bei Verständnisproblemen an den Illustrationen orientieren, was oft das Sprachverständnis erleichtert oder erst ermöglicht. Abschließend wird ein Didaktisierungsvorschlag für den Einsatz des Bilderbuches *böse* von Lorenz Pauli und Kathrin Schärer (2016) im DaF-Unterricht mit jüngeren Lernenden vorgestellt.*

Key words: *Lorenz Pauli, Kathrin Schärer, Picture books, Learning German as a Foreign Language, Young Learners, Primary school*

Schlüsselwörter: *Lorenz Pauli, Kathrin Schärer, Bilderbücher, Deutsch als Fremdsprache, junge Lernende, Grundschule*

1. Einleitung

Seit der kommunikativen Wende sind in den Lehrwerken für Deutsch als Fremdsprache hauptsächlich allgemeine Texte, Gebrauchstexte und Texte zu finden, die Lernende auf allen Altersstufen darauf vorbereiten, sprachliche Situationen im täglichen Leben zu bewältigen. Literarische Texte sind in den Lehrwerken nur noch selten präsent (vgl. CERI 2011, NEUHOFER, 2018). Dies spiegelt sich auch deutlich in den Themen, die moderne Lehrwerke für Deutsch als Fremdsprache behandeln, wider. Bilderbücher dagegen behandeln für Kinder relevante Themen und vermitteln diese Themen auf einem narrativen Weg, was nicht nur als eine reiche Inputquelle dienen kann, sondern auch eine der natürlichsten Lern- und Kommunikationssituationen im kindlichen Alltag darstellt. Nichtsdestotrotz finden Bilderbücher im Fremdsprachenunterricht viel zu selten Beachtung. (vgl. GEYER, 2011).

Dieser Beitrag bietet einen Überblick über die Merkmale von Bilderbüchern und deren Potenziale zur Entwicklung der kommunikativen Kompetenz im Fremdsprachenunterricht. Durch die Didaktisierung des Bilderbuches *böse* von Lorenz Pauli und Kathrin Schäfer wird Lehrenden ein Beispiel gegeben, wie sie Bilderbücher im Unterricht mit jüngeren Lernenden einsetzen könnten.

2. Merkmale des Bilderbuches

Thiele (2003, S. 71) definiert das Bilderbuch als „eine spezielle Untergattung der Kinderliteratur, die in der Regel 30 Buchseiten nicht überschreitet und sich durch eine eigene Wechselbeziehung von Bild und Text auszeichnet“. Abraham und Knopf (2022, S. 4) bezeichnen das Bilderbuch als „Bild-Text-Symbiosen mit großem ästhetischem und nicht minder großem didaktischem Potenzial“, wobei seine Zuordnung schwer einem spezifischen Genre sein kann. Auch die langjährigen Diskussionen über die Gattungszugehörigkeit der Bilderbücher führten zu keiner endgültigen Lösung, denn wie Abraham und Knopf (2022, S. 4) konstatieren, können Bilderbücher episch, dramatisch oder lyrisch sein. Auch weitere genrespezifische Einteilungsversuche, z.B. Wimmelbücher, Märchenbilderbücher, Comics, Sachbilderbüchersind laut beiden Autoren nicht immer ganz einfach und eindeutig. Obwohl Bilderbücher mit ihren Erzähl-Bild-Strukturen am häufigsten für den Adressatenkreis von Kindern gedacht werden, ist Kümmerling-Meibauer (2012) der Auffassung, dass manche Werke nicht leicht der Kinder- und Jugendliteratur oder der Erwachsenenliteratur einzuordnen sind, da sie dieselben „Themen, Formen und narrative/n/ Strukturen“ behandeln. (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, S. 52). So adressieren immer mehr Bilderbücher All-Age-Zielgruppen und können als All-Age-Literatur bezeichnet werden.

Beim Bilderbuch handelt es sich um einen multimodalen Text, bei dem die Informationsvergabe an den Leser in einer „Kombination aus bildlichen und verbalen Codes, die in Abhängigkeit und Wechselwirkung zueinanderstehen“ erfolgt. (STAIGER, 2022, S. 14). Das Bild und der Text sind einzigartig miteinander verbunden und ergeben zusammen ein Gesamtbild. Dennoch verfügen das Bild und der Text gleichzeitig über eine eigene Narration, die sich einerseits auf der Textebene und andererseits auf der Bildebene abspielt. Beide

zusammen eröffnen aber eine neue Dimension, die von Thiele als „fantasiestiftende dritte Ebene“ (THIELE, 2003, S. 65) benannt wird. Durch eine gleichzeitige Auseinandersetzung mit Bild und Text wird die vollkommene Bedeutung der Geschichte entschlüsselt. Den Mehrwert von Bilderbüchern machen insbesondere das „Spannungsfeld und das bimediale Wechselverhältnis von Bild und Text, die zu den ganz eigentümlichen Wirkweisen von Illustration und Bild im Text führen“ (DINGELMAIER, 2018, S. 88) aus.

Nikolajeva und Scott konstatieren (2001, S. 2), dass das Bild und der Text die Geschichte parallelisierend, ergänzend, erweiternd, gegensätzlich oder widersprüchlich erzählen können. Der Text und das Bild sind gleichwertig, sie unterstützen sich gegenseitig und generieren gemeinsam den Sinn. Der Rezipient muss aber neben dem Text auch das Bild dekodieren, was einerseits das Textverstehen erleichtert, andererseits aber auch beeinträchtigen kann. Das passiert vor allem, wenn Bild und Text im Widerspruch zueinanderstehen.

Staiger (2020, S. 15-23) ist der Überzeugung, dass sich die Bilderbuchanalyse nicht ausschließlich auf den Text oder auf das Bild beschränken darf. Aus diesem Grunde schlägt er ein fünfdimensionales Modell vor, das sich wie folgt zusammenfassen lässt:

- Narrative Dimension:
 - o Was wird erzählt? (Thematik, Handlung, Figuren, Raum, Zeit)
 - o Wie wird erzählt? (Erzählperspektive, -modus, Zeitdarstellung, Ort des Erzählens, weitere Aspekte)
- Bildliche Dimension: visuelle Gestaltung, Design und Typografie (Linie, Farbe, Raum, Fläche, bildnerische Technik, Komposition, Textur, bildnerischer Stil, Bildfolgen, Seitenlayout, Typografie)
- Verbale Dimension: sprachliche Gestaltung (Wortwahl, Satzbau, Textgestaltung, Stil)
- Intermodale Dimension: Wechselseitiges Verhältnis von Bild und Schrifttext (Symmetrie, Komplementarität, Anreicherung, Kontrapunkt, Widerspruch)
- Paratextuelle und materielle Dimension: was den Text umschließt – Peritext: (Buchformat, -größe, -form, Seitengröße, -form, Umschlag, Schutzumschlag, Vorsatzpapier, Titel und Titelseite, Papiersorte, Bindung).

Der Autor weist darauf hin, dass sich die einzelnen Kategorien jeweiliger Bereiche nicht immer trennscharf abgrenzen lassen, denn sie stehen in einem Zusammenhang. (STAIGER, 2020, S. 15).

Das Modell von Staiger bietet Lehrkräften bei der Unterrichtsplanung ein solides Gerüst für die eigene Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch sowie eine Hilfe bei der Erstellung der Aufgaben für Lernende, die sich nicht nur auf den Inhalt des Bilderbuches beziehen, sondern sprechen auch andere wichtige Dimensionen des Bilderbuches an.

Luptowicz und Kraft (2019, S. 12-18) differenzieren zwischen thematischen und inhaltlichen, künstlerischen und ästhetischen sowie sprachlichen und erzählerischen Kriterien. Die von den Autorinnen ausgearbeiteten Qualitätskriterien zur Auswahl von Bilderbüchern erweisen sich im Rahmen des Fremdsprachenunterrichts besonders hilfreich. Sie ermöglichen es Lehrenden, ein Bilderbuch schrittweise zu analysieren und unterstützen sie dabei, anhand dieser Kriterien das passende Bilderbuch für ihren DaF-Unterricht auszuwählen.

3. Potenziale des Bilderbuches im Fremdsprachenunterricht

Gute Bilderbücher behandeln diverse Themen auf eine kindgerechte Weise. Einerseits greifen sie allgemeine Themen mit den realitätsnahen Inhalten aus dem Kinderalltag auf, geben Bescheid über Sachthemen, regen Fantasie an, sie widmen sich aber auch Tabuthemen wie Scheidung, Krankheit, Tod, Rassismus, LGBT-Themen usw. (vgl. MÜLLER-BRAUERS et

al., 2022). In einer Welt, die oft von oberflächlichem Konsum und eindimensionalen Sprachstrukturen geprägt ist, bieten qualitätsvolle Bilderbücher einen wertvollen Gegenpol, indem sie Kinder mit reicher und komplexer Sprache in Kontakt bringen und deren Wahrnehmung schärfen.

Aufgrund ihrer besonderen Merkmale (wie Bild, Bild-Text-Beziehung, Multimodalität, Interaktion) eröffnen das Bilderbücher vielfältige Themen und Erscheinungsformen und haben aufgrund ihres geringeren Umfangs ein unerschöpfliches Potenzial für den Erstsprachen- und den Fremdsprachenunterricht. Dennoch sollte immer im Hinterkopf behalten werden, dass Bilderbücher nur scheinbar einfach sind, da sie den Kindern tatsächlich komplexe Themen vermitteln und für sie literarisch anspruchsvoll sein könnten.

Aus unserer Sicht können Bilderbücher als Ausgangspunkt für die Entwicklung der kommunikativen Kompetenz in der Erst- und in der Fremdsprache dienen. Mit für Kinder ansprechenden und interessanten Themen lassen sich im Unterricht viele Sprechanlässe organisieren, die sinnvoll eingebettet sind und einen konkreten Bezugspunkt haben. Dadurch lassen sich die Erzählfähigkeit und andere Aspekte des literarischen Lernens vorantreiben. Vor allem durch gemeinsame und sprachlich begleitete Bilderbuchbetrachtung und das dialogische Vorlesen von der Lehrkraft können Sprachbarrieren überwunden und mangelhafte Sprachkenntnisse gefördert werden. Als authentische literarische Texte ermöglichen Bilderbücher wichtige Leseerfahrungen, die zur Lesesozialisation und Entwicklung der literarischen Kompetenzen beitragen. Im Fremdsprachenunterricht besteht jedoch die Gefahr, dass Kinder aufgrund geringer Sprachkenntnisse überfordert werden und anstatt Lesemotivation Lesefrust erleben. Ohne ausreichenden Wortschatz in der Fremdsprache können Geschichten nämlich nicht verstanden werden und daher kann auch nicht die Funktion des literarisch-ästhetischen Lernens realisiert werden. Daher ist es entscheidend, beim Einsatz von Bilderbüchern im Fremdsprachenunterricht, dass die Thematik des Bilderbuches bzw. Wortschatz und sprachliche Strukturen, die im Text vorkommen, vorentlastet werden. Der Rezeptionsprozess wird ohne ausreichende Vorentlastung sehr erschwert bzw. kommt gar nicht zustande.

Hering (2016), Alt (2017) und Näger (2017) führen eine Menge praktischer Beispiele für den Einsatz und die Auswahl hochwertiger Bilderbücher an, mit denen Kinder zu Hause, im Kindergarten oder in der Schule an verschiedene Themen herangeführt werden und sich mit dem Medium Bilderbuch vertraut machen können. Bereits Bilderbücher für Kleinkinder nutzen einfachere Erzählstrukturen, eine formelhafte Sprache und ein Erzählschema, was es den jungen Rezipienten erleichtert, der Geschichte zu folgen und sie später nachzuerzählen. Laut Hering (2016: 45) machen gerade die Bilder „die äußere wie innere Welt schon für die Kleinsten zugänglich“, denn manchmal können Wörter für das kindliche Verstehen überfordernd werden bzw. es würde eine für die Kinder zu anspruchsvolle Erklärung benötigt. Das Bild unterstützt gleichzeitig die Erschließung und das Aneignen der neuen, unbekanntenen Wörter. Wenn Wörter und Bilder dazu noch in einem narrativen Kontext vorkommen, ist der Lerneffekt neuer Begriffe beträchtlich höher. (HERING, 2016, S. 46). Da sich in Bilderbüchern gewisse sprachliche Strukturen oft wiederholen, können diese gezielt gefördert werden, damit sich Kinder mit Strukturen vertraut machen und lernen, sie im dialogischen und später im freien Gespräch richtig einzusetzen. So können gewisse Wörter und Wendungen durch spielerische und dramapädagogische Methoden gelernt werden. Spiele wie z. B. Memory, Paare suchen, Bild-Wort-Puzzles, Rollenspiele, Pantomime usw., die von Lehrkräften für ein ausgewähltes Bilderbuch ausgearbeitet werden, können die Rezeption und die Produktion gezielt unterstützen. (vgl. NÄGER, 2017, SÁRVÁRI, 2015). Durch kreatives und spielerisches Umgehen mit sprachlichen Strukturen und dem neuen Wortschatz wird der für das Bilderbuchverstehen erwartete und verlangte lexikalische und grammatische Sprachstand gewährleistet und gleichzeitig vorangetrieben. Der Rezeptionsprozess beim Lesen des

Bilderbuches wird dadurch erleichtert bzw. überhaupt ermöglicht. Diese kreativen und spielerischen Ansätze fördern nicht nur das Verständnis für das Bilderbuch, sondern tragen auch zur Sprachentwicklung bei, was Bilderbücher als effektives Medium für die Sprachförderung auszeichnet. (vgl. SÁRVÁRI, 2015).

Burwitz-Melzer (2012) vertritt die Auffassung, dass Bilderbücher zur Entwicklung interkultureller Kompetenzen beitragen können. Mit passenden Bilderbüchern, in denen meistens Gleichaltrige als Protagonisten vorkommen, können das Fremdverstehen und die Fähigkeit zur Empathie gefördert werden, wobei junge Leser mit kindgemäß behandelten Themen andere Welten kennenlernen, sich mit anderen Normen und Werten vertraut machen und lernen, diese mit eigenen zu vergleichen und das Anderssein zu respektieren.

3.1. Das Paradox des Bilderbuchs im Fremdsprachenunterricht

Das Konzept der Early Literacy in einer Fremdsprache befindet sich in einem teilweise paradoxen Verhältnis zum entsprechenden Konzept in der Muttersprache. Während bestimmte Grundprinzipien der Early Literacy in der Erstsprache auch auf den Fremdsprachenunterricht übertragen werden können, besteht ein wesentlicher Unterschied, darin, dass die Förderung der Early Literacy in der Fremdsprache in der Regel weder gleichzeitig noch auf die gleiche Weise wie in der Muttersprache erfolgt. Dies liegt daran, dass der Lernkontext und die Exposition gegenüber der Sprache in einer fremdsprachigen Umgebung oft eingeschränkter sind, was eine angepasste Herangehensweise erfordert.

In Slowenien beispielsweise begegnen die meisten Lernenden der deutschen Sprache erst im Bildungskontext im Alter von neun bzw. zwölf Jahren. Das bedeutet, dass sie zu diesem Zeitpunkt bereits einen Teil der Literacy in ihrer Muttersprache schon erworben haben. Einerseits sind sie mit Bilderbüchern vertraut, sie kennen einige für ihr Alter geeignete Geschichten in ihrer Muttersprache und auch Vorleserituale. Obwohl das Bilderbuch eins der ersten Mittel ist, mit dem Early Literacy erfolgreich gefördert wird, können junge Lernende dieses Medium als zu kindisch und für ihr Alter nicht mehr passend empfinden (vgl. JAZBEC, 2022). Andererseits ist die wichtigste Voraussetzung für den Umgang mit fremden literarischen Texten nicht ganz erfüllt; das ausreichende Vokabular in der zu erlernenden Sprache ist oft zu gering, als dass sie Gesamtexte in der Fremdsprache selbst lesen und verstehen könnten. Altersadäquate, authentische Texte mit denen junge Lernende sprachlich nicht überfordert werden, sind trotz des großen Angebots nicht einfach zu finden.

Für den Einsatz der Bilderbücher im Fremdsprachenunterricht mit jüngeren Lernenden ist es von besonderer Wichtigkeit, dass Themen Lernende ansprechen, für sie eine Herausforderung darstellen, sie zum Nachdenken und Reflektieren anregen, sprachlich nicht zu kompliziert sind und von der Gestaltung her altersgemäß sind. Bei der Auswahl der passenden Bilderbücher sollte darauf Wert gelegt werden, dass Themen der Bilderbücher kreative und problemorientierte Aufgaben ermöglichen, die Lernende noch zusätzlich fördern, über das Gelesene nachzudenken und auf ihre eigene Welt zu übertragen.

Das Vorleseritual im Fremdsprachenunterricht erfordert eine spezielle Herangehensweise, bei der die Lernenden sowohl sprachlich als auch inhaltlich auf die Geschichte vorbereitet werden. Mit dem Einsatz eines authentischen Textes, in unserem Fall, eines Bilderbuches werden Lernende mit der authentischen Sprache konfrontiert, was den sprachlichen Input noch hochwertiger und abwechslungsreicher macht. Nur wenn Lernende sprachlich ausgerüstet sind, wird das Hörverstehen bzw. das Mitverfolgen der Geschichte ermöglicht. Die Lehrkraft sollte sich bei der Unterrichtsplanung gut überlegen, welche Wörter, Phrasen und grammatische Strukturen unbedingt vorentlastet werden müssen, damit Lernende beim Zuhören nicht überfordert werden und beim dialogischen Lesen aktiv mitmachen können.

4. Das Bilderbuchs *böse* statt einer Lehrwerkлекtion

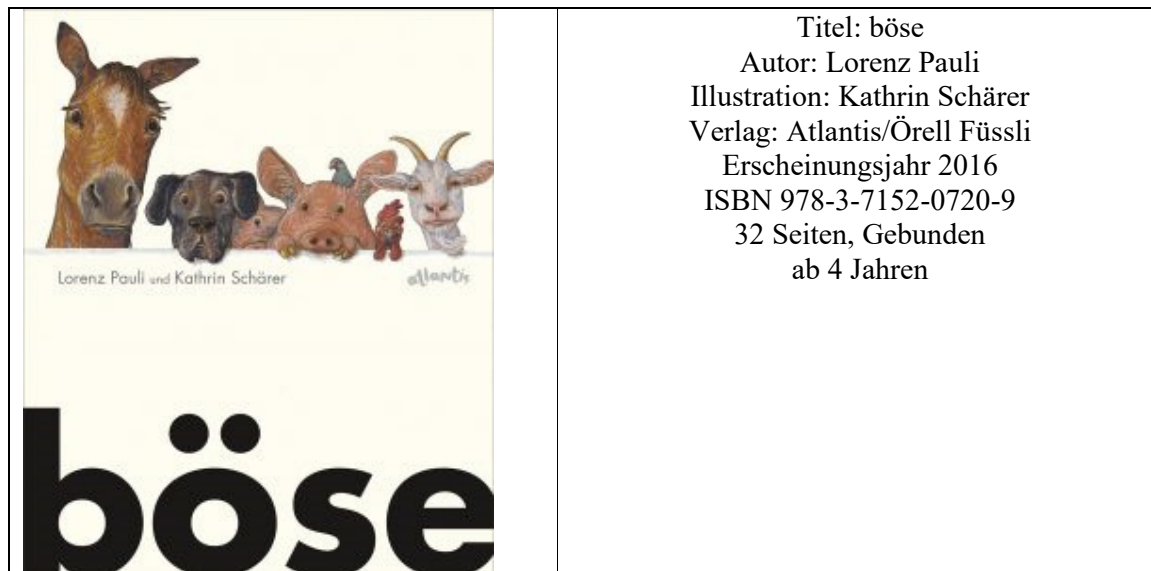


Abb. 1 Bilderbuch *böse*; Bildquelle: https://m.media-amazon.com/images/I/41cHzsg9A6L._SX402_BO1,204,203,200_.jpg

In diesem Kapitel möchten wir am Beispiel des Bilderbuches *böse* von Lorenz Pauli und Kathrin Schäfer zeigen, worauf eine Lehrkraft im Prozess der Unterrichtsvorbereitung achten sollte.

Das Bilderbuch mit dem Titel *böse* erschien bei dem Atlantis Verlag im Jahr 2016. Schon die Titelseite des Buches ist mehrdeutig und weckt Interesse. Abgebildet sind Tiere, die schon Kleinkindern wohl gut bekannt sind und nicht gerade mit dem Titel *böse* verbunden werden. „Wer ist böse? Was bedeutet böse?“ könnten die Fragen der Kinder schon vor dem Lesen lauten. Das Vorlesen des Buches kann mit einem Vor-dem-Lesen-Gespräch eingeleitet werden, was Kinder darauf vorbereitet, dass sie sich auf die im Buch vorgestellten Nuancen des Bösen und des Guten konzentrieren und diese wahrnehmen bzw. im Nachgespräch darüber nachdenken und reflektieren.

Bei der Auswahl und der Analyse vom Bilderbuch *böse* orientierten wir uns an den Qualitätskriterien von Luptowicz und Kraft (2019, S. 13), die eine relativ schnelle Einschätzung des Bilderbuches ermöglichen. Die Lehrkraft sollte sich laut diesen Kriterien Gedanken zu thematischen und inhaltlichen, künstlerischen und ästhetischen, sprachlichen und erzählerischen Aspekten eines Bilderbuches machen.

Nachfolgend präsentieren wir unsere schnelle Analyse des Bilderbuches „*böse*“.

4.1. Erfüllung der thematischen und inhaltlichen Kriterien

Die Protagonisten dieses Bilderbuches sind Tiere. Die Geschichte spielt auf einem Bauernhof, wo Tiere gemeinsam im Frieden leben und alle brav sind. Kinder können sich leicht in die Situation hineinversetzen und sich mit Tieren gut identifizieren, indem sie auch selbst erzählen, wann sie brav sind. Eine auf den ersten Blick idyllische Welt, in der alles in Ordnung ist, bietet weitere Anknüpfungspunkte für das Gespräch vor dem Lesen. Doch Tiere können auch anders sein. Eine Ziege, ein Hund, eine Taube, eine Katze, ein Pferd und Schweine unterhalten sich und zeigen, wie böse sie sein können. Sie spielen Streiche und lachen darüber. Der Hund erschreckt den Hahn (siehe Abb. 2), die Ziege frisst alle Blumen im Garten auf, die Taube macht ihr Geschäft auf den Hut des Bauern, das böse Schwein frisst das Futter allein.



Abb. 2: Der zum Tode erschreckte Hahn (S. 4-5); (Bildquelle: <https://kathrinschaerer.ch/wp-content/uploads/2016/10/bo%CC%88se2.jpg>)

Alle lachen über die Bösartigkeit der anderen, nur die nicht, die das Böse auf eigener Haut erlebten. Die Katze verkündet, sie sei an der Reihe, weil das Pferd zu brav für Böses sei und sie könnte andere deswegen nicht zum Lachen bringen. Gerade in dem Moment erscheint die Maus, die die ganze Zeit Futter gesucht hat. Die Katze beobachtet sie und bereitet sich auf die tödliche Jagd vor. Alle Tiere beobachten und warten, was passiert. Die Spannung wächst und spitzt sich an. Die Maus findet ein paar Körner nahe beim Pferd und beginnt zu fressen. Die Katze belauert die Maus und wartet auf den richtigen Moment, bis das Pferd plötzlich das Bein hebt und auf die Maus tritt. Alle Tiere sind geschockt und entsetzt. Keiner lacht. Ein für Leser schockierender Moment, der die Empörung auslöst. Das Pferd wendet sich den anderen zu und verkündet, ab heute gehörten ihm alle Mäuse. Die Katze findet eine Ausrede und entfernt sich. Der Hund, der das böse Spiel angefangen hat, fragt das Pferd, warum es so was Gemeines gemacht hat. An der Stelle kommt es zu einer Wendung, die wieder mal alle überrascht. Das Pferd erklärt, dass die Katze Mäuse nur aus Langeweile fängt und tot liegen lässt. Dann hebt es das Bein auf und die kleine unverletzte Maus bedankt sich, dass sie sich vor der Katze verstecken konnte.

Das Bilderbuch behandelt somit eine wichtige philosophische Thematik, und zwar den Unterschied zwischen „gut“ und „böse“. Hinsichtlich des Themas lässt sich dieses Bilderbuch der All-Age-Literatur zuordnen und kann sowohl Erwachsenen als auch Kindern Impulse für weitere Gespräche und Reflexionen geben.

Laut Verlagsempfehlung ist das Bilderbuch für Kinder ab vier Jahren geeignet. Obwohl Tiere häufig als Protagonisten in Bilderbüchern für Kinder vorkommen und auch in anderen Geschichten Streiche spielen, lässt sich bei dieser Geschichte nicht ausschließen, dass für die Mehrheit der Kinder die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Aspekten des Guten und des Bösen nicht eindeutig zu begreifen ist. Es wäre möglich, dass Kinder den tieferen Sinn der Geschichte verpassen würden, weil sie von dem Geschehen überwältigt werden. Genau das verbirgt aber ein großes Potenzial für die Behandlung dieses Bilderbuches im Fremdsprachenunterricht mit Kindern in der zweiten Triade (9 bis 12 Jahre), die sich mit dieser Thematik leichter auseinandersetzen und mit denen anhand der Bilder des nicht zu komplizierten Textes und aller Leerstellen viele Aspekte der beiden Gegenpole angesprochen werden können.

4.2. Erfüllung der künstlerischen und ästhetischen Kriterien

Im Bilderbuch *böse* lässt sich ein sehr gelungenes Zusammenspiel der textuellen und der bildlichen Elemente erkennen. Große, bunte und realitätsnahe Bilder regen für sich zum

Ansehen und zur genauen Betrachtung an. Der Illustratorin ist es gelungen, Tiere auf jeder Seite so emotional zu präsentieren, dass sich Kinder noch intensiver in jede im Text beschriebene Situation hineinversetzen und sie miterleben können. Sie können Angst, Schreck, Zufriedenheit, Schelmerei, Schadenfreude, Empörung, Trauer, Hilflosigkeit, Zufriedenstellung anhand der Bilder erkennen, was sich im Fremdsprachenunterricht als eine große Unterstützung zum Textverstehen erweist. Aufschlussreich bebilderte Seiten helfen Kindern unbekannte Vokabeln zu entschlüsseln, sich in Tiere und ihre positiven und negativen Gefühle einzuleben, z.B. schelmisch Freude der Ziege zu teilen (siehe Abb. 3), und Empathie bzw. Mitleidgefühl zu entwickeln, (siehe Abb. 4). Stellenweise sind Bilder so aussagekräftig, dass keine Erklärung der abstrakten Begriffe nötig ist.



Abb. 3: Die zufriedene Ziege, nachdem sie alle Blumen im Garten gefressen hat. (S. 7);
(Bildquelle: <https://m.media-amazon.com/images/I/61jQ0ySvzNL.jpg>)



Abb. 4: Entsetzte und geschockte Bauernhoftiere (S. 14-15);
(Bildquelle: http://www.altwerden-spaeter.blog/wp-content/uploads/2016/12/0720-9_Boes_S_16-17.jpg)

Die Schrift ist groß genug, damit Kinder, denen vorgelesen wird, die Geschichte mitverfolgen können und diejenigen, die schon selbst lesen, nicht überwältigt werden. Auch

die durch den farbigen Hintergrund erkennbare visuelle Trennung des Textes auf einigen Seiten ergibt ein gutes Bild-Text-Zusammenspiel, wozu die hervorragend eingesetzte Abwechslung der Farbintensität zur Aussagekräftigkeit noch zusätzlich beiträgt. Des Weiteren wird mit visuellen Elementen, d. h. mit fett gedruckten Wörtern und den Majuskeln, die einige Geräusche und Stimmen verschriften, das Bild-Inhalt-Verhältnis noch deutlicher.

4.3. Erfüllung der sprachlichen und erzählerischen Kriterien

Das Bilderbuch *böse* zeichnet eine sehr lebendige Sprache aus. Mit der Auswahl der Wörter gelingt es dem Autor die Geschichte einem ungeübten Leser und einem Leser mit geringem Vokabular näherzubringen und gleichzeitig einen Spannungsbogen aufzubauen. Das Bild und der Text nehmen Bezug aufeinander und ergänzen sich. Anhand der Bilder lassen sich die Handlung und vor allem die Emotionen auch ohne Text nachvollziehen. Der Autor verwendet einen parataktischen Stil, Sätze sind kurz, auf komplexe Satzstrukturen wird ganz verzichtet. Viele wörtliche Reden, von denen sich einige stets wiederholen (z.B. „Meistens oder fast immer. Aber ... schaut!“), tragen zur anschaulichen und lebendigen Sprache bei. Der Text basiert hauptsächlich auf für Muttersprachler einfachen und alltäglichen Wörtern. Im Fremdsprachenunterricht sollten die Schlüsselwörter jedoch gut vorentlastet werden, damit das Textverstehen sichergestellt wird.

Da unsere schnelle Analyse zeigt, dass das Bilderbuch *böse* alle relevanten Aspekte umfasst, haben wir uns entschieden, eine Didaktisierung für den DaF-Unterricht zu entwickeln.

5. Didaktisierungsvorschlag

In diesem Didaktisierungsvorschlag liegt der Fokus auf der Behandlung des Bilderbuches im Grundschulbereich mit Lernenden, die zwischen 9 und 12 Jahre alt sind. Der hier vorgestellte Didaktisierungsvorschlag wurde in der Praxis mit einer vierten Klasse an einer slowenischen Grundschule erprobt. Präsentiert und kommentiert werden einige Lern-/Lehraktivitäten für die Einführungs-, Durchführungs- und Abschlussphase, die sich mit jüngeren DaF-Lernenden in der Praxis als gelungen erwiesen. Wir möchten noch einmal hervorheben, dass der Schwerpunkt unseres Didaktisierungsvorschlags auf der Nutzung des Bilderbuches zur Entwicklung der Sprachkompetenz liegt und nicht primär auf die Entwicklung literarischer Kompetenz abzielt. Es ist uns wichtig zu unterstreichen, dass unser Didaktisierungsvorschlag sich primär auf die Nutzung des Bilderbuches als Werkzeug zur Sprachkompetenzentwicklung konzentriert, und nicht hauptsächlich auf die Entwicklung der literarischen Kompetenz Fähigkeiten abzielt.

- **Vor dem Lesen: Einführungsphase**

In der Vorentlastungsphase sollten sich Kinder zuerst mit den Schlüsselvokabeln vertraut machen, die für das Verstehen der Geschichte in der deutschen Sprache wichtig sind. Da im Bilderbuch verschiedene Tierbezeichnungen und Tierstimmen vorkommen, ist es essenziell, dass Kinder diese Bezeichnungen kennenlernen. Für die erste Aktivität kann die Lehrkraft z.B. laminierte farbige Bilder mit Tieren aus dem Bilderbuch vorbereiten. Auf der Vorderseite sollten die Tiere abgebildet sein und auf der Rückseite passende Sätze aus der Geschichte (z.B.: Die Maus sucht Futter. / Der Hund bellt. / Die Ziege meckert. / Das Schwein grunzt und quiekt. / Das Pferd wiehert. / Die Taube fliegt.)

Kinder bilden einen Stuhlkreis und die Lehrkraft zeigt die einzelnen Bildkarten mit Vorderseite nach oben nacheinander. Sie spricht jedes einzelne Wort laut und deutlich. Kinder

betrachten Bilder und wiederholen Wörter. Die Lehrkraft wiederholt den Prozess mehrmals und variiert dabei die Bilder. Zum Schluss fordert sie Kinder auf, Tiere alleine zu benennen.

Die zweite Aktivität konzentriert sich auf die Benennung der Tierlaute, die im Buch vorkommen, bzw. der Verben, die in der Geschichte mit den Tieren verbunden sind. Dafür werden die Rückseiten derselben Bildkarten verwendet. Diesmal wird der Wortschatz im Kontext präsentiert und mit passenden Bewegungen ergänzt. Die Anwendung der TPR-Methode (*Total Physical Response*), die Wörter mit Bewegungen verknüpft, erweist sich als besonders effizient, da sie eine ganzheitliche Sprachlernerfahrung ermöglicht. (vgl. GERING 2010). Die Lehrkraft unterstützt das Erlernen des nötigen Wortschatzes, indem sie auch die Anweisungen der Geschichte anpasst, z. B. „Schaut die Bilder! Beobachtet die Bilder!“ Beide Verben kommen nämlich in der Geschichte häufig vor. Das spielerische Üben der Nomen-Verb-Verbindungen sollte jedes Mal mit der Phrase „Alle lachen.“ beendet und pantomimisch begleitet werden. Dadurch wird sichergestellt, dass auch die Phrasen, die in der Geschichte eine wichtige Rolle spielen, verstanden werden.

Die dritte Aktivität vor dem Lesen fokussiert sich auf zentrale Adjektive und Adverbien, die für das Verstehen der Geschichte wichtig sind. Besondere Bedeutung haben hier die Adjektive *gut* und *böse* sowie die Adverbien *meistens* und *fast immer*. Die Lehrkraft kann diese Begriffe auf Slowenisch bzw. in einer anderen Erstsprache einführen und Kinder dazu ermuntern, sie pantomimisch darzustellen., Anschließend können auch die beiden Adverbien in diese Übung integriert werden. Der Einsatz dramapädagogischer Elemente, die das Hineinversetzen in verschiedene Rollen ermöglichen, könnte zur Festigung der Adjektive und Verben sehr effektiv genutzt werden.

Die vierte Aktivität vor dem Lesen zielt darauf ab, Lernende bei ihrer Interpretation der Konzepte „Gut“ und „Böse“ zu unterstützen. Lernende können sich sprachlich dazu äußern oder Szenen nachspielen, die gute und böse Handlungen veranschaulichen.

Nach diesen Aktivitäten sind Lernende mit dem grundlegenden Wortschatz vertraut und auf das Thema vorbereitet. Die Lehrkraft nimmt nun das Bilderbuch *böse* zur Hand und Lernende können den neuen Wortschatz direkt mit der Titelseite des Bilderbuches praktisch anwenden (siehe Abb. 1).

- **Während des Lesens: Durchführungsphase**

Für das Lesen der Geschichte empfehlen wir das dialogische Vorlesen, bei dem im Gegensatz zum klassischen Lesen das Gespräch zwischen der Lehrkraft und den Lernenden im Vordergrund steht. Lehrkraft und Lernende sollten in einem Stuhlkreis sitzen, so dass das Betrachten der Bilder für alle möglich ist. Wichtig ist, dass die Lehrkraft beim Vorlesen deutlich und langsam spricht, auf die Bilder zeigt und den Text mit Pantomime unterstützt. Lernende sollten immer genug Zeit zum Betrachten jeder neuen Seite haben. Während des Lesens sollte die Lehrperson zusätzliche Fragen stellen oder Anmerkungen zu den Bildern und dem Text machen, um das Verständnis einzelner Textpassagen zu überprüfen. Zu komplizierte Wörter können auch mit einfacheren Synonymen ersetzt werden (z.B. anständig mit brav, verdattert mit geschockt/überrascht). Um die Geschichte lebendiger zu gestalten, kann die Lehrkraft bei der wörtlichen Rede auch ihre Stimme versetzen, z.B. eine andere Stimme für den Hund, die Ziege etc. verwenden. Gezielt sollte sie auch die Lautstärke, das Tempo, die Geräusche und Pausen einsetzen. Beim dialogischen Vorlesen ist es wichtig, dass die Lehrkraft den Kindern zulässt, die Geschichte zu kommentieren, Wörter nachzusprechen, ihre Erstsprache zu benutzen usw. Auf unklare Stellen oder Anmerkungen der Lernenden sollte sie sofort eingehen, um kontinuierliches Mitverfolgen zu ermöglichen. Die Geschichte kann mehrmals vorgelesen werden, wobei bei jedem weiteren Lesen Lernende eingeladen werden

sollten, mitzumachen z.B. einzelne Phrasen nachzusprechen, auf die Bilder zu zeigen, pantomimisch die Situationen zu imitieren, Gefühle der Tiere zu präsentieren, usw.

- **Nach dem Lesen: Abschlussphase**

Nach dem Vorlesen der Geschichte kann zunächst an die Vorentlastungsphase angeknüpft werden, um Lernende zu ermöglichen den zuvor erlernten Wortschatz zu wiederholen und situativ anzuwenden. Hierfür eignet sich ein von der Lehrkraft geleitetes Frage-Antwort-Spiel. Die Lehrkraft blättert das Bilderbuch zurück und Lernende benennen dabei die Tiere, imitieren ihre Laute, beschreiben Bilder. Anschließend werden Verständnisfragen zu einzelnen Bildern gestellt um bestimmte Situationen aus dem Buch aufzugreifen. Die Geschichte *böse* lässt sich durch die Inszenierung einzelner Szenen aus dem Bilderbuch effektiv zusammenfassen. Lernende werden in Gruppen aufgeteilt und bekommen Rollen zugewiesen. Ein Lernender spielt ein Tier, das Streiche spielt, während die anderen Gruppenteilnehmer Tiere spielen, die beobachten und darüber lachen. Zum Schluss wird die Reihenfolge im Buch nachgestellt. Wenn sichergestellt wird, dass alle Lernenden die Geschichte nachvollziehen können und den ausreichenden Wortschatz für die Teilnahme an der Diskussion beherrschen, kann das Gespräch über das Gute und Böse mit den Fragen „Wer ist hier böse? Was Böses hat dieses Tier getan? Wie fühlt sich der Geschädigte? usw.“ zu einzelnen Szenen eingeleitet werden. Zum Abschluss können Lernende handlungsorientierte und kreative Aufgaben in Einzel-, Partner- oder Gruppenarbeit lösen, wobei sie selbst entscheiden, was sie machen möchten. Sie können z.B. die Geschichte nachzeichnen, sie inszenieren, das Ende ändern, Lügenstellen einbauen, Elfchen-Gedichte zum Thema Gut und Böse schreiben, usw.

6. Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass trotz einiger Herausforderungen, die der Einsatz der Bilderbücher im Fremdsprachenunterricht wegen geringer Sprachkenntnisse der Lernenden mit sich bringt, Bilderbücher so viele Potenziale bergen, dass es sich lohnt, Lernende in eine fremdsprachliche Lesewelt dadurch zu begleiten. Dies zeigt sich am Beispiel des Bilderbuches *böse*, für das ein Didaktisierungsvorschlag ausgearbeitet wurde. Dieser Vorschlag verdeutlicht, dass sich verschiedene Themen im DaF-Unterricht für junge Lernende auch ohne Lehrwerke, sondern mithilfe von diversen Bilderbüchern bearbeiten lassen. Im Unterschied zum Einsatz bei muttersprachlichen Lernenden sollte bei Fremdsprachenlernenden insbesondere auf die Wortschatzebene Rücksicht genommen werden. Bevorzugt wird ein spielerischer und methodenvielfältiger Umgang mit dem Vokabular, das im Bilderbuch vorkommt, wodurch nicht nur an das Thema herangeführt wird, sondern das wörtliche Verstehen der Geschichte sichergestellt wird. Erst wenn diese Grundlage geschaffen ist, können Lernende in die Geschichte eintauchen, sie miterleben, beim Lesen bzw. Vorlesen genießen, sich nach dem Lesen darüber austauschen und schließlich über neue Konzepte nachdenken. Bei der Auswahl von Bilderbüchern für den Fremdsprachenunterricht ist es wichtig, Themen auszuwählen, die Lernende ansprechen und an ihre Erfahrungswelt anknüpfen.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAM, U., KNOPF, J. (2022). Genres des Bilderbuchs, in *BilderBücher. Band 1: Theorie*, Hrsg. J. Knopf & U. Abraham (Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren), S. 3-11

ALT, K. (2017) *Mit Kindern Bilderbuchwelten vielfältig entdecken. Basiswissen & Praxisideen*. Weinheim: Belz Verlag

BURWITZ-MELZER, E. (2012). Kulturelle und interkulturelle Kompetenzen im Fremdsprachenunterricht erwerben – Ein Plädoyer. *Babylonia* 02(12), S. 12-17

CERRI, C. (2011): Mut zur interkulturellen Literatur im DaF-Unterricht. In: *Informationen Deutsch als Fremdsprache* 38 (4), S. 391-413

DINGELMAIER, T. (2018). Erläuternde ‚Erhellungen‘ und komplexe Wechselverhältnisse von Bild und Text Bilderbuch und illustriertes Buch, in *Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven*, Hrsg. B. Bannasch & E. Matthes (Münster, New York: Waxmann), S. 87-105

GEHRING, W. (2010). *Englische Fachdidaktik: Theorien, Praxis, Forschendes Lernen*. Berlin: Erich Schmidt

GEYER, S. (2011). Bilderbücher im DaF-Unterricht der Primarstufe. *Frühes Deutsch* 20(22), S. 47-50

JAZBEC, S. (2022). Zgodnje učenje tujega jezika nemščine v besedi in sliki otrok v vrtcu, in *Več- in raznojezičnost v predšolskem obdobju*, A. Lipavac Oštir & K. Pižorn (Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna Založba), S. 122-146

KURWINKEL T. (2020). *Bilderbuchanalyse: Narrativik – Ästhetik – Didaktik*. 2. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (2012). *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: wbg

LUPTOWICZ, C., KRAFT, T. (2019). Qualitätskriterien zur Auswahl von Bilderbüchern. Theoretische Grundlagen und eine exemplarische Analyse, in *BilderBücher. Band 2: Praxis*, Hrsg. J. Knopf & U. Abraham (Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren), S. 12-17

MÜLLER-BRAUERS, C., BRÄUNING, K., SCHOMAKER, C. (Hrsg.) (2022). *Bilderbücher im Grundschulunterricht. Fachübergreifende Lernfelder und inklusive Potentiale*. Tübinger – Narr Francke Attempto Verlag

NÄGER, S. (2017). *Literacy. Kinder entdecken Buch-, Erzähl- und Schriftkultur*. Freiburg, Basel, Wien: Herder Verlag

NEUHOFER, M. (2018): Wozu Literatur und warum eigentlich? Schulischer Fremdsprachenunterricht in Zeiten der Kompetenzorientierung am Beispiel der zweiten lebenden Fremdsprache in Österreich. In: *HeLix* 11 (1), S. 97-107

NIKOLAJEVA, M., Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland.

PAULI, L., SCHÄRER, K. *böse*. (2016). Zürich: Atlantis/Orell Füssli Verlag

SÁRVÁRI T. (2015). „Bilder sind gute Begleiter“. Überlegungen zur Entwicklung und Förderung der primären Fertigkeiten im frühen DaF-Unterricht mit Bilderbüchern, in *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2014*. Budapest: *Gesellschaft ungarischer Germanisten*, Hrsg. J. Backes & Z. Szendi (Budapest, Bonn: Gondolat Kiadoi), S. 225-245

STAIGER, M. (2014). Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse, in *BilderBücher. Band 1: Theorie*, Hrsg. J. Knopf & U. Abraham (Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren), S. 12-23

THIELE, J. (2003). *Das Bilderbuch: Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. Oldenburg: Isensee

**TRANSLATIONS – TRANSLATION STUDIES /
TRADUCTIONS – ÉTUDES DES TRADUCTIONS /
TRADUCERI – TRADUCTOLOGIE**

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Ioana NISTOR

Mirel ANGHEL

LANGUAGES CONNECT – MULTILINGUALISM, INTERCOMPREHENSION AND TRANSLATION

SPRACHEN VERBINDEN – MEHRSPRACHIGKEIT, INTERKOMPREENSION UND ÜBERSETZUNG

LIMBILE UNESC – MULTILINGVISM, INTERCOMPREHENSIUNE ȘI TRADUCERE

Dr. Ana-Maria DASCĂLU-ROMIȚAN

Lect. univ.

Universitatea Politehnica Timișoara

Facultatea de Științe ale Comunicării

Str. Traian Lalescu nr. 2

E-mail: ana.dascalu@upt.ro

Abstract

Multilingualism, intercomprehension and translation play an important role in the context of globalization and can be found in everyday life as well as in all other areas. Technical languages also have a special importance here, especially since technical language skills, alongside intercomprehensive skills and knowledge of foreign languages, are among the most important skills of a translator. The focus of the article is to show that knowledge of foreign languages facilitates communication in everyday language as well as in the area of educational and technical language.

Résumé

Le multilinguisme, l'intercompréhension et la traduction jouent un rôle important dans le contexte de la mondialisation et se retrouvent dans la vie quotidienne ainsi que dans tous les autres domaines. Les langues techniques revêtent ici également une importance particulière, d'autant plus que les compétences linguistiques techniques, aux côtés des compétences intercompréhensibles et de la connaissance des langues étrangères, font partie des compétences les plus importantes d'un traducteur. L'objectif de l'article est de montrer que la connaissance des langues étrangères facilite la communication dans le langage courant ainsi que dans le domaine du langage pédagogique et technique.

Rezumat

Multilingvismul, intercomprehenșiunea și traducerea joacă un rol important în contextul globalizării și pot fi întâlnite atât în viața de zi cu zi, cât și în toate celelalte domenii. Limbajele de specialitate ocupă și ele un loc important în acest context, cu atât mai mult, cu cât competențele lingvistice specializate se numără printre cele mai eficiente abilități ale unui traducător, alături de cele intercomprehensive și de limbi străine. Articolul își propune să arate că abilitățile lingvistice și cunoașterea limbilor străine facilitează comunicarea în toate sferile vieții.

Keywords: *multilingualism, interkomprehension, communication, translation, foreign languages, language for special purposes*

Mots-clés: *multilinguisme, intercompréhension, communication, traduction, langues étrangères, langue de spécialité*

Cuvinte-cheie: *multilingvism, intercomprehenșiune, comunicare, traducere, limbi străine, limbaje de specialitate*

Mehrsprachigkeit, Interkomprehension und Übersetzung spielen im Kontext der Globalisierung eine bedeutende Rolle und sind sowohl im Alltag als auch in allen anderen Bereichen anzutreffen. Fachsprachen bekommen hier auch einen besonderen Stellenwert, zumal fachsprachliche Kompetenzen, neben den interkomprehensiven Kompetenzen und die Kenntnis von Fremdsprachen zu den wichtigsten Fähigkeiten eines Übersetzers gehören. Der Schwerpunkt des Beitrags besteht darin zu zeigen, dass Fremdsprachenkenntnisse die Kommunikation sowohl in der Alltagssprache als auch im Bereich Bildungs- und Fachsprache erleichtern.

In unserer heutigen Gesellschaft sollten rezeptive Teilkompetenzen im Fremdsprachenunterricht stärker gefördert werden, um die individuelle Mehrsprachigkeit der Lernenden zu begünstigen. Dafür wäre es angebracht, einen interkomprehensionsbasierten Ansatz im Unterricht einzubringen, wie zum Beispiel das EuroCom-Konzept¹ (mit den Varianten EuroComRom, EuroComGerm u.a.). Die EuroCom-Methode geht auf sieben sprachliche Transferbasen zurück² (*Die Sieben Siebe*) und nutzt dabei gezielt die vorhandenen Sprachkenntnisse & Englischkenntnisse der Lernenden, um diese systematisch und einfach an das globale Verständnis von Lesetexten & Hörbeispielen in mehreren romanischen oder germanischen Fremdsprachen heranzuführen, ohne dass diese nach der klassischen (oft unattraktiven und mühsamen) Methode von Null aus gelernt werden muss.

Der Anstoß zu diesem Thema stammt aus den Jahren in denen ich als Mitarbeiterin innerhalb Forschergruppe der Frankfurter Romanistik am EuroComRom-Projekt tätig war und geht auf verschiedene Studien von Prof. Horst G. Klein (*Neuere Forschungen zur europäischen Interkomprehension*³), von Christina Reissner (*Fachsprachen und Interkomprehension*⁴), aber auch auf das Seminar „Tests und Übungen zur romanischen Interkomprehension“ zurück, bei welchem ich als wissenschaftliche Hilfsassistentin von Professor Klein an der Johann Wolfgang Goethe Universität in Frankfurt am Main mitwirken durfte.

¹ Vgl. <http://www.eurocomprehension.eu/rom/indexrom.htm>

² Vgl. Stegmann, Tilbert, Klein Horst, *EuroComRom – Die sieben Siebe. Romanische Sprachen sofort lesen können*, Shaker Verlag, Aachen, 1999.

³ Klein, Horst, Rutke, Dorothea (Hrsg.), *Neuere Forschungen zur europäischen Interkomprehension*, Editiones EuroCom, Vol. 21, Shaker Verlag, Aachen, 2004.

⁴ Reissner, Christina, *Fachsprachen und Interkomprehension*. In: Klein, Horst, Rutke, Dorothea (Hrsg.), *Neuere Forschungen zur europäischen Interkomprehension*, Editiones EuroCom, Vol. 21, Shaker Verlag, Aachen, 2004, S. 135-154

1. Einleitung:

Im ersten Teil des Beitrags werden die Vorteile der Mehrsprachigkeit beleuchtet und die Bedeutung einer mehrsprachigen Gemeinschaft hervorgehoben. Das beste Beispiel dafür stellt die Europapolitik dar, welche den Nutzen der Mehrsprachigkeit in allen Bereichen anerkannt hat und in allen Ländern der Europäischen Union fördert: „One of the central goals of European language policy is plurilingual competence.” (REISSNER, 2019, S. 205). Die europäische Identität steht im Zeichen der Vielfalt und des Kulturverständnisses, wobei die Mehrsprachigkeit das wichtigste Bindeglied zwischen den verschiedenen Ländern Europas darstellt.

Die Mehrsprachigkeit ist sowohl für die Entwicklung des jeden einzelnen von uns wichtig, aber auch für die gesamte Gesellschaft: „Mehrsprachigkeit stellt eine wichtige natürliche Ressource in unserer globalisierten Gesellschaft dar, die sowohl für den Einzelnen als auch für die Gesellschaft von Bedeutung ist.“ (RIEHL, 2006, S. 15). Wie Doris Sava in *Paradigmen der Wissensproduktion und Wissensvermittlung*⁵ bemerkt, ist es wichtig einzusehen, dass sich der Begriff des Plurilinguismus nicht auf die Vollkompetenz in verschiedenen Sprachen bezieht: „Mehrsprachigkeit heißt nicht Vollkompetenz in mehreren Sprachen, sondern ein rezeptives Hör- und Leseverständnis.“ (SAVA, S. 251).

Um diese Kompetenzen zu fördern und die Lernenden an die Sprachenvielfalt Europas heranzuziehen, lässt sich die EuroCom-Methode im Sprach- und Übersetzungsunterricht hervorragend einsetzen. Nicht zuletzt werden dadurch auch die sprachpolitischen Ziele der Europäischen Kommission in Brüssel erfüllt (KLEIN / STEGMANN, 1999, S. 9) und den Lernenden Fremdsprachenkenntnisse viel einfacher vermittelt.

1.1. Vorteile der Mehrsprachigkeit. Perspektiven für Studium und Beruf

Mehrsprachigkeit stellt die Grundlage für das Fortbestehen der sprachlichen und kulturellen Vielfalt Europas dar. Sie erleichtert die Kommunikation sowohl im Alltag als auch im Beruf und hilft Sprachbarrieren abzubauen und die Interaktion zwischen den Menschen im Alltagsleben und in allen Arbeitsbereichen zu fördern.

Ein aktuelles, sehr nahes Beispiel einer mehrsprachigen Gemeinschaft findet sich in unserer unmittelbaren Umgebung, in Temeswar, Rumänien, in einer Stadt die 2023 Europäische Kulturhauptstadt war⁶. Das rumänische Banat ist für seine Mehrsprachigkeit und für die interkulturelle Vielfalt als einzigartiges Phänomen in Europa zu betrachten und verdeutlicht wie der Plurilinguismus, die Geschichte und die Existenz dieser Region geprägt und geformt hat. Nicht zuletzt hat das multikulturelle Gepräge des Banats dazu beigetragen, dass im Banat, in Temeswar zahlreiche kulturelle Institutionen, Bildungseinrichtungen, Vereine und Organisationen entstanden sind, die ihrerseits, die Begegnung zwischen Angehörigen unterschiedlicher Kulturen fördern.⁷

Die Sprachenvielfalt im Banat ist ein Reichtum für die ganze Gemeinschaft, da jede einzelne Sprache unmittelbarer Ausdruck von Kultur sowie individueller und kollektiver Identität ist. Diese Völkervielfalt, die unter bestimmten geographischen und politischen Bedingungen im Laufe der Jahrhunderte entstanden ist, prägt auch heute die interethnischen Beziehungen zwischen diesen Minderheiten. Damit verbunden ist die Tradition der

⁵ Vgl. <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=911811> und http://uniblaga.eu/wp-content/uploads/CVs/Sava_Pub.pdf

⁶ Timisoara 2023 – European Capital of Culture, vgl. <https://timisoara2023.eu/en/>

⁷ Vgl. Dascălu-Romițan, Ana-Maria. "Mehrsprachigkeit und interkultureller Dialog in Temeswar" Germanistische Beiträge, vol.45, no.1, 2019, pp.78-93. <https://doi.org/10.2478/gb-2019-0021>

Mehrsprachigkeit und die Toleranz gegenüber dem anderen, gegenüber dem Fremden und den anderen Kulturen im Banat.

Anhand der Geschichte der Stadt Temeswar lässt sich erkennen, dass dank der Sprachenvielfalt und der ethnischen, religiösen und kulturellen Vielseitigkeit diese Stadt und die Region Banat Ausdruck eines einzigartigen Phänomens in Europa sind. Wenige Städte können auf eine derartige Geschichte und Traditionsvielfalt zurückblicken wie Temeswar. Die Mehrsprachigkeit und der interkulturelle Dialog haben zum Aufschwung der Stadt beigetragen und ihre Menschen wurden durch die multikulturelle Erziehung und Entwicklung geprägt: „Im Geiste dieser interkulturellen Diversität besteht unsere Aufgabe darin, die Sprachenvielfalt Temeswars weiterhin zu fördern, die kulturellen Werte zu erhalten und sie jüngeren Generationen zu vermitteln, um unseren Standort in der großen europäischen Familie mit Freude und Stolz zu behaupten.“ (DASCĂLU-ROMIȚAN, 2019, S. 92).

1.2. Entwicklung rezeptiver Mehrsprachigkeit

Rezeptive Mehrsprachigkeit stellt eine Form interkultureller Kommunikation dar, bei welcher die Redner jeweils die Sprache der anderen Person ausreichend verstehen, aber ihre eigene Muttersprache sprechen. Sie beruht auf dem gezielten Erwerb von Teilkompetenzen mit modularen Aufbaumöglichkeiten auf der Basis der kognitiven Nutzung der Ähnlichkeiten zwischen den Sprachen. Beim Erwerb rezeptiver Kompetenzen geht es vor allem um den vielfachen Einsatz nicht nur für eine Sprache, sondern gleichzeitig für alle Sprachen derselben Sprachfamilie. (KLEIN / STEGMANN, 1999, S. 9).

Zugleich bildet die rezeptive Mehrsprachigkeit die Grundlage der EuroCom-Methode und ermöglicht den Erwerb von Lese- und Hörkompetenzen in den nahverwandten Sprachen der drei großen Sprachfamilien (EuroComRom, EuroComGerm und EuroComSlav). Dabei wird das bereits vorhandene Sprach- und Weltwissen aktiviert, so dass der Lernende Verwandtschaftsbeziehungen zu anderen ähnlichen Sprachen erkennen kann. Dadurch werden die Lese- und Hörkompetenzen gefördert und die Motivation der Lernenden steigt, so dass sich die EuroCom-Methode im Sprachunterricht als sehr erfolgsorientiert erweist.

2. Von der Intercomprehension zur Eurocomprehension

Intercomprehension beschreibt die Fähigkeit, in einer Gruppe von Sprachen, die einen gemeinsamen Ursprung haben, kommunizieren zu können. Sie bezieht sich auf das Verständnis einer fremden Sprache, die vorher nicht gelernt wurde: „Intercomprehension bedeutet das Verstehen einer fremden Sprache, ohne diese zuvor formal erlernt zu haben. ‘Intercomprehension’ wurde in der Linguistik als Kriterium herangezogen, um Sprachen gegenüber den Dialekten zu definieren: Sprachen seien gegeneinander (weitgehend) nicht interkomprehensiv, Dialekte seien füreinander (weitgehend) interkomprehensiv.“ (MEISSNER, 2004, S. 97).

Die Romanische Intercomprehension nimmt sich vor, die Beziehung zwischen den romanischen Sprachen hervorzuheben und davon ausgehend, die Grundlage für das Lese- und Hörverstehen innerhalb der romanischen Sprachfamilie zu ermöglichen.

EuroCom (Akronym für Europäische Intercomprehension in den drei großen Sprachgruppen Europas – die romanische, die slawische und die germanische Gruppe) – ist ein Projekt der Frankfurter Universität, das von Professor Klein und Professor Stegman entwickelt wurde. EuroCom ist eine Mehrsprachigkeitsmethode zum Erwerb nahverwandten Sprachen. Die EuroComRom-Methode bezieht sich auf den Erwerb von Fremdsprachenkenntnissen in der romanischen Sprachfamilie und auf die Förderung rezeptiver Kompetenzen

(Lesekompetenz in allen Sprachen einer Sprachgruppe). Bei EuroCom geht es darum, „Mehrsprachigkeit über den Einstieg in rezeptive Kompetenzen modularisiert zu erreichen“. Gleichzeitig werden dadurch Teilkompetenzen erworben (z. B. fachsprachliche Kompetenzen). Das Projekt der Frankfurter Forschergruppe wurde sowohl in Schulen als auch an Universitäten erfolgreich eingesetzt und setzt sich zum Ziel, den Lernenden, Mehrsprachigkeit in einer schnellen, attraktiven Art zu ermöglichen. EuroCom zeigt, dass man durch die Kenntnis der Muttersprache und einer einzigen Fremdsprache der Sprachfamilie schon viel Wissen mitbringt, so dass man in kurzer Zeit, Texte in allen verwandten Sprachen verstehen kann.

Durch die EuroCom-Methode gelang es Horst Klein und Tilbert Stegmann zu zeigen, dass die Nutzung vorhandener Sprachkenntnisse, das Erlernen anderer Sprachen fördert. Dabei geht es vor allem, den Lernenden zu verhelfen, Fähigkeiten zu erwerben, die ihm ermöglichen, sich mit der fremden Sprache intensiv auseinanderzusetzen und vor allem Lese- und Hörkompetenzen zu erzielen. Der Begriff Eurokomprehension (Eurocomprehension) „ist ein Neologismus, der von Horst G. Klein 1997 geprägt wurde. Er meint das umfassende Verstehen der Europäer auf der Grundlage einer sprachen- und sprachenfamilienübergreifenden Interkomprehension.“ (MEISSNER, 2004, S. 97).

Im Unterschied zum klassischen Fremdsprachenunterricht, zeigt die EuroCom-Methode bereits von Anfang an, dass der Lernende aus einem einfachen Text in der neuen Fremdsprache schon viel verstehen kann, wobei vorhandene, aber unverwendete Kompetenzen aktiviert werden (auf Vorwissen zurückgreifen / das Erkennen von Bekanntem in Fremdem – z. B. durch Sprachverwandtschaft und durch Fremdwörter / Internationalismen).

In seinem bekannten Buch *Europa international. Einführung ins Leseverstehen* beschreibt Horst Klein Transferbasen für die Zielsprachen Französisch, Italienisch, Spanisch, Portugiesisch, Katalanisch und Rumänisch. Die Verwendung dieser Transferbasen ermöglichen dem Lernenden, die Beziehungen zwischen den Sprachen leichter zu erkennen und somit den Spracherwerb zu fördern.

Beim Einsetzen der Erschließungsstrategien (Sieben Siebe – 7 Transferbereiche: internationaler Wortschatz; panromanischer Wortschatz; Verwandtschaft der Lautverbindungen; Verbindung zw. Graphie und Aussprache; syntaktischer Transfer; Transfer morpho-syntaktischer Elemente und Transfer von Prä- und Suffixen) merkt der Lernende, dass er schon viele Informationen aus den verwandten Sprachen versteht und somit auch der Erwerb einer Sprachlernkompetenz unterstützt wird. Damit leistet die EuroCom-Methode einen entscheidenden Beitrag zur Förderung der Europäischen Mehrsprachigkeit, des interkulturellen Lernens und Verständnisses und erleichtert die Kommunikation zwischen den Bewohnern Europas. Nicht zuletzt lernen die Studierenden dabei auch die kulturelle Vielfalt Europas kennen.

Reissner erkennt, dass das Hauptziel interkomprehensiver Methoden darin besteht, rezeptive Sprachkompetenzen zu entwickeln (Entwicklung von Lese- und Hörkompetenzen) und diese für den Sprachgebrauch einzusetzen.

Die Anwendung der EuroCom-Methode zeigt, dass diese interkomprehensive Methode einen wichtigen Beitrag zur Interkomprehensionsforschung leistet und somit das Textverständnis und demzufolge den Transfer erleichtert. Zugleich wird die EuroCom-Methode auch dafür verwendet, um fachsprachliche Lese- und Hörkompetenzen in einzelnen Fachsprachen zu entwickeln.



Abbildung 1: EuroCom – Europäische Interkomprehension

3. Interkomprehension und Fachsprachen

Das 21. Jh. Kennzeichnet sich unter anderem durch die Entwicklung verschiedener Spezialgebiete / Fachgebiete und der damit verbundenen Fachsprachen. Mit der Entwicklung von Fachsprachen entsteht auch der Bereich der *Fachsprachenlinguistik*. In Anlehnung an Spillers Erkenntnis, dass es keine Fachsprache eines Faches gibt, „sondern nur fachsprachliche Textsorten“⁸, unterstreicht Reissner die Schwierigkeit, den Terminus *Fachsprache* zu definieren. Dabei werden die Begriffe „fachsprachlich“, „fachspezifisch“ und „ein bestimmtes Fach betreffend“ herangezogen.

Dank der internationalen Terminologie, der ähnlichen formalen Strukturen in verschiedenen Sprachen, der kurzen Sätze und des neutralen Stils eignen sich fachsprachliche Texte sehr gut für die Anwendung interkomprehensiver Strategien.

Fachsprachliche Texte können erfolgreich im Rahmen eines interkomprehensionsorientierten Unterrichts eingesetzt werden und fördern den Erwerb rezeptiver Fertigkeiten: „Fachsprachliche Texte bieten sich in aller Regel für interkomprehensiv Strategien in besonderem Maße an. Die Terminologie etwa in den Naturwissenschaften ist hochgradig international, Lehrbücher, Abhandlungen zu bestimmten Themenbereichen, Forschungsberichte etc. folgen i.d.R. leicht nachvollziehbaren formalen Kriterien. Der neutrale fachsprachliche Stil zeichnet sich u.a. durch kurze Sätze, Parataxen und im Vergleich zur Allgemeinsprache stark eingeschränkten Gebrauch der Tempora aus. Kennzeichnend für Fachsprachen ist weiterhin das formale Kriterium der Monosemierung, was die hohe Anzahl von Fachtermini erklärt. Sie erleichtern die Erschließung eines Fachtextes in einer bislang unbekannt Sprache in hohem Maße.“ (REISSNER, 2004, S. 137).

Durch den Einsatz der EuroCom-Methode wird das Verständnis fachsprachlicher Texte erleichtert und zugleich der Erwerb fachsprachlicher Lese- und Hörkompetenzen gefördert.

⁸ Vgl. Spillner, Bernd, *Zur kontrastiven Analyse von Fachtexten – am Beispiel der Syntax von Wetterberichten*. In: Schlieben-Lange, Kreuzer, 1983, S. 111.

4. Fachsprache und Interkomprehension – Einsatz juristische Fachtexte im Unterricht

Um die Beziehung zwischen Fachtexten und Interkomprehension in den Vordergrund zu stellen, zieht Reissner die Auseinandersetzung mit juristischen Fachtexten heran. Der erfolgreiche Transfer juristischer Fachtexte ist jedoch nur dann möglich, wenn folgende Voraussetzungen erfüllt werden:

- Texte müssen auf einer vergleichbaren und damit transferierbaren Grundlage basieren (demselben Rechtssystem angehören und einheitliche formale Strukturen aufweisen)
- Texte müssen eine ähnliche formale Struktur aufweisen
- ohne Kenntnis der Rechtsordnung ist auch bei Vertrautheit fachspezifischen Vokabulars das Verständnis eines juristischen Fachtextes nicht automatisch gewährleistet

Der Transferprozess ist nur dann realisierbar, wenn die formale Struktur der Texte ähnlich ist. Wird diese Voraussetzung erfüllt, so kann die Anwendung der EuroCom-Methode das Verständnis von fachsprachlichen Texten erleichtern und somit den Zugang zu Fachsprachen gestatten. Zugleich wird der Erschließungsprozess erleichtert und die Motivation und das Selbstbewusstsein der Lernenden angeregt. Daraus lassen sich verschiedene Lernstrategien und Assoziationshilfen ableiten, die es dem Studierenden ermöglichen, vorhandene Kenntnisse einzusetzen und neue Kompetenzen zu entwickeln.

5. Interkomprehension und Übersetzung - Interkomprehensives Experiment im Übersetzungsunterricht mit Studenten der Politehnica-Universität Temeswar (Universitatea Politehnica Timișoara)

Im letzten Teil des Beitrags wird auf ein interkomprehensives Experiment zurückgegriffen, das Christina Reissner für die Anwendung der EuroCom-Methode in ihrem Artikel *Fachsprachen und Interkomprehension* (REISSNER, 2004, S. 150) angewendet hat. Es handelt sich dabei um einen juristischen Fachtext, nämlich folgenden Ausschnitt aus der Verfassung des Staates Andorra (*Constitució del Principat d'Andorra*):

Constitució del Principat d'Andorra

Títol I

De la sobirania d'Andorra

Article 1

1. Andorra és un Estat independent, de dret, democràtic i social. La seva denominació oficial és Principat d'Andorra.
2. La Constitució proclama com a principis inspiradors de l'acció de l'Estat andorrà el respecte i la promoció de la llibertat, la igualtat, la justícia, la tolerància, la defensa dels drets humans i la dignitat de la persona.
3. La sobirania resideix en el poble andorrà [...].
4. El règim polític d'Andorra és el Coprincipat parlamentari.



Abbildung 2: Auszug aus der Verfassung des Staates Andorra

Die Aufgabe der Testpersonen besteht darin, einen katalanischen Verfassungstext sinngemäß ins Deutsche zu übertragen. Dabei soll auf Rumänisch-, Französisch-, Italienisch- und / oder Spanischkenntnisse zurückgegriffen werden.

Von Reissners Studie ausgehend, habe ich im Rahmen meines Unterrichts dieses interkomprehensives Experiment mit Studenten im 1. Jahrgang, Studiengang Übersetzen und Dolmetschen (Englisch-Deutsch) an der Fakultät für Kommunikationswissenschaften⁹ der Politehnica-Universität Temeswar¹⁰, Rumänien, durchgeführt. 20 rumänische Studenten haben an diesem Experiment teilgenommen und sich mit dem katalanischen Text „Auszug aus der Verfassung des Staates Andorra“ (*Constitució del Principat d'Andorra*) auseinandergesetzt. Die Aufgabe bestand darin, den juristischen Text sinngemäß ins Deutsche zu übersetzen. Bei der Übersetzung konnten die Studierenden auf die Rumänisch- und Französischkenntnisse zurückgreifen. Der Transfer erfolgte ohne Sprachkenntnisse des Katalanischen, wobei die Studenten ihr sprachliches Wissen und Weltwissen einsetzen konnten.

Am Anfang des Übersetzungsprozesses wurden der Texttyp und die Textsorte bestimmt und die Studenten bemerkten, dass die Erkennung der Textart einfach war und dass die Struktur juristischer Texte ähnlich wie im Rumänischen oder im Deutschen ist. Zugleich konnten sie fachsprachliche Termini nachweisen und feststellen, dass die internationale Terminologie, die Erschließung des Textes auf lexikalischer Ebene erleichtert. Zu diesen fachsprachlichen Termini gehören: *constitució, estat, sobirania, dret, democratic, social, denominació oficial, principis, llibertat, justícia, drets humans, règim polític, parlamentari* u.s.w

Was die Auswertung der Ergebnisse betrifft, konnte man feststellen, dass 90% der Studenten den Inhalt erfasst haben und dass manche von ihnen sogar den ganzen Text korrekt ins Deutsche übersetzt haben. 4 % der Studenten brachen das Experiment ab, während andere das Phänomen der Kontextfalle („De la sobirania d'Andorra“) lösen konnten. 5 Studenten haben „sobirania“ mit Souveränität übersetzt (Lautentsprechung) und dabei das 4. Sieb der EuroCom-Methode eingesetzt (Prozess der semantischen Erschließung). Durch die Anwendung der EuroCom-Methode konnten die Studenten auf Vorkenntnisse zurückgreifen, kognitiv arbeiten, die eigenen Vorkenntnisse systematisieren und einsetzen, sich mit der Hypothesengrammatik beschäftigen und den Text korrekt erschließen. Zugleich konnte man erkennen, dass die Verwendung der Euro-Com-Methode und der 7 Siebe die Motivation der meisten Studierenden gefördert hat.

Schlussfolgerungen

Die kulturelle und soziale Vielfalt Europas beruht wesentlich auf der Vielfalt seiner Sprachen beruht. Die individuelle Mehrsprachigkeit, lässt sich anders als Multilinguismus gezielt fördern, vor allem durch entsprechende Erziehungsprogramme. Neben Kindern, die in multilingualen Familien aufwachsen und so gleichsam naturwüchsig plurilingual werden, haben viele Europäer monolingualer Herkunft zusätzlich zu ihrer Erstsprache eine oder gar mehr andere Sprachen hinzugelernt. Plurilinguismus und Übersetzung sind unersetzliche Verfahren für den Umgang mit multilingualen Verhältnissen. Um in multilingualen Gesellschaften oder Orten kommunizieren zu können, muss man entweder selbst plurilingual sein oder Übersetzer bemühen. Wer die Sprache seines Partners, seiner Kollegen, seiner Bekannten usw. nicht kann, braucht Übersetzer.

Die sinngemäße Übersetzung eines Textes hängt nicht nur von den Sprach- und Fachkenntnissen des Übersetzers ab, sondern auch vom Zeitpunkt an welchem der Transfer stattfindet. Bei der Analyse des Übersetzungsprozesses gelangt Bogdan Dascălu zu folgenden Erkenntnissen: „Am constatat că adeseori sentimentul de corectitudine sau de incorectitudine a traducerii nu depinde numai de performanța traducătorului, ci și de distanța temporală dintre momentul în care s-a făcut traducerea și momentul în care ea este receptată, întrucât, cu cât

⁹ Facultatea de Științe ale Comunicării din cadrul Universității Politehnica Timișoara, <https://sc.upt.ro/ro/>

¹⁰ Universitatea Politehnica Timișoara, <https://www.upt.ro>

această distanță este mai mare, cu atât insatisfacția față de calitatea traducerii poate să crească, din cauză că în acest răstimp limba noastră a evoluat.“¹¹ (DASCĂLU, 2012, S. 102).

Aufgrund der analysierten Studien und Fakten, gelangen wir zur Schlussfolgerung, dass die Übersetzung einen wichtigen Beitrag zur Förderung der Mehrsprachigkeit, der Interkomprehension und des interkulturellen Dialogs leistet und dass die Fremdsprachenkenntnisse in unserer heutigen Gesellschaft sowohl im Alltag als auch im Studium oder im Berufsleben unentbehrlich sind. Lehr- und Lernmethoden wie EuroCom tragen in diesem Sinne zur Förderung der sprachlichen Vielfalt in Europa bei und lassen sich – wie wir im Rahmen des oben dargestellten Experimentes – im Unterricht an Schulen und Universitäten sehr gut einsetzen und tragen zu einem attraktiven und erfolgreichen Unterricht bei.

Was die Beziehung von Mehrsprachigkeit, Interkomprehension und Übersetzung betrifft, ist ein eindeutiges Verhältnis zwischen diesen Bereichen festzustellen, Bereiche, die sich in ihrer Wechselwirkung gegenseitig fördern. Dank mehrsprachlicher und interkomprehensiver Kompetenzen wird der Übersetzer in seiner Tätigkeit während des Übersetzungsprozesses deutlich unterstützt und kann diese auch beim Transfer fachsprachlicher Texte erfolgreich einsetzen. Nicht zuletzt werden dadurch auch die interkulturellen Kompetenzen gefördert und die Sprachenvielfalt Europas in den Vordergrund gestellt.

Die Auswertung des interkomprehensiven Experimentes mit den Studenten zeigte, dass ein interkomprehensionsorientierter Unterricht es möglich macht, Sprachvergleiche im Übersetzungsunterricht einzusetzen und dass die Studeierenden, anhand der EuroCom-Methode neue Fremdsprachen entdecken und Sprachkenntnisse erwerben konnten. Interkomprehensionsorientierte Ansätze können bei mehrsprachigen Lernenden eingesetzt werden, um den Studierenden zu helfen, fremde Sprachen leichter zu lernen. Die Strategien des Sprachvergleichs erleichtern zugleich das Verständnis fachsprachlicher Texte und helfen den Lernenden, auch ihre muttersprachlichen Kenntnisse und ihr Weltwissen einzubringen. Gleichzeitig haben die Lernenden Fachtermini, Fremdwörter, Internationalismen usw. in anderen Sprachen leichter erfassen und übersetzen.

Nicht zuletzt erleichtert der Umgang mit neuen Lernmethoden, mit digitalen Medien und multimediale Lehrmaterialien den Erwerb rezeptiver Kompetenzen und begünstigen die individuelle Mehrsprachigkeit der Lernenden.s

Abschließend lässt sich erkennen, dass die Anwendung der EuroCom-Methode im Sprachunterricht sehr nützlich ist und den Spracherwerb in einer attraktiven und spannenden Art und Weise erleichtert. Ferner kann man feststellen, dass interkomprehensive Lern- und Lehrstrategien (Eurokomprehension), ein wichtiges Lern- und Lehrmittel im Rahmen der Mehrsprachigkeitsdidaktik darstellen. Die Voraussetzung für den Erwerb rezeptiver Kompetenzen stellt hier der Appell an das Vorwissen der Studierenden, aber auch die Bereitschaft der Lehrer, rezeptive Mehrsprachigkeit zu lehren und Interkomprehension zu trainieren (KLEIN, 2002, S. 43).

¹¹ Vgl. <https://www.revista-studii-uvvg.ro/wp-content/uploads/2012/07/10.-Articol-Bogdan-Mihai-Dascalu-11.06.2012.pdf>

BIBLIOGRAFIE

- ABRASHI, Teuta, Ellen Tichy & Doris Sava (Hrsg.), *Germanistik in Mittelost- und Südosteuropa: Bildung und Ausbildung für einen polyvalenten Arbeitsmarkt*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2020
- BÄR, Marcus, *Europäische Mehrsprachigkeit durch rezeptive Kompetenzen: Konsequenzen für Sprach- und Bildungspolitik*, Editiones EuroCom, Shaker Verlag, Aachen, 2004
- DASCĂLU, Bogdan Mihai, *The Diary of an European: Titu Maiorescu. Multilinguisme and Translation*, „Studii de știință și cultură”, 2012, nr. 2, S. 99-103; <https://www.revista-studii-uvvg.ro/wp-content/uploads/2012/07/10.-Articol-Bogdan-Mihai-Dascalu-11.06.2012.pdf>
- DASCĂLU, Bogdan Mihai, ȘERBAN, Gabriela, *Lingvistica română din Banat. Cronologie și statistici*, București: Editura Academiei Române / Timișoara: Editura David Press Print, 2021
- DASCĂLU-ROMIȚAN, Ana-Maria, *Mehrsprachigkeit und interkultureller Dialog in Temeswar*, Germanistische Beiträge, vol.45, no.1, 2019, S.78-93. <https://doi.org/10.2478/gb-2019-0021>
- KLEIN, Horst & STEGMANN, Tilbert, *EuroComRom – Die sieben Siebe. Romanische Sprachen sofort lesen können*, Shaker Verlag, Aachen, 1999
- KLEIN, Horst G., *Entwicklungsstand der Eurocomprehensionsforschung*. In: Kischel, Gerhard, *EuroCom – Mehrsprachiges Europa durch Interkomprehension in Sprachfamilien. Tagungsband des internationalen Fachkongresses zum Europäischen Jahr der Sprachen 2001. Hagen, 9.-10. November 2001*, Shaker Verlag, Aachen, 2002, S. 40-50
- KLEIN, Horst G. & Reissner, Christina, *EuroComRom. Die historischen Grundlagen der romanischen Interkomprehension*, Shaker Verlag, Aachen, 2003
- KLEIN, Horst G., *Große Europäer – Transkulturelle Texte zum Leseverstehen romanischer Sprachen. EuroCom Stufe I*, Shaker Verlag, Aachen, 2004
- MEISSNER, Franz-Joseph, Meissner, Meissner, Claude, Klein, Horst G., Stegmann, Tilbert D.: *EuroComRom – Les sept tamis: lire les langues romanes dès le départ*, Editiones EuroCom, Vol. 6, Shaker Verlag, Aachen, 2004
- MEISSNER, Franz-Joseph, *EuroComprehension und Mehrsprachigkeitsdidaktik. Zwei einander ergänzende Konzepte und ihre Terminologie*. In: Rutke, Dorothea & Weber, Peter (Hrsg.): *Mehrsprachigkeit und ihre Didaktik. Multimediale Perspektiven für Europa*, Asgard Verlag, Sankt Augustin, 2004, S. 97-116
- REISSNER, Christina, *Fachsprachen und Interkomprehension*. In: Klein, Horst, Rutke, Dorothea (Hrsg.), *Neuere Forschungen zur europäischen Interkomprehension*, Editiones EuroCom, Vol. 21, Shaker Verlag, Aachen, 2004, S. 135-154
- REISSNER, Christina (Hrsg.), *Romanische Mehrsprachigkeit und Interkomprehension in Europa*, „Romanische Sprachen und ihre Didaktik“, Band 32, ibidem-Verlag, Stuttgart, 2011
- REISSNER, Christina, SCHWENDER, Philipp, *Translanguaging et intercomprehension – deux approches a la diversité linguistique?*, Cahier de L'Ilob, Vol. 10, 2019, S. 205-227
- RIEHL, Claudia Maria, *Aspekte der Mehrsprachigkeit: Formen, Vorteile, Bedeutung*, in: Detlef Heints, Jürgen Eugen Müller, Ludger Reiberg: *Mehrsprachigkeit macht Schule*, „Kölner Beiträge zur Sprachdidaktik“, 4, Gilles & Francke Verlag, Duisburg, 2006
- SAVA, Doris / Stefan Sienerth (Hrsg.): *Literaturgeschichte und Interkulturalität. Festschrift für Maria Sass*, Peter Lang, Berlin, 2019

- SAVA, Doris, „Paradigmen der Wissensproduktion und Wissensvermittlung”, KRONSTÄDTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTISCHEN FORSCHUNG, Bd. 20, S. 243-253; <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=911811>
- SPELLNER, Bernd, *Zur kontrastiven Analyse von Fachtexten – am Beispiel der Syntax von Wetterberichten*. In: Schlieben-Lange, Brigitte, Kreuzer, Helmut (Hg.), *Fachsprache und Fachliteratur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1983, S. 110-123

LINGUISTIC CONSIDERATIONS ON THE *CANTAR DE MÍO CID*: ORIGINAL, VERSION, TRANSLATION

CONSIDÉRATIONS LINGUISTIQUES SUR LE *CANTAR DE MÍO CID*: ORIGINAL, VERSION, TRADUCTION

CONSIDERAȚII LINGVISTICE DESPRE *CANTAR DE MÍO CID*: ORIGINAL, VERSIUNE, TRADUCERE

Prof. Ana-Maria GRIGORE

Doctorandă,

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
Școala Doctorală de Studii Filologice

E-mail: ana_maria.grigore99@yahoo.com

Abstract

The purpose of this article is to conduct a comparative analysis among three editions of the Cantar de mío Cid text, one of the most realistic chivalric songs in medieval literature. Since during that period the peninsular Romance dialects had not reached a sufficient degree of standardization, fluctuations for the same linguistic phenomenon will be observed in the following examples. Furthermore, the proposed subject is even more interesting as differences deepen when printed versions from the South American area are consulted. This is why, in order to carry out this analysis, three editions of the text have been compared: Peninsular Spanish, American Spanish and Romanian.

Résumé

Le but de cet article est de réaliser une analyse comparative entre trois éditions du texte Cantar de mío Cid, l'un des chants de geste les plus réalistes de la littérature médiévale. Étant donné que, pendant cette période, les dialectes romans péninsulaires n'avaient pas atteint un degré suffisant de standardisation, des fluctuations pour le même phénomène linguistique seront observées dans les exemples suivants. De plus, le sujet proposé est d'autant plus intéressant que les différences se creusent lorsque des versions imprimées de la zone sud-américaine sont consultées. C'est pourquoi, afin de mener à bien cette analyse, trois éditions du texte ont été comparées : l'espagnol péninsulaire, l'espagnol américain et le roumain.

Rezumat

Scopul acestui articol este acela de a realiza o analiză comparativă între trei ediții ale textului Cantar de mío Cid, unul dintre cele mai realiste cântece de vitejie din literatura medievală. Deoarece în perioada respectivă dialectele romanice peninsulare nu ajunseseră la un grad suficient de fixare, vor fi observate în exemplele următoare oscilații pentru același fenomen lingvistic. Mai mult decât atât, subiectul propus este cu atât mai interesant cu cât diferențele se adâncesc atunci când sunt consultate versiuni tipărite în zona sud-americană. Acesta este motivul pentru care, în vederea realizării acestei analize, au fost comparate trei ediții de text: în spaniola peninsulară, spaniola americană, respectiv limba română.

Keywords: *Cantar de mio Cid, peninsular Spanish, American Spanish*

Mots-clés: *Cantar de mio Cid, espagnol péninsulaire, espagnol américain*

Cuvinte-cheie: *Cantar de mio Cid, spaniolă peninsulară, spaniolă latino-americană*

Actul traducerii

Traducerea este o formă de contact lingvistic, un proces constitutiv prin care traducătorul reușește cu ajutorul anumitor modele să alcătuiască o normă. Prin intermediul acestui act complex se încearcă transmiterea (și înțelegerea) unor conținuturi de la o comunitate la alta, fără a distorsiona textul prin intervențiile traducătorului. Acesta din urmă este pus în situația de a face anumite sacrificii și trebuie să aleagă dintr-o gamă variată de posibilități cea variantă convenabilă în funcție de contextul cu care se confruntă.¹

Prin varietatea situațiilor prezentate în următoarele pagini sunt urmărite mai multe limite ale acestui contact lingvistic între limbi: traducătorul, limba în care se traduce, respectiv cititorul (cel căruia i se adresează conținutul și pentru care sunt căutate soluții optime pentru a înțelege conținuturile vehiculate). Diferențele se pot adânci și mai mult atunci când același cuvânt are mai multe înțelesuri, iar deosebirile ce stau la baza conținuturilor unei limbi pot îngreuna și mai mult actul traducerii. În următoarele pagini vor fi urmărite aspecte legate de traducerea textelor vechi castiliene în limba română, fiind vizate nu doar particularitățile celor două limbi (limba sursă, respectiv limba țintă), ci și asemănările și deosebirile în plan fonetic, lexical, morfologic și sintactic, în diacronie și sincronie. Pentru ilustrarea trăsăturilor relevante, textul propus spre analiză este epopeea anonimă medievală ce tematizează faptele cavalerului Rodrigo Díaz de Vivar, intitulată *Cantar de mio Cid*.

Cantar de mio Cid. Cântec de vitejie

Considerat drept unul dintre cele mai realiste cântece de vitejie din literatura medievală, acest poem epic spaniol a circulat încă din secolul al XI-lea prin viu grai (BERCESCU, 1978, p. 133), prin intermediul unei forme de artă populară specifică perioadei medievale, *mester de juglaría* (GARCÍA, 2022). Artiștii ambulauți călătoreau din oraș în oraș pentru a-i delecta pe oamenii din diferitele clase sociale prin intermediul poeziilor și cântecelor, iar această formă de divertisment popular a căpătat o importanță culturală deosebită în epoca medievală spaniolă. În urma unor cercetări realizate de către specialiștii în domeniu, apare ipoteza conform căreia manuscrisul ce datează încă din veacul al XIII-lea, atribuit lui Per Abbat este, de fapt, o copie după un alt manuscris: «El manuscrito conservado del Cantar de Mio Cid está plagado de correcciones, tachaduras, borraduras de toda clase. No todas han de atribuirse al copista [...] abundan las que tienen suficiente entidad como para precisar que el manuscrito conservado del Cantar es una copia hecha teniendo a la vista el original.» (GUTIÉRREZ AJA, 2003, p. 318).

În ceea ce privește structura externă a operei menționate anterior, trebuie precizat faptul că aceasta are o structură tripartită, iar fiecare capitol este intitulat în mod sugestiv: *Cantar del*

¹ Pentru explicații suplimentare cu privire la acest contact „exploziv” între limbi pot fi consultate publicații cu caracter teoretic și practic, precum lucrarea lui Umberto Eco, *A spune cam același lucru – Experiențe de traducere*. Sunt redată situații interesante pentru domeniul traductologiei și, de asemenea, sunt problematizate aspecte pornind de la experiențele personale ale traducătorului.

destierro (Exilul), Cantar de las bodas de las hijas de Cid (Nunta fiicelor Cidului), respectiv Cantar de la afrenta de Corpes (Jignirea din pădurea Corpes).

Deoarece în perioada respectivă dialectele romanice peninsulare nu ajunseseră la un grad suficient de fixare, vor fi observate în exemplele următoare oscilații pentru același fenomen lingvistic. Mai mult decât atât, subiectul propus este cu atât mai interesant cu cât diferențele se adâncesc atunci când sunt consultate versiuni tipărite în zona sud-americană. Acesta este motivul pentru care, în vederea realizării acestei analize, au fost comparate trei ediții de text.

Pentru a identifica asemănările și deosebirile dintre cele două limbi amintite anterior, au fost consultate: ediția de text publicată de către Ramón Menéndez Pidal, *Poema de mío Cid* (1961) și traducerea aferentă realizată de către Victor Bercescu, „Cântecul Cidului. Studiu introductiv”, apărută în *Poeme epice ale evului mediu* (1978). Cea de-a treia ediție de text care va fi amintită în această lucrare apare sub atenta coordonare a editorului Luis Rutiaga în anul 2007, în Mexic, iar aceasta va fi utilă pentru a ilustra diferențele dintre spaniola peninsulară și cea vorbită în cealaltă parte a Oceanului Atlantic.

Nivelul fonetic

Primul nivel al limbii avut în vedere este cel fonetic, unde pot fi identificate numeroase particularități. În ceea ce privește vocalele, trebuie precizat faptul că în epoca medievală acestea erau lungi, pronunțate mult mai clar, iar diftongii și trifongii apăreau într-un număr redus de cuvinte. (HANSSEN, 1913, p. 12).

Spre deosebire de *el castellano medieval*, în norma actuală se constată o tendință crescută de diftongare, iar vocalele se clasifică în vocale tari (*vocales fuertes*): a, e, o, respectiv vocale slabe (*vocales débiles*): i, u. (HANSSEN, 1913, p. 12).

Interesant este și cazul laringalei *h* care nu se pronunță în spaniola modernă. Pe baza unor analize amănunțite despre felul în care se pronunțau cuvintele în epoca medievală, se constată faptul că acest sunet era unul aspirat, devenind ulterior, prin evoluție fonetică, mut.

Pornind de la convențiile stabilite în AFI, se poate realiza transcrierea fonetică a cuvântului *hincado*: [hiŋ 'ka ðo] (limba medievală), respectiv [iŋ 'ka ðo] (limba modernă).

Grafemului *j* din limba spaniolă îi corespunde sunetul [h] existent în limba română: ['a xo/], [ro 'xi θo]. Nu poate fi menționat același lucru despre perioada medievală unde, în cuvintele *ajo* și *rojizo*, *j* = [ɣ] (HANSSEN, 1913, p. 12), ['a yo], respectiv [ro 'ɣi θo].

Nu în ultimul rând, la nivel fonetic poate fi amintit grafemul *x*, a cărui evoluție fonetică poate fi urmărită în următoarele exemple: [a wk 'shi ljos] (limba medievală), [a w 'si ljos] (limba actuală).

Nivelul lexical

Pentru a ilustra asemănările și deosebirile dintre cele două limbi la nivel lexical, am extras câteva versuri reprezentative din poemul Cidului, pe care le redăm în rândurile următoare:

«E entrando a Burgos, ouieron la **siniestra**.» (Poema de mío Cid, 1961, p. 9).

„Iar la Burgos, stând la **stânga** corbul negru se află.” (BERCESCU, 1978, p. 144).

«Y cuando entraron en Burgos, la vieron a la **siniestra**.» (Cantar de Mío Cid, 2007, p. 13).

Dacă în limba medievală corespondentul termenului „stânga” este «**siniestra**», din lat. *sinister*, *-tri* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA), în limba actuală este utilizat lexemul

«**izquierda**», provenit din vasco, *ezkerra*. Acesta din urmă este justificat etimologic, deoarece capătă sensul de «torpe» sau «torcido» (neîndemânic) (DECCEL).

Explicația termenului în limba română, „stânga” este oferită de către Lazăr Șăineanu și are la bază un alt motiv interesant, mâna stângă fiind „mâna cea obosită, cea leneșă (în opozițiune cu mâna dreaptă, considerată ca activă și harnică).” (ȘĂINEANU, 1938).

«Meçio **mío Cid** los ombros, en grameo **la tiesta**.» (Poema de *mío Cid*, 1961, p. 9)

„**Mío Cid** dădu din umeri și din **cap** el clătină.” (BERCESCU, 1978, p. 144).

«**Movió** **mío Cid** los hombros y sacudió **la cabeza**.» (Cantar de *Mío Cid*, 2007, p. 13).

Traducătorul Victor Bercescu optează pentru păstrarea sintagmei «*mío Cid*», deși există corespondențe în limba țintă (*Cidul meu, domnul meu*). Substantivul *cid* < ár. hisp. *síd* < ár. clás. *sayyid* (domn) (DECCEL) apare în nenumărate rînduri în operă și este apelativul prin care este amintit celebrul războinic spaniol Rodrigo Díaz de Vivar, datorită faptelor sale mărețe de vitejie. În ultima ediție de text consultată, publicată în Mexic, nu se înregistrează modificări în ceea ce privește această sintagmă.

O altă situație interesantă este în cazul substantivului comun „cap”, înregistrat în limba medievală cu forma *tiesta*, provenit din lat. *testa*, *-ae* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA), respectiv cu varianta *cabeza* < lat. vulg. *capitia* < lat. *caput*, *-itis* în limba actuală. Termenul românesc este moștenit din latină, având același etimon menționat anterior, *caput*, *-itis*. Acestea sunt doar câteva exemple extrase în urma consultării materialelor menționate. Ambele exemple din limba spaniolă sunt articulate cu articolul hotărât feminin *la*, în vreme ce substantivul în limba română este nearticulat, deoarece este precedat de prepoziția compusă *din*.

Nivelul morfologic

În ceea ce privește nivelul morfologic, este important de menționat faptul că apar numeroase schimbări, dintre care vom aminti următoarele exemple:

«**Martin Antolinez**, fodes ardida lança!» (Poema de *mío Cid*, p. 11).

„**Tu, Martín Antolinez**, ești mare viteaz, **ți-o spun!**” (BERCESCU, 1978, p. 146).

«**Martín Antolínez**, vos que **tenéis** ardida lanza.» (Cantar de *Mío Cid*, 2007, p. 17).

Primul caz semnalat este cel al numelui *Martin Antolinez*, ambele substantive proprii aflate în cazul vocativ, izolate de restul enunțului prin virgulă. În traducerea realizată de către Victor Bercescu, după ediția de text a scriitorului Ramón Menéndez Pidal, se observă introducerea pronumelui personal *tu* cu rol emfatic, în vreme ce în varianta publicată în 2007 în zona sud-americană este utilizat pronumele *vos*, de această dată în semn de curtoazie/respect. Acesta din urmă cere ca forma verbală personală să fie la persoana a II-a numărul plural. Dacă acest fenomen predomina în limba medievală, acesta nu s-a conservat în varianta actuală a castilieni. Cu toate acestea, în anumite regiuni din America Latină, acesta încă se utilizează, înlocuind forma pronominală «*tú*». Fenomenul avut în discuție se numește *voseo* și este specific în zonele aflate de cealaltă parte a Oceanului Atlantic. În funcție de nivelul sociocultural, dar și de zona geografică, întrebuițarea acestei forme poate fi considerată nepotrivită, peiorativă.²

² «Se ha considerado que tú constituye en estos usos un grado intermedio entre vos (forma no marcada para el trato de confianza) y usted (forma de respeto). Otros autores entienden que se trata más bien de dos sistemas que conviven: el local (usted / vos) y el general (usted / tú). En cualquier caso, el uso de los tres pronombres, allí donde existen, está sometido a condiciones variables y sutiles relativas a la intimidad o la formalidad de la situación, las intenciones del hablante, su edad e incluso el sexo de los interlocutores.» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2009, p. 323).

În perioada medievală, pronumele **vos** se utiliza pentru a face referire la una sau mai multe persoane. Forma a ajuns să fie înlocuită treptat, mult mai târziu în limbă, de **vuestra merced** (astăzi *usted*). Pronumele **vos** utilizat pentru două sau mai multe persoane s-a înlocuit cu variantele *vosotros/as*, care nu s-au consolidat însă nici în America Latină, nici în Canarias și Andalucia. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2009, p. 323).

Pentru a menține aerul epocii, Victor Bercescu introduce un element de oralitate, care nu își are corespondentul în ediția de text din care a realizat traducerea, așezându-l la finalul enunțului: „ți-o spun!”.

În versul imediat următor se remarcă un alt fenomen interesant pentru perioada avută în discuție, așezarea verbelor la finalul enunțului:

«Si yo biuo, **doblar uos he** la foldada.» (Poema de mío Cid, 1961, p. 11).

„De trăiesc, îți **dublez solda, să o afle orișicine.**” (BERCESCU, 1978, p. 146).

«Si yo vivo, **he de doblaros**, mientras pueda, la soldada!» (Cantar de Mío Cid, 2007, p. 7).

În primul exemplu redat anterior se remarcă existența unei perifraxe verbale, *perifrasis de obligación* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2009, p. 539), în care forma auxiliarului **haber** la prezent (**he**) este postpusă, iar infinitivul **doblar** antepus. În traducerea sa, Victor Bercescu optează pentru același verb, *a dubla*, la modul indicativ, timp prezent, urmat de un alt element de oralitate care nu își găsește corespondentul în varianta spaniolă, menit să contureze spiritul epocii: „să o afle orișicine”. Ediția de text publicată în Mexic menține aceeași perifrază menționată anterior, dar o adaptează conform normelor actuale, cu auxiliarul antepus: *he de doblaros*, la care se constată și atașarea pronumelui *os* la forma verbală nepersonală.

Nivelul sintactic

La nivel sintactic pot fi trase câteva concluzii pertinente, după analiza unor versuri reprezentative din poem:

«Alli pienffan de aguijar, alli **fueltan** las riendas.» (Poema de mío Cid, 1961, p. 9).

„Și la drum gândind să plece, frîul cailor **slăbiră.**” (BERCESCU, 1978, p. 144).

«Ya aguijaban los caballos, ya les **soltaban** las riendas.» (Cantar de Mío Cid, 2007, p. 13).

Analizând verbele evidențiate în exemplele menționate anterior, se constată faptul că diferă timpul verbal utilizat.

fueltan este o formă verbală personală, aflată la modul indicativ, timp prezent. Traducerea acestui termen în română, prin verbul *slăbiră*, menține topica specifică limbii vechi, cu postpunerea formei verbale personale, aflată de această dată la modul indicativ, timp perfect simplu. A treia ediție de text consultată înregistrează verbul *soltar* (=a elibera, a da drumul), la modul indicativ, timp imperfect, realizând totodată un efect stilistic.

<p>«Ala' exida de Biuar ouieron la corneja dieſtra,</p> <p>E entrando a Burgos ouieron la ſinieſtra.» (Poema de mío Cid, 1961, p. 9).</p>	<p>„Sta un corb pe-un ram la dreapta din Bivar când o porniră.</p> <p>Iar la Burgos, stând la stânga corbul negru se află.” (BERCESCU, 1978, p. 146).</p>	<p>«Cuando de Vivar salieron, vieron la corneja diestra,</p> <p>Y cuando entraron en Burgos, la vieron a la siniestra.» (Cantar de Mío Cid, 2007, p. 13).</p>
---	---	---

În primul exemplu evidențiat se remarcă un substantiv care ilustrează ideea de plecare: «*ala'* *exida*» (=la ieșirea), în vreme ce în traducerea românească se optează, din nou, pentru o formă verbală personală la perfect simplu („*porniră*”). În ediția de text din 2007 apare o altă formă verbală personală, indicativul prezent al verbului *salir* (=a ieși). La nivel semantic, ambele opțiuni corespund cu forma nominală înregistrată în ediția de text din 1961 a lui Ramón Menéndez Pidal.

Raportul de coordonare se realizează în ambele versiuni spaniole prin intermediul conjuncției coordonatoare copulative *y* (cu varianta *e* atunci când sunetul imediat următor *i*), în vreme ce în traducerea românească apare un raport de coordonare adversativă, realizată cu ajutorul conjuncției *iar*.

Mai mult decât atât, tot la nivel sintactic poate fi remarcat faptul că, spre deosebire de cele două versiuni în limba spaniolă, unde subiectele sunt subînțelese (fiind exprimate anterior în enunț, apărând la persoana a III-a plural), traducerea românească prezintă și două subiecte exprimate („*sta un corb*”, „*corbul negru se află*”). Acest substantiv îndeplinește o altă funcție sintactică în cele două ediții de text în limba spaniolă, aceea de complement direct.

Aspectele redat anterior sunt doar câteva exemple care ilustrează asemănările, dar mai ales deosebirile dintre limba *alfa* și limba *beta*³ la nivel fonetic, lexical, morfologic și sintactic, atât în diacronie, cât și în sincronie.

În urma celor menționate mai sus, este evident faptul că asemănările dintre cele două limbi sunt justificate, deoarece atât româna, cât și spaniola sunt limbi romanice și prezintă o serie de caracteristici moștenite din limba latină. Totodată, deosebirile remarcate sunt un bun prilej de a studia mult mai aprofundat felul în care au evoluat cuvintele de-a lungul timpului în cele două limbi. Studiul devine unul mult mai complex în momentul în care este amintită și problema variației lingvistice dintre spaniola peninsulară și cea vorbită în zona aflată în cealaltă parte a Oceanului Atlantic. Deși baza limbii este una comună, într-un sistem lingvistic atât de complex (fiind vorba despre o comunitate imensă de vorbitori de spaniolă), diferențele care apar sunt vizibile. Este imposibilă cunoașterea tuturor modurilor prin care se poate manifesta o limbă. Studiul tuturor varietăților care apar între cele două zone hispanice este, de asemenea, un obiect interesant ce merită abordat în lucrările viitoare.

³ Denumirile pe care le folosește Umberto Eco pentru a desemna limba sursă (limba din care se traduce) și limba țintă (limba în care se traduce) în *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*.

BIBLIOGRAFIE**Ediții de texte**

***, *Poema de mio Cid*. (R. M. Pidal, Ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1961

***, *Cantar de Mío Cid*. (L. Rutiaga, Ed.), Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., Col. Del Valle, México, 2007

BERCESCU, V., „Cântecul Cidului. Studiu introductiv”, în *Poeme epice ale evului mediu* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978

Dicționare

DECEL = Diccionario Etimológico Castellano en Línea: <https://etimologias.dechile.net/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]: <https://dle.rae.es>

ȘĂINEANU, L., *Dicționar universal al limbii române*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1939

Lucrări teoretice și aplicate

GARCÍA, R., *Mester de juglaría, clerecía y cortesía: la literatura medieval y popular*, în *César Nada*, 2022

GUTIÉRREZ AJA, M. R., *El Cantar de mio Cid. Tomo I: El manuscrito del Cantar*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003

HANSEN, F., *Gramática histórica de la lengua castellana*, Halle A.S., Max Niemeyer, 1913.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 2009

**LEGAL TRANSLATIONS LANDSCAPES:
THE UNIQUE CASE OF
ROMANIA(N) AND ENGLISH PAIR OF LANGUAGES**

**LES PAYSAGES DE LA TRADUCTION JURIDIQUE :
LE CAS UNIQUE DE LA PAIRE DE LANGUES
ROUMANIE(N) ET ANGLAIS**

**PEISAJELE TRADUCERILOR JURIDICE:
CAZUL UNIC AL PERECHII DE LIMBI
ROMÂNĂ ȘI ENGLEZĂ**

Drd. Denisa UNGUREAN-MITROI

Universitatea de Vest din Timișoara

Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

Bld. Vasile Pârvan, nr. 4

E-mail: denisa.ungurean@e-uvt.ro

Abstract

In the context of an increasingly globalized society, the multitude and variety of legal cases within the European Union and at national levels has catalyzed the emergence of legal translation as a focal point of interest among both scholars and practitioners. This phenomenon is especially pronounced in the context of language pairs such as Romanian and English, which present complex challenges due to their distinct legal systems and linguistic families. This paper aims to elucidate the landscape depicted by various theorists and authors, highlighting the unique nature of the disparities between the legal systems and language families involved, and the consequent challenges imposed upon translators. It seeks to underscore the cultural, linguistic, and dynamic divergences inherent in this field, proposing that these can be mitigated through the implementation of diverse pedagogical and practical strategies.

Résumé

Dans le contexte d'une société de plus en plus globalisée, la multitude et la variété des litiges juridiques au sein de l'Union européenne et au niveau national ont catalysé l'émergence de la traduction juridique en tant que centre d'intérêt à la fois pour les universitaires et les praticiens. Ce phénomène est particulièrement prononcé dans le contexte de paires de langues telles que le roumain et l'anglais, qui présentent des défis complexes en raison de leurs systèmes juridiques et familles linguistiques distincts. Cet article vise à élucider le paysage dépeint par divers théoriciens et auteurs, en soulignant la nature unique des disparités entre les systèmes juridiques et les familles linguistiques concernés, et les défis qui en découlent pour les traducteurs. Il cherche à souligner les divergences culturelles, linguistiques et dynamiques inhérentes à ce domaine, en proposant qu'elles puissent être atténuées par la mise en œuvre de diverses stratégies pédagogiques et pratiques.

Rezumat

În contextul unei societăți din ce în ce mai globalizate, multitudinea și varietatea proceselor din cadrul Uniunii Europene și naționale a catalizat emergența traducerii juridice ca punct de interes atât pentru cercetători, cât și pentru practicieni. Acest fenomen este cu precădere pronunțat în contextul unor perechi de limbi precum româna și engleza, care prezintă provocări complexe din cauza sistemelor de drept și familiilor lingvistice distincte din care fac parte. Această lucrare își propune să ilustreze peisajul descris de diverși teoreticieni și autori, subliniind natura unică a disparităților dintre sistemele juridice și familiile lingvistice implicate, precum și provocările ce se impun traducătorilor. Lucrarea își propune să sublinieze diferențele culturale, lingvistice și de dinamică inerente acestui domeniu, sugerând posibilitatea de a le limita prin implementarea diverselor strategii pedagogice și practice.

Keywords: *legal language, law systems, cultural gap, romance languages*

Mots-clés: *langue juridique, systèmes juridiques, fossé culturel, langues romanes*

Cuvinte-cheie: *limbaj juridic, sisteme de drept, discrepanțe culturale, limbi romanice*

Introduction

When it comes to translation in the immense landscape of communication we can easily compare it to a silent waiter at a busy restaurant. The heads turn towards the waiter only when he knocks over the serving cart and makes some undesirable noises. Sometimes the mistake can be as much as poorly chosen word order—a fork dropped on the floor or failure to achieve the meaning of the source text—a broken glass, but sometimes the waiter can tear down a candle on the table and set the whole place on fire causing way more damage than mere noise. The comparison belongs to Mark Polizzotti, author and linguist, in a well stated New York Times opinion and translates the complexity of legal translation into common language as clearly as possible. Society as we know it today was shaped throughout time by human decisions which were based primarily on good or bad communication skills; Starting with humoristic culinary mistranslations we can easily find in restaurant menus and ending with military wars as a consequence, this paper aims to underline the importance that translators must give to cultural nuances, fundamental knowledge in the field they operate and exquisite attention to political and legal details.

Up to this point, the most famous example of mistranslation is from Japanese to English. It remains infamous in its field, highlighting the significance of the discussions and the overall importance of this paper. In 1954, at Potsdam, leaders from the Allied Powers convened to create and release what is later mentioned as "The Potsdam Declaration" on July 26th. This declaration set forth Japan's surrender conditions during World War II, concluding with a strict caution that non-compliance would lead to immediate and total devastation. Japan remained silent until Prime Minister Suzuki was asked to formally articulate Japan's stance in an international press event. Suzuki's response was the single word: "mokusatsu" (黙殺). This term, blending the concepts of "silence" (黙, moku) and "kill" (殺, satsu), can be understood in several ways, primarily as "to disregard" or "to treat with silent disdain" and "to withhold comment." This ambiguity led to misinterpretation. During the international discourse,

Suzuki's "mokusatsu" was taken as Japan's dismissal of the Allies' ultimatum, interpreted as a defiant refusal to surrender. This misunderstanding precipitated the dropping of atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki on August 6th and 9th, 1945, marking one of history's most catastrophic events in terms of human loss. The "mokusatsu" episode exemplifies the critical role of precise communication in international relations and the severe implications that can arise from misinterpretations due to cultural differences.

There are plenty of other such mistranslations in history, leading to political tensions and legal consequences and even deaths out of which we recall Nikita Khrushchev's translation in 1956: "We will bury you" or the case of Hitoshi Igarashi, the Japanese translator of Salman Rushdie's "The Satanic Verses." The relevance of these examples stands at the core of their happening: overlooking the power of mistranslation and the importance of cultural nuances in formal contexts. One can observe that in the first mentioned example the translation was made from Japanese into English which are not only two different languages but also belong to two different language families: Japonic and Indo-European. This scenario stands as a perfect introduction to the paper's main actors: Romanian and English, which are placed in the relevant context: law cases.

Which are the biggest challenges faced by translators when operating from Romanian to English or vice versa? Are today's professionals equipped enough to win the battle of linguistic equivalence in two different language families? What about the equivalence in terms of law systems? The present paper underlines the most proliferated opinions of major authors in the recent vivid landscape of legal translation at a national and international level in Romania.

Worst case scenario

Many experts state that achieving true equivalence in legal translation is akin to chasing a mirage. Some describe it as unpredictable, while others deem it a compromise. This implies that translators should primarily aim for functional equivalence, focusing on the essence and overall intent rather than a word-for-word replication. Literal translations, while preferred by some legal professionals, are often found to be inadequate due to the inherent discrepancies between different legal systems. The primary goal then becomes ensuring that the translated text makes sense to its intended audience, bearing in mind the text's purpose and the broader context. The ease or challenge of legal translation mostly depends on the similarities between the respective legal systems and languages. These translation scenarios might be classified as described by Cao (CAO, 2007, p. 30-31) in four different scenarios.

When both the legal systems and languages share similarities, such as between Spain and France a close alignment scenario is identified; Both Spanish and French are romance languages and both countries have civil law systems with Napoleonic influence. The same situation applies to Romanian and Spanish or Romanian and French, given their linguistic origins and legal backgrounds.

In cases where legal systems align but the languages diverge, like translating German laws into French, the process remains manageable but slightly more challenging and translators find themselves in the second scenario facing a linguistic gap.

Things get a little more complicated when the legal structures differ but languages share similarities, as in translating German legal documents into Dutch, the task becomes more intricate mainly due to potential linguistic pitfalls leading to the third scenario, systemic misalignment.

Last but not least, the worst case scenario for any legal translator stands for the scary complete disparity. The most daunting scenario arises when both the legal systems and

languages lack common ground, exemplified by translating English Common Law into Romanian.

The most interesting aspect, by far, about legal language is that it is very often mistaken to be an instrument which has the purpose to function only in the legal profession. Studies have shown that legal texts can address, according to their structure and meaning, either everybody who is under their jurisdiction, when it comes to laws, or the parties, when it comes to a law case. (MATILLA, 2016, p. 137). Regarding the particular relationship between Romanian and English according to the purpose of this paper it is necessary to look closer to the translation of law case material in order to understand the consequences which occur due to mistranslations based on the complete disparity scenario that is implied. According to a case study on which the present research is based it can be shown that different types of errors can be identified in the translation of legal texts, more precisely civil or criminal sentences and criminal conclusions. The indicators which were used in the aforementioned study aim to make a quality assessment of an official document on several language levels according to an evaluation grid based on the American Translators Association model. (PUNGĂ, UNGUREAN 2022, p. 28-29). The results of the study show that functional mistakes were identified mainly because of the lack of equivalence between the two law systems (common law versus continental law). In order to identify the cause of these mistakes it is necessary to look closely at the two most important obstacles in romanian to english legal translation: the law systems and language families.

Different law systems

Legal documents are fundamental components of any legal system, and while Romania operates within the civil law tradition, the Common Law system, primarily employed in countries like the U.S. and the U.K., presents distinct differences in the realm of legal documents.

Common Law relies heavily on case law, with legal precedents shaping and guiding contract interpretation and enforcement. The principle of 'freedom of contract' allows parties significant autonomy in drafting contracts, and courts generally uphold the intentions of the parties involved. In contrast, Romanian contract law leans on a comprehensive Civil Code. While Romanian law recognizes the freedom of contract, it is subject to more extensive statutory regulations and interpretations by civil law scholars and legal experts. The influence of case law in Romania is not as pronounced as in the Common Law system. Wills and testaments in Common Law systems typically follow specific statutory requirements, including the necessity of witnesses and notarization in some cases. In the United States, for instance, the Uniform Probate Code provides a framework for drafting and executing wills, ensuring their validity. Comparatively, Romania allows for both handwritten and notarial wills, providing more flexibility in terms of form. While Romanian law also sets out rules for wills in its Civil Code, there is a broader range of options for testators. It is important to note that Romania, like Common Law jurisdictions, emphasizes testamentary freedom, allowing individuals to dispose of their assets as they see fit within the bounds of the law. Up until this point there is no identification of possible cultural gaps or misunderstandings since the examples given by this specific branch of law are easy to distinguish and confusion risks are down to a minimum but as we dig deeper into the procedural aspects of the two systems some inevitable, bigger obstacles surface.

For example in the Common Law system, the concept of deeds and titles is integral to property law. Deeds, often recorded in a public registry, serve as the primary instruments for conveying property rights. The system of 'title insurance' is prevalent in the United States, where companies offer insurance against defects in titles, providing added security to property

buyers. Romania, however, operates with a different approach. While the transfer of property rights also relies on deeds and titles, the emphasis lies on notarization rather than title insurance. Romanian property transactions involve drafting sale-purchase agreements, and notaries play a significant role in ensuring the legality and enforceability of these documents. Subsequently, the transfer of ownership is recorded in the Land Book, similar to the public registry system in Common Law jurisdictions.

Common Law places a strong reliance on case law and statutory regulations, providing flexibility and autonomy to parties involved in legal documents. Romania, as a civil law jurisdiction, relies more on codified laws and civil codes. Understanding these differences is crucial for individuals and businesses navigating legal matters in these jurisdictions. While the fundamental principles of legal documents persist, the legal contexts and procedures surrounding them can vary significantly. In the Common Law system, legal rights are deeply rooted in the principles of individualism and adversarial justice. These rights are often enshrined in constitutional documents, such as the United States Constitution, and subsequently interpreted and expanded upon through case law. Common Law places a strong emphasis on precedent, meaning that prior court decisions set legal standards and serve as guidance for future cases. One of the most fundamental legal rights in the Common Law system is the right to a fair trial. This encompasses the right to legal representation, the right to remain silent, the right to a jury trial in certain criminal cases, and protection against self-incrimination.

Romania, along with many continental European countries, operates within the framework of the Civil Law system. In this tradition, legal rights are typically codified in civil codes and statutes, with a more comprehensive and detailed approach compared to the Common Law's reliance on precedent. Legal rights are seen as emanating from statutes, and their interpretation tends to be more straightforward. In Romania, the protection of legal rights often takes an administrative and inquisitorial approach. Courts and authorities are tasked with ensuring the application of the law and protecting individuals' rights rather than relying solely on adversarial advocacy. This is particularly evident in criminal proceedings, where the judge plays a more active role in directing the case and overseeing the investigation. The differences in how legal rights are understood and protected between the Common Law and Romanian Civil Law systems reflect their respective legal traditions and historical developments. Common Law prioritizes individual rights, with a strong focus on precedent and adversarial proceedings. Legal professionals, such as lawyers, play a vital role in advocating for these rights in court. In contrast, the Romanian Civil Law system places a greater emphasis on codified legal rights, with a focus on legal certainty and uniformity. The judge's role is more proactive in ensuring that the law is correctly applied, and that individuals' rights are protected. Moreover, the Common Law system often features expansive interpretations of legal rights through case law, allowing for the evolution of legal protections over time. In contrast, the Romanian Civil Law system relies on legislative changes to modify legal rights. While both the Common Law and Romanian Civil Law systems are dedicated to safeguarding legal rights, their approaches differ substantially. Common Law leans on precedent, advocacy, and a strong emphasis on individual rights, with legal professionals serving as champions of those rights. In contrast, Romanian Civil Law relies on codified rights, administrative procedures, and a more active judicial role in overseeing cases.

Understanding these differences is vital for legal professionals, individuals, and entities operating within these legal traditions. As the main differences between the law systems in terms of ideologies and procedures are pointed out, another important aspect to be taken in account by translators and interpreters are the institutions which differ, sometimes fundamentally. A good example is the Romanian term “Judecătorie” often translated with the English “Law court”. A law court is an institution that is superior in rank to what in Romanian is called “judecătorie” and functions at county level. The correct translation would be “district

court”, which would rightly indicate the city-level rank of the institution referred to in the original document. (PUNGĂ, UNGUREAN, 2022, p. 26).

When considering a legal case in which one of the parties is an english-speaking one and has the right to receive the conclusions of all the trial proceedings in his/her native language this would mislead the respective party into going to a totally different institution hence missing the trial, resulting in legal consequences up to delaying the final sentence.

Different language families

By their very nature, languages are distinct from each other, varying across multiple dimensions rather than just one. Typically, the analysis of a language's framework is segmented into several grammatical categories or analytical layers. These include the study of sound systems (phonology), word formation (morphology), vocabulary (lexis), sentence construction (syntax), and meaning (semantics), as outlined by Crystal (2008).

The differences between Romanian and English, more precisely the differences between romance languages and indo-european languages, come as very fertile ground for research in the field of legal translation based on two main reasons:

- the importance of Latin originated terms in both Civil Law and Common Law systems
- the use of English as a Lingua Franca in Civil Law system countries

Latin, while not currently the primary language utilized in legal settings, has made a lasting impact on the terminology and stylistic elements of the legal lexicon in contemporary languages. In both Romance languages and English, the lexicon derived from legal Latin has been predominantly preserved in its original state or has undergone minimal alterations. These Latin-origin terms serve as borrowed elements or foundational models for the creation of new vocabulary in contemporary languages. Examples of such borrowings in English encompass terms like: "legislator," "cession," "regime," "constitution," "adjudication," "clause," and "act," all of which trace their roots back to Latin. Additionally, modern legal documents frequently incorporate Latin phrases, whether as specific terms, expressions, or maxims, often aiming to enhance the rhetorical impact of the legal texts.

Viewed from a certain angle, as suggested by some scholars, Latin serves as a stylistic tool designed to captivate audiences or to demonstrate the expertise of those within the legal profession, thereby lending both substance and prestige to the rhetoric of legal discourse. Even amid calls for greater simplicity in legal documents, Latin terms continue to find their place within the language of law, particularly in the realm of legal reasoning. Critics of extensive language reform maintain that Latin expressions have their utility, providing precision and reducing the potential for misunderstanding. These advocates argue that such unequivocal terminology could facilitate the creation of a universal "lingua franca" for legal practitioners. (ORTS, 2017).

Regarding the application of archaic terms, Romanian translators typically opt for contemporary and broadly understood terminology over older expressions. It's uncommon for translators to prefer phrases like “the construction of the contract” instead of “the interpretation of the contract,” or “the sale of said and such products” rather than “the sale of these products.” When it comes to technical translations, legal texts stand out as demanding the highest level of expertise due to the need for a deep understanding of nuanced language, specific lexical and syntactical features, and the specialized interpretation of particular terms.

Conclusions: Bridging the gaps between the legal knowledge and the linguistics skills throughout translators training and evaluation

Whether we are talking about translating laws or translating documents in law cases, the legal discourse and language stands out as being the oldest one from the set of specific purpose languages and despite being here for quite some time, still the one posing most difficulties to practitioners throughout the world. Amongst the complete and various challenges that are standing in front of a professional legal translator in general we can distinguish a series of specific obstacles encountered by translators operating in the pair of languages Romanian and English. As the present article underlines that the two most important characteristics of this case are their distinct origins in terms of language families and in terms of legal systems we can anticipate a series of solutions in order to upgrade the quality of legal translators in the aforementioned set of languages.

The education in legal translation inherently spans multiple disciplines. Typically, training in this field can cater to undergraduates pursuing a degree in translation or graduate students in modern languages or law (though it's not uncommon to encounter professionals such as translators aiming to specialize in legal translation). Despite the varied backgrounds, expertise, and interests of these actors, their training in legal translation tends to converge on several key aspects: understanding various concepts, translation strategies, and techniques; prioritizing the creation of the target text over the translation process itself; and focusing more on specific terms (micro-level analysis) rather than the text as a whole (macro-level analysis).

In the realm of legal translation training, several specific skills need to be honed, and among these, the examination of source texts primarily engages with communicative and textual, intercultural, and domain-specific expertise. While it's acknowledged that all related skills are critical and should be integrated throughout the educational process (especially the professional, interpersonal, and instrumental skills, which are crucial for analyzing source texts through the utilization of specialized documents at advanced stages), they are deemed secondary to the primary objective of establishing a framework for source text analysis in legal translation training. To excel in legal translation from a communicative and textual perspective, translators need to possess deep understanding of both general and specialized legal terminologies within at least two distinct legal traditions or systems. This encompasses not just proficiency in the specific language of law (including terms, phrases, and concepts) but also in general language skills (such as writing effectively and comprehending texts composed in legal jargon). Additionally, they should be well-versed in the conventions of text composition, various types of legal documents, and the range of styles encountered within legal discourse. Intercultural skills in legal translation involve grasping how legal systems reflect the cultural dynamics of specific societies, recognizing that laws evolve alongside societal changes. Translators need to be well-acquainted with the socio-political context, traditions, and customary laws of the countries or regions they are dealing with.

Translators are frequently recognized as pivotal figures in bridging the gap between groups that differ linguistically and culturally, serving as crucial intermediaries in the exchange of ideas and information. An adept translator is expected to exhibit proficiency in several key areas relating to both cultures involved: an understanding of societal aspects such as history, folklore, traditions, customs, values, taboos, as well as competencies in communication (encompassing written, oral, and non-verbal forms), alongside technical expertise. However, for an individual to effectively function as a cultural mediator, a foundational understanding of culture itself is imperative. An examination of cultural studies swiftly unveils the complexity of defining culture, suggesting that translators, particularly those focusing on legal translation, must possess a comprehensive educational background in cultural studies to achieve professional status. This emphasis on a thorough grounding in cultural studies underscores the

importance of a multidisciplinary approach in developing the skills necessary for effective translation and cultural mediation. (DEJICA, 2013, p. 11-29).

Expertise in the subject matter entails a comprehensive understanding of different legal families or traditions, the structure and branches of legal systems, sources of law, key concepts and institutions, and both substantive and procedural laws, including the variations across legal systems. The depth of this knowledge varies with the translator's level of competence and stage of training. Although not expected to be legal experts, translators should be capable of consulting specialized resources to address translation challenges. Legal translation training usually builds on a foundational level of translation skill, suggesting that trainees come with some prior knowledge in translation principles, which the training aims to augment with legal-specific insights.

The relationship between law and culture underscores the importance of understanding legal texts within their cultural and jurisdictional contexts, highlighting the inherent asymmetries between different legal systems, a major challenge identified by legal translation scholars like Šarčević which stands out even more in the present scenario. These characteristics of legal translation underscore the complexity of translating legal texts, where identifying the specific language, system, culture, and genre-related features is crucial. Even if these aspects might seem evident to translators, novice translators need to be trained to recognize these traits to ensure accurate and effective translations in order to avoid becoming the waiter who knocks over the cart and sets the restaurant on fire.

BIBLIOGRAPHY

- CAO, Deborah. *Translating Law*. 1st ed. Channel View Publications, 2007. Web. 14 Oct. 2023
- CRYSTAL, David. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 7th ed., Wiley Blackwell, 2023, <https://doi.org/10.1002/9781444302776>, p. 30-46
- DEJICA, Daniel, "Mapping the Translation Process: The Cultural Challenge." *21st BAS Annual International Conference: Translating Across Cultures*, vol. 21, 2013, p. 11-29, <https://doi.org/1-4438-4235-4>
- HEERINGA, Wilbert, et al. "Comparing Germanic, Romance and Slavic: Relationships among Linguistic Distances." *Lingua*, vol. 287, 2023, <https://doi.org/103512>
- ORTS, Maria A. "Legal English As the Lingua Franca for International Law. Traits and Pitfalls for ESP Practitioners and Legal Translators." *VAKKI Publications 8. Vaasa*, vol. 8, 2017, p. 17-28
- MATILLA, Heiki E. *Comparative Legal Linguistics*. 2nd ed., Routledge, 2016. p. 137-140, 161-173, 305-309
- NADASDY, A. "Language Families." *Language and Speech*, vol. Volume 56, 1993, p. 14-16, https://doi.org/10.1007/978-3-7091-9239-9_4. Accessed 1 Feb. 2024
- POLIZZOTI, Mark. "Why Mistranslation Matters." *New York Times*, 28 Jul. 2018. <https://www.nytimes.com/2018/07/28/opinion/sunday/why-mistranslation-matters.html>
- PUNGĂ, Loredana, and UNGUREAN, Denisa. "QUALITY ASSESSMENT IN LEGAL TRANSLATION. A CASE STUDY." *ROMANIAN JOURNAL OF ENGLISH STUDIES*, no. 19, 2022, p. 22-29, <https://doi.org/10.2478/rjes-2022-0004>
- DAVID, Rene, and BRIERLEY, John, *Major Legal Systems in the World Today: An Introduction to the Comparative Study of Law*, 1978, p. 20-43, p. 57
- SORIANO B., Guadalupe. "Cultural, textual and linguistic aspects of legal translation: A model of text analysis for training legal translators" *International Journal of Legal Discourse* 5, no. 2 (2020), p. 285-300. <https://doi.org/10.1515/ijld-2020-2037>

THE POTENTIAL OF AUDIOVISUAL TRANSLATION: A CASE STUDY OF EXTRA EDUCATIONAL SERIES

LES POTENTIALITÉS DE LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE : UNE ÉTUDE DE CAS D'UNE SÉRIE ÉDUCATIVE EXTRA

LAS POTENCIALIDADES DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: UN ESTUDIO DE CASO DE UNA SERIE EDUCATIVA EXTRA

Hamdan Ali AL-SHEHRI
Institute of Diplomatic Studies
Riyadh, Saudi Arabia
E-mail: hamsheri@yahoo.com

Abstract

The purpose of this article is to demonstrate the potential of using multimedia translation as a useful resource for teaching foreign languages. Also, it aims to offer a reflection on the challenges and obstacles faced by Spanish students and translators when working with this type of content, which requires a high level of competence, experience and creativity for an efficient and faithful translation of the original text. This is why this work focuses on the analysis of a chapter of a Spanish series entitled "Extra", whose character is educational, which is aimed at secondary and preparatory language classes with a view to identifying and overcoming these difficulties and developing strategies to improve the understanding and translation of audiovisual content.

Résumé

L'objet de cet article est de démontrer le potentiel d'utilisation de la traduction multimédia comme une ressource utile pour l'enseignement des langues étrangères. Il vise également à offrir une réflexion sur les défis et les obstacles auxquels sont confrontés les étudiants et les traducteurs d'espagnol lorsqu'ils travaillent avec ce type de contenu, qui nécessite un haut niveau de compétence, d'expérience et de créativité pour une traduction efficace et fidèle au texte original. C'est pourquoi ce travail met l'accent sur l'analyse d'un chapitre d'une série espagnole intitulée "Extra", dont le caractère est éducatif, qui s'adresse aux classes de langues secondaires et préparatoires en vue d'identifier et de surmonter ces difficultés et à développer des stratégies pour améliorer la compréhension et la traduction des contenus audiovisuels.

Resumen

El propósito de este artículo es demostrar el potencial de utilizar la traducción de contenidos multimedia como un recurso útil para la enseñanza de lenguas extranjeras. Asimismo, se ofrece una visión general de los retos y los obstáculos a los que se enfrentan los estudiantes y traductores de español a la hora de trabajar con este tipo de contenidos, que

requieren un alto nivel de habilidad, experiencia y creatividad para lograr una traducción eficaz y fiel al texto original. Por ello, en este trabajo se pone el foco en el análisis de un capítulo de una serie española titulada "Extra", cuyo carácter es educativo, la cual está dirigida a clases de idiomas de secundaria y preparatoria con miras de identificar y superar estas dificultades y desarrollar estrategias para mejorar la comprensión y la traducción de contenidos audiovisuales.

Keywords: *Language teaching, Audiovisual translation, Extra series, comedy humor, educational purposes*

Mots-clés: *Enseignement des langues, Traduction audiovisuelle, Série Extra, humour dans la comédie, fins éducatives*

Palabrasclave: *Enseñanza de lenguas, Traducción audiovisual, Serie Extra, humor en la comedia, fines educativos*

1. Introducción

El uso de la traducción de contenidos multimedia para la enseñanza de lenguas extranjeras como el español y el árabe presenta un conjunto único de desafíos y obstáculos, que podemos resumir en dificultades lingüísticas, matices culturales y consideraciones técnicas que requieren especial atención para conseguir una traducción efectiva y fiel al original que sea óptima y efectiva en la enseñanza de lenguas. En este estudio, pretendemos analizar, comparar y discutir diversos obstáculos y desafíos a la hora de traducir y adaptar un contenido multimedia en español para hablantes de árabe que desean aprender el español a través de un contenido audiovisual.

Con miras de comprender, demostrar y superar estas dificultades y obstáculos, hemos centrado nuestra atención en analizar un capítulo de una serie española titulada *Extra*" (estilizado como "*Extr@*"). Es una serie de televisión educativa de idiomas similar a *Friends*, producida en España entre 2002 y 2004. Está dirigida a clases de idiomas de secundaria y preparatoria, y ofrece versiones en árabe, inglés, francés, y alemán.

La serie sigue a un grupo de amigos que trabajan como becarios en un periódico ficticio llamado *Extra*. La serie fue creada por Louise Clover, y producida por Globomedia y emitida por Chanel 4. Tuvo un gran éxito en España y en el extranjero, ya que se emitió en más de 20 países. Más bien, fue elogiada por su humor, sus personajes entrañables y su enfoque educativo del aprendizaje de idiomas. Dicha serie fue nominada en varios premios, incluyendo el Premio TP de Oro a la Mejor Serie de Televisión.

2. Marco teórico

Desde los años 80 del siglo XX, las nuevas tecnologías se han ido introduciendo gradualmente en la enseñanza de segundas lenguas en universidades de todo el mundo. Diversos estudios han demostrado que el uso de videos educativos es significativamente efectivo para el desarrollo de las habilidades de escucha, de traducción y de adquisición del vocabulario Wagener, D., (2006) o White et al. (2000). De igual modo, se ha corroborado que mejora la pronunciación de nuevos idiomas Ortiz et al. (2012).

El español es una lengua con una gran diversidad dialectal, e incluso es un idioma romance que se habla en España, América Latina y otras partes del mundo. Según el Instituto

Cervantes, alrededor de 580 millones de personas hablan español, de las cuales 438 millones son hablantes nativos (POZO, 2023). En España, el español es la lengua oficial de todas las comunidades autónomas, excepto en Cataluña, Comunidad Valenciana, Galicia, País Vasco y Navarra, donde comparte este estatus con otras lenguas cooficiales (Constitución Española, art. 3).

Además de la lengua oficial y las lenguas cooficiales, España cuenta con una amplia variedad de dialectos o acentos, sin contar la gran variedad de acentos que existen en Iberoamérica. Los dialectos son variantes de una lengua común que identifican a sus hablantes y que a menudo se expresan a nivel fonético, fonológico, morfosintáctico y léxico (Miranda & Monhaler, 2003). Los dialectos del español en España se pueden dividir en dos categorías principales: Dialectos septentrionales: hablados en la mitad norte de la Península Ibérica. Dialectos meridionales: hablados en la mitad sur de la península ibérica (CLINTER, 2023).

Los dialectos septentrionales	Los dialectos meridionales
<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto castellano: es el dialecto más extendido en España. Se habla en el centro y el norte de la península. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto andaluz: Se habla en el sur de la península.
<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto aragonés: Se habla en el noreste de la península. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto andaluz oriental: Se habla en el sureste de la península.
<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto riojano: Se habla en el norte de la península. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto extremeño: Se habla en el suroeste de la península.
<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto churro: Se habla en el noroeste de la península. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto canario: Se habla en las Islas Canarias.
<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto leonés: Se habla en el noroeste de la península. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto manchego: Se habla en el centro de la península.
	<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto madrileño: Se habla en la Comunidad de Madrid.
	<ul style="list-style-type: none"> • Dialecto murciano: Se habla en la Región de Murcia.

Los dialectos españoles en España son una muestra de la riqueza y de la diversidad de esta lengua. Cada uno tiene características propias que lo hacen único y lo identifican con una región o comunidad. Sin embargo, dicha versatilidad de dialectos puede plantear importantes desafíos y obstáculos para los estudiantes y traductores de español.

De una parte, los discentes de español pueden encontrar dificultades para comprender e interpretar correctamente conversaciones en dialectos con los que no están familiarizados. Esto se debe a que los dialectos pueden presentar diferencias en el vocabulario, la pronunciación, la gramática y la sintaxis. Por ejemplo, el español de Andalucía se caracteriza por el uso del seseo, la pérdida de la distinción entre la c y la z, y la elisión de la /d/ final de sílaba Gerardo Lissardy (2016). Estos rasgos pueden dificultar la comprensión del español andaluz para un estudiante que esté acostumbrado al español estándar.

De otra parte, los traductores de español pueden enfrentar dificultades para adaptar y traducir un contenido audiovisual que incluya dialectos. Esto se debe a que los dialectos pueden presentar diferencias en el significado de las palabras, las expresiones idiomáticas y las referencias culturales. Por ejemplo, la palabra "churro" tiene diferentes significados en España y en América. En España, "churro" consiste en una masa frita en forma de bastón, mientras que en América se refiere a un tipo de pan dulce Gerardo Lissardy (2016).

2.1. Obstáculos y retos de un traductor

Para entender los principales retos y obstáculos que enfrenta el traductor contemporáneo, resulta necesario centrar nuestra atención en el campo de la traducción audiovisual, que consiste en la traducción no solo de imágenes sino también de sonidos. En suma, la traducción audiovisual se refiere "al proceso de transferir el contenido de un texto audiovisual de una lengua a otra". Es usada en: anuncios, documentales, videos de entrenamiento, entrevistas, y conferencias entre otros. Conviene señalar que existen diferentes tipos de traducción audiovisual: subtítulos, doblaje, transcripciones y adaptación de videojuegos.

De lo anterior, dicha traducción brinda una importancia significativa a la traducción de los aspectos culturales del texto y del audio. El propósito no es solo proporcionar una traducción precisa que mantenga el tono original del texto, sino también incluir una traducción que se adapte a la cultura de la lengua a la que se traduce. En este contexto, la autora Rosa Agost (1999) advierte que las referencias culturales son elementos que definen la identidad de una sociedad, y que pueden incluir; lugares, costumbres, historia, arte, celebridades, gastronomía, unidades de medida o moneda, entre otros. Esto quiere decir que la traducción audiovisual requiere un conocimiento profundo por parte del traductor de los modismos, jergas y lenguaje coloquial de la lengua a la que traduce.

La tradición audiovisual cobra especial relevancia en la traducción de contenidos de ficción (como películas), que requiere la traducción y la adaptación de chistes, tacos o expresiones locales. En este sentido, "Extra" es una serie de humor, e incluso el humor es una característica humana universal, cuya expresión está influenciada por la cultura y los grupos sociales, por lo que el humor es particularmente importante en esta obra. En las películas originales, los chistes a menudo involucran personajes y situaciones que son familiares para el público de la cultura de origen, pero que pueden resultar desconocidos para el público de la cultura de destino. Esto puede dificultar que los chistes sean efectivos en las audiencias de la cultura de destino. Gor Ballester, Lucía. (2015).

Los traductores deben ser capaces de comprender las referencias culturales del humor original y crear chistes nuevos que sean efectivos para el público de la cultura de destino. Esta tarea puede resultar sumamente desafiante en numerosas ocasiones. El proceso de traducción puede llegar a ser muy complejo por obstáculos adicionales, como las limitaciones del formato. La traducción debe coincidir con el movimiento y la velocidad de habla de los actores, y además, el mensaje debe estar encapsulado en el espacio limitado de una o dos líneas que permite los subtítulos.

2.2. Tipos de traducción audiovisual

Como se mencionó anteriormente, existen diversos tipos de traducción audiovisual, incluidos: subtítulos, transcripciones, doblaje y videojuegos. Este artículo se centra en la producción y la traducción de subtítulos de contenidos audiovisuales para estudiantes árabes que están aprendiendo el español. En otros términos, son videos que aportan contenidos lingüísticos y educativos de alto nivel. A título de ejemplo, los estudiantes que estudian idiomas extranjeros, les puede resultar especialmente útil escuchar videos en español con subtítulos en español, es decir, la transcripción textual del audio contenido en el video.

La transcripción lingüística implica la conversión escrita del contenido de un video o un audio, y existen dos enfoques principales. El primer enfoque es la transcripción palabra por palabra, donde cada sonido pronunciado se registra en el documento, capturando incluso las palabras inacabadas, las repeticiones y los rellenos. En este método, se incluyen detalles como las interacciones entre los individuos y los errores de pronunciación, asimismo se transcriben

con precisión ortográfica. Este estilo se utiliza comúnmente en transcripciones jurídicas. En cambio, la transcripción editada o inteligente selecciona cuidadosamente los sonidos relevantes, y excluye dudas, tics y pausas o repeticiones superfluas. Este enfoque se somete a una revisión exhaustiva de estilo para asegurar que el texto fluya de manera coherente y corregir cualquier posible error gramatical.

Esta forma de presentar el contenido es muy útil tanto para estudiantes como para profesores a la hora de presentar vocabulario o explicar cómo se usa la lengua en ciertos contextos. El gran avance que supone el uso del video en el aula es que nos permite poner en contexto el vocabulario y las diferentes situaciones que encontramos en la utilización del lenguaje. Por tanto, la posibilidad de escuchar y leer al mismo tiempo es beneficiosa para aprender correctamente la pronunciación, e incluso para adquirir y comprender un nuevo vocabulario y conceptos en contexto. Por consiguiente, la sincronización de la transcripción del audio del video en subtítulos es especialmente ventajosa en el proceso de la enseñanza de idiomas, puesto que permite trabajar no solo la comprensión, sino también la pronunciación y la competencia.

Por tanto, la transliteración palabra por palabra o editada tiene claras ventajas en comparación con la presentación de los subtítulos tradicionales, cuyo objetivo fundamental es transmitir de manera escrita el mensaje del hablante al espectador en su propio idioma. De esta manera, el espectador puede disfrutar de la voz original, mientras lee los subtítulos traducidos para comprender plenamente el contenido comunicado. Para lograr un resultado de alta calidad, es necesario tener un profundo conocimiento de la cultura asociada con ambos idiomas para garantizar que la traducción refleje con precisión el lenguaje y las expresiones utilizadas en el material original. Además, la duración de la traducción desempeña un papel crucial, ya que el traductor debe considerar el tiempo necesario para que el espectador lea cómodamente el texto en la pantalla. Este estudio no incluye el caso del doblaje, y de la adaptación de videojuegos, ya que extendería innecesariamente el alcance de este estudio, y pedagógicamente hablando no son tan utilizados en la clase con los subtítulos y transliteraciones.

2.3. Diferentes métodos de traducción

Conviene señalar que existen numerosos métodos utilizados actualmente en la traducción, y aunque existen algunas diferencias en dichos métodos usados por varios autores, entre ellos mencionamos: Malone 1988, Newmark 1988, Molina & Hurtado 2002 y Han 2012. A continuación, resumimos los métodos de traducción basándonos en los planteamientos de Ghada El-Gergawi, (2023):

a) Traducción palabra por palabra: el objetivo de esta traducción se centra en traducir con precisión cada palabra del texto original a una palabra en el idioma de destino. Esta técnica es útil para preservar la precisión y la exactitud del texto, pero puede dar como resultado traducciones poco naturales o idiomáticas.

b) Traducción literaria: Esta traducción se enfoca en traducir obras literarias, como poemas, novelas, cuentos y obras de arte. El traductor debe tener un profundo conocimiento de la literatura y la cultura de ambos idiomas para producir una traducción precisa y fiel al espíritu original del texto.

c) Traducción fiel: Esta traducción se enfoca en transmitir el mensaje y las ideas originales del autor o del escritor del texto original, conservando tanto el significado como el estilo del texto. El traductor debe tener un profundo conocimiento del idioma original y del contexto cultural para producir una traducción fiel que capture la esencia del texto original.

d) Traducción semántica: Este tipo de traducción se enfoca en preservar el significado semántico del texto original, y garantizar que el significado se transmita de manera precisa y

clara en el idioma de destino. El traductor debe seguir las reglas gramaticales y lingüísticas del idioma de destino para producir una traducción fluida y comprensible.

e) Traducción adaptada: Esta traducción se centra en adaptar el texto original al idioma de destino, teniendo en cuenta las diferencias culturales y lingüísticas entre ambos idiomas. El traductor puede hacer cambios en el estilo, la estructura y el vocabulario del texto original para que sea más apropiado al público objetivo.

f) Traducción libre: el objetivo de este tipo de traducción es crear una nueva obra literaria en el idioma de destino, inspirada en el texto original. El traductor tiene más libertad para expresar sus propias ideas y creatividad, pero debe mantener la esencia del texto original.

g) Traducción idiomática: Esta traducción se enfoca en traducir expresiones idiomáticas y proverbios del idioma original al idioma de destino. Estas expresiones suelen tener significados figurados o simbólicos que son difíciles de traducir directamente. El traductor debe encontrar equivalentes idiomáticos en el idioma de destino para preservar el significado original de las expresiones.

h) Traducción comunicativa: Esta traducción se enfoca en presentar el significado contextual del texto de manera que el lector pueda entender fácilmente. El traductor debe considerar el nivel de conocimiento del idioma del lector y utilizar un lenguaje claro y accesible.

2.4. La traducción audiovisual como objeto de estudio

La traducción audiovisual también puede ser un objeto de estudio en sí mismo. Los estudiantes pueden aprender sobre las diferentes técnicas y estrategias utilizadas para traducir materiales audiovisuales, así como sobre los retos que presentan estos materiales. Esto puede ayudar a los estudiantes a desarrollar habilidades de pensamiento crítico y análisis, asimismo a comprender mejor la naturaleza del lenguaje y la comunicación. Por ejemplo, los estudiantes pueden analizar cómo se adaptan los chistes y los juegos de palabras al traducirlos de un idioma a otro.

De similar modo, pueden estudiar cómo se utilizan las diferentes técnicas de doblaje con el objetivo de crear una experiencia natural y fluida para los espectadores. En la actualidad, existe una carencia de estudios o investigaciones científicas que profundicen en las diferentes técnicas y estrategias disponibles. En este sentido, Roberto Mayoral Asensio sostiene que el objeto de estudio de la traducción audiovisual exige actividades empíricas, tanto experimentales como de investigación sociológica. Empero, estas actividades a menudo van más allá de las habilidades de los académicos universitarios en el área de la traducción audiovisual, dado que exigen conocimientos y experiencias rigurosos en campos de gran especialización como la psicolingüística o los sondeos de opinión. En consecuencia, los estudiosos universitarios de la traducción audiovisual siguen siendo "de letras".¹

2.5. La traducción audiovisual en la enseñanza de lenguas específicas

La traducción audiovisual resulta particularmente útil en la enseñanza de lenguas específicas que tienen una fuerte tradición audiovisual, como el inglés, el español o el francés.² La abundancia de materiales audiovisuales en estos idiomas brinda a los estudiantes una rica exposición lingüística y cultural. Por ejemplo, los estudiantes de español pueden aprender sobre

¹ Mayoral Asensio, Roberto. "Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual." Universidad de Granada, n.d. Accessed December 13, 2023. https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Nuevas_Perspectivas_TAV.pdf

² Otero del Castillo, Ángela. (2020). La traducción audiovisual en la enseñanza de lenguas extranjeras: Subtitulación y doblado en el aula de ELE (Trabajo Fin de Máster). 10.13140/RG.2.2.12525.67044

la historia y la cultura de España y Latino América viendo películas y programas de televisión de ambos países.

Es más, la traducción audiovisual y la educación de lenguas están estrechamente relacionadas. La traducción audiovisual puede utilizarse como una herramienta eficaz para la enseñanza de lenguas extranjeras, así como un objeto de estudio en sí mismo. Por ello, la formación de traductores audiovisuales es esencial para garantizar la accesibilidad de los materiales audiovisuales a nivel mundial y para promover el intercambio cultural.

En este mismo hilo de ideas, cabe mencionar que uno de los autores que está explorando el potencial de la traducción audiovisual es José Luis Talaván quién en su obra, *La traducción audiovisual: una perspectiva creativa y cultural*, introduce nuevos métodos para el uso de películas en la clase.³ Este autor propone una nueva visión de la traducción audiovisual, poniendo el foco en la creatividad y la adaptación cultural, mediante la cual critica la traducción audiovisual tradicional, que a menudo se centra en la precisión literal a costa de la naturalidad y la fluidez del diálogo (Talaván: 2007). Un concepto novedoso en su obra es el *funsubbing* y *fundubbing* como enfoques de traducción audiovisual que priorizan la creatividad y la adaptación cultural sobre la precisión literal. El *funsubbing*, es priorizar el humor y la creatividad sobre la traducción literal, y *fundubbing* es combinar la traducción con la adaptación cultural para crear una experiencia de visionado más natural (Talaván: 2007).

2.6. Complejidades lingüísticas

2.6.1. Dialectos y variaciones regionales

La diversidad dialectal en el español y el árabe moderno es asombrosa y muestra cómo la lengua puede evolucionar y adaptarse a las diferentes culturas y geografías. Tomamos el ejemplo del español: en España, encontramos un abanico de acentos, desde el español andaluz, con su característico seseo, hasta el español catalán, que incorpora algunas palabras propias de esta región. En América Latina, cada país tiene su propio acento distintivo; el español argentino se destaca por su "yeísmo", y el voseo, mientras que el español mexicano tiene una pronunciación muy particular de la "ll" y la "y". Además, dentro de cada lengua hallamos registros bien marcados que pueden llegar a ser incluso opuestos. Lo que se conoce como nivel culto y nivel coloquial, Fernández, Francisco. (2019).⁴

En cuanto al árabe moderno, podemos explorar su diversidad a lo largo del mundo árabe. En el Magreb, que comprende Marruecos, Argelia y Túnez, se habla el árabe magrebí, con influencias beréberes y francesas. En el Levante, que incluye países como Líbano, Siria y Palestina, el árabe levantino es prominente, con características únicas en fonética y vocabulario. Mientras tanto, en los países del Golfo Árabe, como Qatar y Emiratos Árabes Unidos, el árabe del Golfo presenta sus diferencias en pronunciación y léxico.⁵

De lo anterior, es menester elegir el dialecto adecuado para llegar eficazmente a la audiencia. Por ejemplo, si una empresa desea lanzar una campaña publicitaria en Argentina, sería contraproducente utilizar el acento mexicano. Del mismo modo, si un programa de noticias se transmite en Marruecos, el uso de un dialecto del Golfo puede alienar a la audiencia local, o si se trasmite en Arabia Saudí un programa de radio en dialecto marroquí sería difícil de entender para la audiencia del país. La selección precisa del dialecto es esencial para garantizar que el contenido sea relevante y que tenga un impacto positivo en el público objetivo.

³ Talaván, José Luis. *La traducción audiovisual: una perspectiva creativa y cultural*. Madrid: Arco/Libros, 2017

⁴ Fernández, Francisco. (2019). *La diversidad dialectal del español*. Madrid: Arco/Libros

⁵ Al-Bustani, Kamal. (2012). *The Dialects of Arabic: A Linguistic Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press

La importancia de elegir el dialecto adecuado no solo se aplica al español y al árabe moderno, sino que es un desafío común en muchas lenguas del mundo. Por ejemplo, en inglés, la diversidad de acentos y dialectos es notoria. El inglés británico varía significativamente de una región a otra, con diferencias marcadas entre el acento londinense, el escocés o el galés. En los Estados Unidos, el inglés también muestra notables variaciones, desde el acento sureño de Texas hasta el acento de Nueva Inglaterra.

La elección del dialecto adecuado es vital en todos estos casos. En el ámbito de la traducción y la localización de contenido, la selección cuidadosa del dialecto garantiza que el mensaje llegue de manera efectiva a la audiencia deseada, evitando malentendidos y alienación. Esto también es aplicable en la música, el cine y la publicidad, donde el uso de un dialecto específico puede conectar más profundamente con la identidad y la cultura de una comunidad. En resumen, la variación dialectal es un fenómeno común en muchas lenguas, y la elección del dialecto adecuado es crucial para garantizar la relevancia y el impacto del contenido en diversas regiones y culturas.

2.6.2. Ventajas de usar el árabe clásico moderno o *fusha* en la traducción audiovisual

El árabe estándar moderno, conocido también por sus siglas en inglés Modern Standard Arabic⁶ o *fusha* en árabe clásico, es una forma estandarizada del árabe clásico que es comprendida por hablantes de todos los dialectos árabes. Así el árabe estándar moderno se convierte en una opción ideal para la traducción audiovisual, puesto que garantiza que el contenido traducido llegue al mayor número de audiencia en todo el mundo árabe.⁷ Además de esta ventaja, existen otros beneficios específicos en el campo de la traducción audiovisual. En este contexto, aproximamos a las elucidaciones de Eid Mahmoud y El-Aissami Tarek (2018)⁸:

- **Películas y televisión:** MSA se puede usar para traducir una amplia gama de películas y programas de televisión, desde comedias y dramas hasta documentales y programas de noticias. Su naturaleza formal lo hace adecuado para un contenido serio e informativo, mientras que su flexibilidad le permite acomodar humor y expresiones coloquiales cuando es apropiado.
- **Subtítulos:** MSA es adecuado para subtítulos debido a su estructura concisa y clara. El uso de vocabulario y gramática estándar garantiza que los subtítulos sean fáciles de leer y entender para los espectadores.
- **Narración:** MSA también se puede usar para la narración de voz en off, proporcionando una voz neutral y autorizada para documentales, programas educativos y otros tipos de contenido audiovisual.

En general, se puede afirmar que el MSA ofrece varias ventajas a la traducción audiovisual. Por consiguiente, se considera como una opción versátil y efectiva para una amplia gama de contenido. Su comprensión generalizada, naturaleza formal, consistencia y patrimonio cultura, lo convierten en una opción ideal para llegar a una amplia audiencia árabe y preservar las tradiciones culturales Eid Mahmoud and El-Aissami Tarek (2018). En definitiva, las ventajas de usar MSA en la traducción audiovisual se resumen en los siguientes puntos:

- **Comprensión:** MSA es la forma de árabe más ampliamente entendida, lo que garantiza que el contenido traducido pueda ser comprendido por una amplia audiencia en todo el mundo árabe.

⁶ En adelante (MSA)

⁷ Smith, Sarah. (2022). *Modern Standard Arabic: A Guide for Translators*. London: Routledge

⁸ Eid, Mahmoud, and Tarek El-Aissami, eds. *The Routledge Handbook of Language and Translation in the Arab World*. Routledge, 2018

- **Formalidad:** MSA es la lengua de la educación, los medios de comunicación y la literatura en el mundo árabe. Su uso en la traducción audiovisual contribuye a dar un sentido de formalidad y prestigio al contenido, haciéndolo adecuado para producciones educativas, de noticias y documentales.
- **Consistencia y claridad:** MSA se adhiere a un conjunto estricto de reglas gramaticales y vocabulario, lo que garantiza la consistencia y la claridad en el contenido traducido. Esto es especialmente importante para la traducción audiovisual, donde la audiencia tiene poco tiempo para descifrar matices o ambigüedades en el lenguaje.
- **Preservación del patrimonio cultural:** MSA está profundamente arraigado en el patrimonio cultural árabe, y su uso en la traducción audiovisual ayuda a preservar y transmitir este patrimonio a las generaciones futuras. Esto es especialmente importante para la traducción de obras históricas o literarias.
- **Alcance internacional:** MSA es cada vez más reconocido como un idioma global, con un uso creciente en organizaciones internacionales e instituciones educativas. Esto puede aumentar potencialmente el alcance internacional del contenido audiovisual traducido al MSA.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de cómo se pueden aplicar las ventajas de MSA en la traducción audiovisual:

- **Una película histórica:** MSA es la mejor opción para traducir una película histórica, ya que garantiza que el contenido sea fiel al original y que transmita el patrimonio cultural árabe.
- **Un documental sobre ciencia:** MSA es una buena opción para traducir un documental científico, puesto que su naturaleza formal lo hace adecuado, para contenidos serios e informativos.
- **Un programa de televisión infantil:** MSA se puede usar para traducir un programa de televisión infantil, pero es importante adaptar el lenguaje para que sea accesible para un público joven. En resumen, MSA ofrece varias ventajas a la traducción audiovisual, convirtiéndolo en una opción versátil y efectiva para traducir contenidos científicos y educativos. Sin embargo, existen algunas desventajas al usar MSA en la traducción audiovisual, que son como sigue:
- **Distancia cultural:** MSA es la forma de árabe que se usa en la literatura, los medios de comunicación y la educación. Como resultado, puede parecer distante o formal para algunos hablantes árabes, especialmente aquellos que hablan dialectos locales. Esto puede dificultar que el público se conecte con el contenido traducido.
- **Limitaciones de expresión:** MSA es un idioma muy rico y expresivo, pero también tiene sus limitaciones. Por ejemplo, traducir coloquialismos o expresiones idiomáticas de un dialecto al MSA puede resultar difícil. Esto puede dar como resultado una traducción que no sea natural o precisa.
- **Costo:** La traducción de un contenido audiovisual al MSA puede resultar costosa. Esto se debe a que los traductores de MSA deben ser altamente cualificados y experimentados.

2.6.3. Estructura lingüística

Las dificultades lingüísticas en la traducción audiovisual se derivan de las diferencias entre los idiomas. Estas diferencias pueden ser de naturaleza fonética, gramatical, léxica o sintáctica.

- **Dificultades fonéticas:** La pronunciación de los sonidos puede variar de un idioma a otro. Por ejemplo, la letra "r" se pronuncia diferente en español que en inglés. Esta diferencia puede hacer que el audio original sea difícil de entender y, por tanto, de traducir.

- **Dificultades gramaticales:** Las reglas gramaticales de un idioma pueden ser diferentes a las de otro idioma. Por ejemplo, la estructura de las oraciones puede ser diferente en español que en inglés. Esta diferencia puede dificultar la comprensión del significado del texto original y por tanto de la traducción.
- **Dificultades léxicas:** El significado de las palabras puede variar de un idioma a otro. Por ejemplo, la palabra "casa" significa "house" en inglés, pero también puede significar "home". Esta diferencia puede dificultar la comprensión del significado del texto original y, por lo tanto, la traducción.
- **Dificultades sintácticas:** El orden de las palabras en una oración puede variar de un idioma a otro. Por ejemplo, la oración "I am going to the store" se traduce como "Voy a la tienda" en español. Esta diferencia puede dificultar la comprensión del significado del texto original y, por lo tanto, la traducción.

2.7. Dificultades contextuales y culturales

Las dificultades culturales en la traducción audiovisual se derivan de las diferencias culturales entre los países. Estas diferencias pueden ser de naturaleza social, histórica, política o religiosa:

- **Dificultades sociales:** Los valores y las costumbres de una sociedad pueden diferir de los de otra sociedad. Por ejemplo, el contacto visual puede ser considerado como una señal de respeto en una cultura, pero una señal de desafío en otra. Esta diferencia puede dificultar la comprensión del significado del texto original y, por lo tanto, la traducción.
- **Dificultades históricas:** Los acontecimientos históricos de un país pueden ser diferentes a los de otro. Por ejemplo, la referencia a una guerra puede ser entendida de manera diferente en un país que en otro. Esta diferencia puede dificultar la comprensión del significado del texto original y, por lo tanto, la traducción.
- **Dificultades políticas:** Las ideologías políticas de un país pueden diferir de las de otro. Por ejemplo, la referencia a un partido político puede ser entendida de manera diferente en un país que en otro. Esta diferencia puede dificultar la comprensión del significado del texto original y, por lo tanto, la traducción.
- **Dificultades religiosas:** Las creencias religiosas de un país pueden ser diferentes a las de otro. Por ejemplo, la referencia a una figura religiosa puede ser ofensiva en un país que en otro. Esta diferencia puede dificultar la comprensión del significado del texto original y, por lo tanto, la traducción.

2.8. Dificultades técnicas

Las dificultades técnicas en la traducción audiovisual se derivan de las características técnicas del medio audiovisual. Estas dificultades pueden ser de naturaleza temporal, espacial o visual.

- **Dificultades temporales:** La duración del texto original puede ser diferente a la duración del texto traducido. Esto puede obligar al traductor a acortar o ampliar el texto traducido para que se ajuste al tiempo disponible.
- **Dificultades espaciales:** El espacio disponible para el texto traducido puede ser diferente al espacio disponible para el texto original. Esto puede obligar al traductor a reducir el tamaño de la letra, utilizar un tipo de letra diferente o modificar la alineación del texto.
- **Dificultades visuales:** Las imágenes y el sonido del medio audiovisual pueden dificultar la comprensión del texto original. Por ejemplo, un personaje que está hablando en un

idioma y luego cambia a otro idioma puede dificultar la comprensión del significado de sus palabras.

Estas son solo algunas de las dificultades técnicas que pueden surgir en la traducción audiovisual. Por ello, los traductores audiovisuales deben estar familiarizados con estas dificultades para realizar su trabajo de manera efectiva. Seguidamente, esbozamos algunos consejos con la finalidad de superar dichas dificultades técnicas:

- a) Estar familiarizado con las características lingüísticas y culturales de los idiomas involucrados.
- b) Tener en cuenta las limitaciones técnicas del medio audiovisual.
- c) Ser creativo y flexible a la hora de encontrar soluciones a los problemas.

De hecho, la traducción audiovisual es una tarea compleja que requiere un alto nivel de habilidad, experiencia y creatividad. Los traductores que poseen la capacidad de afrontar desafíos técnicos son capaces de producir traducciones de alta calidad que se mantienen fieles al texto original, además son adecuadas para el público objetivo y su uso en la clase. Como resultado, estas traducciones se convierten en un recurso práctico de gran valor para los instructores en el aula.

3. Marco metodológico y analítico

Este estudio se centra en el análisis del primer capítulo de la serie Extra, poniendo el foco en los tres niveles de dificultad que se encuentran a la hora de adaptar y traducir contenidos audiovisuales:

A) Complejidades lingüísticas: se refieren a las diferencias en el vocabulario, la pronunciación, la gramática y la sintaxis.

B) Dificultades contextuales y culturales: centran en las diferencias de significado de las palabras, las expresiones idiomáticas y las referencias culturales.

C) Dificultades técnicas: tratan las diferencias en la estructura de la oración y el ritmo del discurso, y las dificultades técnicas que emergen a la hora de incluir subtítulos claros y concisos en las imágenes.

En suma, el análisis de este video nos permitirá identificar las principales dificultades a las que se enfrentan los estudiantes y traductores de español a la hora de trabajar con dialectos. Asimismo, de desarrollar estrategias para superar dichas dificultades y mejorar la comprensión y la traducción de contenido audiovisual a dialectos.

A continuación, presentamos el análisis del primer capítulo de la serie “Extra”. En este análisis, nos centramos en el capítulo inicial de la serie, cuya duración es aproximadamente 24 minutos. De ello, hemos compilado una lista completa de las diversas expresiones y vocabulario utilizados. Para evitar redundancias, se han excluido de la lista las palabras o expresiones repetidas. Conviene señalar que la persona a la que se le atribuye la creación de los subtítulos, se menciona al comienzo de la serie bajo nombre de “El Verano”. Empero, no hay información adicional sobre la fuente de estos subtítulos en la descripción del video.

Término o expresión en español	Traducción árabe	Observaciones
Esta es la historia de Lola y Ana que comparten un piso en España	هذه قصة لولا وأنا، اللتان تشتركان فيشقة في إسبانيا	Traducción Palabra por palabra. Valor didáctico, vocabulario: historia y piso. Una traducción más apropiada sin repetir la preposición <i>fi</i> sería: “تتشاركان شقة في إسبانيا”
Tienen un vecino, Pablo... a Pablo le gusta Lola, y a Ana le gusta Pablo,	لديهم جار، بابلو... بابلو يحب لولا وأنا تحب بابلو	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: uso del verbo gustar. Sería recomendable usar: يدعى بابلو para indicar su nombre.
y así están las cosas hasta que Lola	وهكذا تسير الأمور حتى... لولا	Traducción palabra por palabra y traducción idiomática. Aquí la expresión ‘así están las cosas’ ha sido adoptada idiomáticamente correctamente mientras ha mantenido una traducción fiel del texto.
Recibe una carta de América	تلقت رسالة من أمريكا	Traducción palabra por palabra. Aquí emergen algunos problemas con la puntuación, problema común en procesadores de texto. Este problema aparece constantemente en los subtítulos.
Si, Juan	نعم خوان	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: fonética nombres españoles
Si también recibí el cojín.	نعم - تلقيت الوسادة أيضاً	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario. La palabra cojín aparecerá de nuevo, reforzando y activando su uso. Un sinónimo del verbo recibir, obtener على حصل <i>estلقى</i> , muy común a la hora de usarlo con objetos. Es decir: نعم - حصلت على الوسادة أيضاً
Pero se acabo	! ولكن انتهى	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: uso de los verbos reflexivos.
Lo siento. No llores.	أنا أسفة، لا تبكي	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico el modo imperativo.
El correo	البريد	Traducción fiel, vocabulario.
Es una carta de mi madre	أوه، إنها من والدتي	Traducción palabra por palabra, pero sería fiel al texto original si mencionara el atributo carta: “إنها”

		رسالة من”. Así pudiera tratarse las frases nominales.
Hola mi bebecito esto llegó para ti.	لولا طفلي، هذا جاء من اجلك	Traducción palabra por palabra. El traductor ha optado por traducir el diminutivo <i>becicito</i> , por <i>mi niño</i> , expresión no muy común en árabe. Expresiones con una intención similar serían <i>habibi</i> (حبيبي) o <i>bebe</i> (الرضيع) o <i>mi niño pequeño</i> (صغيرتي).
¿Comes bastante verdura?	هل تأكل ما يكفي من الخضروات	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico vocabulario
Qué bien, una carta.	أوه كم هو جيد! رسالة	Traducción palabra por palabra, La expresión: ‘qué bien’ podría traducirse idiomáticamente como: أوه رائع! - إنها رسالة
Hola, ¿te acuerdas de mí?	مرحبا! هل تتذكرني؟	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico” verbo recordar.
Hace siete años somos/ éramos corresponsales.	قبل سبع سنوات نحن... كنا...“مراسلين“	Traducción palabra por palabras, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario y verbo ser en presente y pasado.
Me gustaría dormir contigo	”أود أن أنام معك“	Traducción palabra por palabra y fiel al original. La confusión es intencionada. El traductor ha transmitido efectivamente la idea errónea que se pretendía dar: “acostarse con alguien.” Valor didáctico el vocabulario.
Tienes una cama para mi	أوه” هل لديك سرير لي“	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario
Oh, quiere quedarse aquí.	أوه - تريد البقاء هنا...أه	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico: verbo quedarse.
Hablo español bueno.	”...أتكلم جيداً الإسبانية!!!“	Aquí el error es intencionado (alteración del orden de las palabras). Sam no habla correctamente y es evidente en su carta. El traductor optó en esta ocasión en traducir literalmente y cambiar el orden de las palabras en árabe para imitar el efecto sonoro que produce escuchar una oración con el orden de las palabras alteradas. Valor didáctico: estructura gramatical y sintáctica del español. En árabe la frase

		correctamente sería: أتحدث الإسبانية جيداً
Vengo a España	وجئت الى اسبانيا	Traducción semántica y palabra por palabra. La frase en árabe dice: llegué a España, y podría mal interpretarse ya que el original tiene una intención de futuro, es decir que está en camino.
Hola Pablo, ¿cómo estás?	مرحبا بابلو. كيف الحالا؟	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: saludos y presentaciones
Fenomenal	هائل	Traducción semántica del español. El término 'hail' se usa para indicar que algo es enorme, colosal o extraordinario. Quizás el término la hablara más apropiada aquí es رائع, (رائع)
Lola, estás en forma	لولا، انت في حالة جيدة	Traducción idiomática correcta de la expresión: estar en forma.
Os he traído la leche de devuelta	لقد أخضر لك الحليب	Traducción semántica. La frase en español es en segunda persona del plural: vosotros. El traductor ha optado simplemente por transmitir la idea en singular. Aquí el valor didáctico es reducido. Sería conveniente decir el plural (لكم) y usar un verbo más apropiado: أعدت الحليب لكم
Quieres decir la leche de la semana pasada	تريد أن تقو □ حليب الاسبوع الماضي	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico vocabulario.
Quieres tomar algo	هل تريد مشروبا يا بابلو	Traducción semántica y adaptada. Esta escena consiste en un chiste sobre la falta de atención de Pablo. Por esta Razón, la chica, Ana repite varias veces la frase a Pablo.
He dicho: quieres tomar algo, ya Pablo.	نعم؟ قلت - هل تريد أن تشرب يا بابلو؟	Para ser fiel al original sería conveniente decir: هل تريد أن تتناول □ شيئاً
Lola, va a tener una visita	ستحظى لولا بزيارة... أوه. نعم	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico vocabulario
Un hombre viril	أه... رجل رجولي، ها	Traducción palabra por palabra y fiel al original.
Qué estás de suerte, Lola.	ماذا محظوظة، لولا!	Aquí encontramos una traducción literal que curiosamente ha utilizado el sistema de puntuación castellano de abrir exclamación

		que en árabe solo se usa al final de la frase. Sería conveniente traducir la sorpresa y exclamación con una expresión como: “يالک من”
Te dije mil veces que nadie usa mi bicicleta, ¿está claro?	أخبرك ألف مرة أنه لا أحد يركب دراجتي! هل هو واضح؟	Traducción palabra por palabra y adaptada. El verbo decir (قال) es más apropiado en estos contextos que informar (خبر). El verbo usar ha sido reemplazado por montar, más apropiado en árabe, aunque también el verbo usar sería conveniente. Valor didáctico vocabulario. Traducción alternativa: أخبرك قلت لك ألف مرة أنه لا أحد يستخدم دراجتي! هل هو واضح؟
¿Necesito una razón?	هل أحتاج لسبب؟	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico vocabulario.
Perdona, chica.	عفوًا! يا فتاة	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico vocabulario.
Si tocas mi bicicleta, si tocas mi bicicleta, te echo, me entiendes. Vete de mí vista.	إذا لمست دراجتي ... إذا لمست دراجتي، قلت لك! قلت لك! هل تفهمني	La longitud y complejidad del texto presenta varios retos. Se ha realizado una traducción palabra por palabra pero el verbo echar ha sido reemplazado por te he dicho, por duplicado para reiterar el enfado de Lola. Una forma imperativa como vete de aquí sería más conveniente: <i>ukhuj min huna</i> (أغرب عن ناظري) أو (أخرج من هنا)
Hi! Hola. Mi nombre es América, Yo soy de Sam.	مرحبًا! اسمي أمريكا، أنا من سام.	Traducción palabra por palabra y fiel al original.
Es decir, me llamo Sam	”... تقصد“ اسمي سام.	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Problema técnico con la puntuación
Te llamas Sam?	هل اسمك سام؟	Traducción palabra por palabra y fiel al original.
No, me llamo Ana	لا اسمي أنا	Traducción palabra por palabra y fiel al original.
Ahhh, mi nombre es Ana	اه اسمي أنا	Traducción palabra por palabra y fiel al original.
No, quiero decir, mi nombre es Sam, Soy americano, ¿tú eres americana?	لا، هذا يعني “اسمي سام”، أنا أمريكي، هل أنت أمريكي	Traducción palabra por palabra. El traductor ha conseguido transmitir la confusión en la conversación, pero podría haber usado la marca de femenino <i>tamarbuta</i> para indicar claramente que la pregunta era para ella. Para ser fiel original:

		لا، أريد أن أقول "اسمي سام"، أنا أمريكي، هل أنت أمريكية
¡Hola mamá!... ¡Estoy en España! Y me presenté en español	مرحباً! أنا في اسبانيا! وقدمت نفسي باللغة الاسبانية.	Traducción palabra por palabra pero falto traducir la expresión mi mamá: أمي. En ese punto, después de la confusión intencionada con Sam. Valor didáctico: el video hace una parada y presenta un repaso de algunas de las frases usadas anteriormente. Esta es una estrategia muy efectiva para repasar el contenido y aclarar cualquier duda que exista, más aún cuando la conversación fue muy confusa en la escena anterior.
Al menos creo que he dicho eso...	على الأقل أعتقد أنني قلت ذلك	Traducción palabra por palabra y fiel. Valor didáctico vocabulario: al menos, y frases subordinadas
Mi corresponsal Sam Scott ha llegado esta mañana.	مراسلي سام سكوت وصل هذا الصباح	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico, vocabulario.
¡Es raro!	إنه غريب	Traducción palabra por palabra. El termino <i>garib</i> en árabe se refiere a algo extraño, también es posible usar el término <i>nadir</i> (نادر)
Es americano y no habla bien español...	انه أمريكي، ولا يتحدث الإسبانية جيداً	Traducción palabra por palabra pero, aquí el uso del verbo conversar (يتحدث) (<i>yatahaddatha</i>) podría ser sustituido por el verbo <i>yatakallama</i> (يتكلم) más apropiado. También انه pudiera ser traducido por simplemente el pronombre el هو
Anyway' (de cualquier manera)	على كل حال	Traducción idiomática correcta de la expresión en inglés.
Lola y Ana, su compañera, estaba muy impresionadas.	لولا ورفيقتها أنا، لقد تأثروا كثيراً	Traducción palabra por palabra, y adaptada. Por ejemplo, ha omitido la expresión: su compañera que tiene una valor educativo significativo (زميلتها)
Mis pequeños coches	سياراتي الصغيرة	En esta conversación traducida directamente entre Sam, Lola y Ana podemos apreciar el uso del presente del verbo jugar. La traducción correcta y formal permite demostrar la conjugación
¿Juegas con coches?	هل تلعب بالسيارات؟	
Sí, juego con coches.	نعم، ألعب بالسيارات	
Él juega con coches	هو يلعب بالسيارات	

		en presente como pretende el video.
Vivo aquí	أنا أعيش هنا	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Aquí además la imagen juega un papel fundamental para transmitir el mensaje.
¿Un museo?	هل هو متحف؟	Traducción semántica. Quizás sería más conveniente decir simplemente museo con el símbolo de interrogación: هل هو متحف؟ متحف؟
¿Vives en un museo?	هل تعيش في متحف؟	Traducción palabra por palabra El énfasis en la palabra museo y la conjugación del verbo vivir durante esta conversación tiene un claro objetivo didáctico.
Un museo? Viven un museo?	متحف؟ هل اعيش في متحف؟	Traducción palabra por palabra. Aquí de nuevo se pretende demostrar la confusión de Sam con el vocabulario. Piensa que museo es casa.
Vivo en un museo	اعيش في متحف	Traducción palabra por palabra. Aquí de nuevo se pretende demostrar la confusión de Sam con el vocabulario. Piensa que museo es casa.
Quiere decir, que trabaja en un museo	يقصد انه يعمل في متحف	Traducción directa, palabra por palabra, y formal adecuada para el aula. Apropiado para introducir las oraciones subordinadas
Ahora vamos a enseñarte el piso	الآن سنريك الشقة	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico vocabulario.
Esto es el dormitorio. Oh, gracias.	هذه هي غرفة النوم !آه شكراً	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico vocabulario.
Oh, bien gracias. ¿Dónde está tu habitación?	واو! اه! جيد شكرا. أين غرفة نومك؟	Traducción palabra por palabra, y formal adecuada para el aula. Valor didáctico: el vocabulario.
Sam, no entiendes. Aquí hay solo un dormitorio.	سام، أنت لا تفهم - هناك غرفة نوم واحدة فقط	Traducción palabra por palabra, y formal adecuada para el aula. Valor didáctico: adecuado para explicar el verbo haber you uso: hay
Uno? Yo tengo 22	واحد؟ أنا... عندي اثنتان وعشرون.	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: adecuado para explicar el uso de los números. Olvidó la mencionar la marca de femenino: واحدة؟

¿Veintidós? Quiere decir .dos	اثنتان وعشرون؟ يقصد اثنان	Traducción palabra por palabra y fiel. Valor didáctico: adecuado para explicar el uso de los números,
Puedes dormir aquí	يمكنك النوم هنا	Traducción palabra por palabra y fiel. Valor didáctico: adecuado para uso de las perífrasis verbales. Un sinónimo muy común en estas expresiones es تستطيع النوم هنا: استطاع
Muy bien	حسناً جيد جداً	Traducción palabra por palabra, Valor didáctico: Adecuado para explicar el verbo haber y el uso de hay
No Sam, esto es una cama.	لا يا (سام) إنه سرير	Traducción directa, palabra por palabra, y formal adecuada para el aula. Los paréntesis son innecesarios.
Una cama? Fantastic. Aquí tienes una almohada.	سرير؟ واو! رائع! وهنا لديك وسادة.	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico: Introduce vocabulario importante en contexto a través de establecer una conexión con un chiste en el inicio de la serie. También introduce apalabra almohada, sinónimo de cojín.
Gracias, y por supuesto, esto es la tele.	شكراً. بالطبع هذا هو التلفزيون	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico: el vocabulario y expresiones.
Ponte cómodo. Necesito ir al baño. Ana al cuarto de baño, rápido.	!احصل على الراحة، أحتاج الى الذهاب الى الحمام. أسست أنا!الحمام! سريع	Traducción palabra por palabra y fiel al original, aunque es una traducción semántica. Podría usarse también Descanse en imperativo (واسترح). Valor didáctico: Introduce vocabulario en contexto. La expresión rápido se traduce mejor por بسرعة
Dios mío. Que vamos a hacer.	يا ألهي! ماذا سنفعل	Traducción palabra por palabra y semántico. Valor didáctico: oraciones en futuro usando el verbo ir.
Juega con cochecitos	! يلعب مع السيارات	Traducción palabra por palabra pero se pierde la idea de cochecito de juguete, ya que no ha indicado que se tratada de coches de juguete. También la preposición correcta en árabe es يا, es decir: بالسيارات

No es un americano sexi.	انه ليس أمريكياً... مثيراً	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario
Es simpático	وهو لطيف	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario
Pero con esa ropa.	! لكن تلك الملابس	Traducción palabra por palabra y para ser fiel al original debería usar el adjetivo demostrativo هذه. Es decir: لكن بهذه الملابس Valor didáctico: vocabulario.
Su ropa vieja	ملابسك قديمة	Traducción palabra por palabra. Pequeño error de traducción del posesivo tu, por lo tanto, no indica lo que dice la grabación, su ropa, (hu).
Qué se vaya	دعة يذهب	El traductor ha intentado hacer una traducción palabra por palabra, pero con poco acierto. A la hora de traducir comandos no utilizó el modo imperativo (yusivo) como sería de esperar. Por ejemplo: فليذهب, sería más conveniente.
Mis maletas están en el piso de abajo, ¿qué?	حقائبي في الطابق السفلي. ماذا؟	Traducción palabra por palabra y fiel al original, Valor didáctico: vocabulario.
Yo llamo, usted viene, es el portero, right.	أنا أتصل، تعال. انه البواب، أليس كذلك؟	Traducción palabra por palabra y literal. De este modo se tramite la idea de la limitada competencia de Sam. Esta traducción sin las imágenes es muy confusa. Quizás sería conveniente decir: أنا أتصل بك، تعال هنا. انه أنت البواب
¿El portero? Yo soy Pablo, y vivo enfrente	هل هو البواب؟ أنا بابلو. أسكن في المقابل	Traducción palabra por palabra y fiel al, Valor didáctico: vocabulario. Sería conveniente añadir la partícula interrogativa hal (هل), como en: هل هو البواب؟
Lola y yo vivimos aquí	لولا وأنا تعيشان هنا	Traducción palabra por palabra, y fielmente adaptada al dual árabe. Valor didáctico: vocabulario.
Eso ya lo sé, pero donde está Lola. Lola me ha dado esto.	نعم، أعلم ذلك. لكن أين هي لولا؟ أعطتني لولا هذا	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Lola? ¿Te ha dado esto?	لولا؟ هل أعطتك هذا؟	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.

Tienes hambre	هل أنت جائع	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Tenemos que ir a comprar algo de comer.	علينا أن نذهب لشراء شيء للأكل	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
¿Qué quieres?	ماذا تريد؟	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Si Pablo, enseña un poco de español a Sam.	نعم بابلو. تعلم سام القليل من الاسبانية!	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario. Aquí el traductor olvidó usar el imperativo correctamente, en este caso: علم
Si le voy a enseñar un poco de español.	نعم، سأقوم بتعليم سام القليل من الاسبانية	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
¿Y sabes cómo se dice "house" en español?	هل تعرف ماذا يقا للمنز باللغة الاسبانية	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario. Sería recomendable una traducción más directa como keifa (كيف): وهل تعرف كيف تقو "منز" بالإسبانية؟
¡El americano, Sam, pensó que yo era el portero!	!!الأمريكي سام، أعتد أنني أنا البواب	traducción palabra por palabra, pero hace un uso incorrecto de la puntuación duplicando el signo de interrogación. Uso reiterativo del pronombre de primera persona: ana. También sería posible usar el verbo ظنّ
Voy a parar esto	سأوقف هذا	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario. Uso del futuro en presente.
Esto es el horno	حسناً هذا هو الفرن	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario. Aquí es importante el lenguaje visual, ya que el chico español Pablo señala una cesta para la ropa sucia a Sam.
Muy bien, el perro de Ana duerme en el horno.	حسناً، جيد جداً. كلب أنا ينام في الفرن	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Aquí es importante el lenguaje visual que ayuda efectivamente a comprender que esto una confusión creada por Pablo.
Ana, el perro está en el horno.	أنا! الكلب في الفرن	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario: verbo estar.

A Lola, Le gustan los hombres fuertes	لولا تحب الرجال الأقوياء	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario: verbo gustar.
Y sobre todo las piernas fuertes	وخاصة الأرجل القوية	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Sí, pero puedes pedalear 50 kilómetros.	نعم؟ ... ولكن يمكنك بالدوسه 50 كيلومتر؟	Traducción palabra por palabra, pero el verbo pedalear sería mejor traducirlo por un <i>masdar</i> : التبديل. Es decir: ولكن يمكنك التبديل بسرعة Valor didáctico: verbo pedalear.
Imposible	مستحيل	Traducción directa. Valor didáctico: vocabulario.
Si, mira	نعم انظر	Imperatives
Mira Lola, 50 kilómetros.	آه لولا! انظروا - 50 - كيلومتر	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario: imperativo y los números.
Qué tal todo?	كيف كل شيء؟	Traducción palabra por palabra, pero poco natural. Hay expresiones coloquiales que serían más apropiadas como: كيف كل شيء؟
Mala suerte	حظ سيئ	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario: expresión.
Necesitas una ducha	أنت بحاجة الى دش.	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.
Disculpen	عفواً	Traducción directa
Ya está bien	لا بأس!	Traducción semántica. Hay otras opciones como <i>khalas</i> (خلص)
Ha usado mi bicicleta	لقد استخدم دراجتي	Traducción palabra por palabra y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario y el pretérito perfecto compuesto.
Qué broma tan horrible.	يالها من مزحة رهيبه	Traducción semántica y fiel al significado original. Valor didáctico vocabulario.
Qué chico tan malo	يا له من ولد سيء	Traducción semántica y fiel al significado original. Valor didáctico vocabulario.
Pablo, ¿se puede quedar contigo?	بابلو، هل يمكنه البقاء معك؟	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario: verbos reflexivos.
Tienes una habitación libre. (Pablo), pero eso no es mi problema.	لديك غرفة مجانية بدون كلام، أنها ليست مشكلتي	Traducción palabra por palabra, e incorrecta. El término: مجانية, significa gratuito, y sin palabra بدون كلام.No tiene mucho sentido. La frase debería decir:

		لديك غرف غير مستخدمة (بابلو) لكن هذه ليست مشكلتي
Lo siento, me quieren	أسف، أنت تريدني	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
No es importante	لا يهمني	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Díselo	أخبره	Traducción semántica ya que usa el verbo informar y no decir.
El caso es que...	... القضية... هي أن	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Quedaos ahí, voy a arreglarlo todo	ابقوا هناك. سأقوم بإصلاح كل شيء	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: expresiones.
Padres	والدي	Traducción semántica. Ha traducido singular
Seguro	أكيد	Traducción directa. Valor didáctico: vocabulario.
La familia Scott, una de las más ricas en América.	عائلة سكوت - واحد من الأغني في أمريكا	Traducción palabra por palabra, pero confundió el femenino en familia y en la construcción superlativa debería mencionar el término familias, como en: واحدة من أغني العائلات في أمريكا
Criados	خدم	Traducción directa. Valor didáctico: vocabulario.
Sam, eres rico, porque quieres quedarte aquí.	سام، أنت غني. لماذا تريد البقاء هنا؟	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
La gente te quiere por tu dinero.	هل يحبك الناس من أجل أموالك؟	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Pero eso es terrible	لكن هذا فظيع	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
No se lo digas a nadie	لا تخبر أحداً	Traducción semántica ya que usa el verbo informar y no decir.
Secreto	سر	Traducción directa. Valor didáctico: vocabulario.
Cállate Pablo	اخرس بابلو	Traducción directa. Valor didáctico: imperativo
Sam se queda con nosotras	سام يبقى معنا	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.

Ven y siéntate Sam. Llámame Lola.	تعلم واجلس سام، ناديني بيلوليتنا	Traducción palabra por palabra, y fiel al original. Valor didáctico: vocabulario.
Hoy ha llegado Sam y es Carnaval	وصل سام اليوم ويُعد كرنفالا	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.
Ha visto alguien la revista que compré.	هل رأى أحد المجلة التي اشتريتها	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario. Oraciones complejas en pasado.
¿Dónde está?	أين هي؟	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.
No tengo ni idea	ليس لدي فكرة	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.
Voy a responder	أنا سأرد	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.
Sube.	اصعد	Traducción directa
Es la dueña	انها المالكة	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.
La sargento	أيها الرقيب	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.
Esconde aSam	إخفاء سام	Traducción palabra por palabra. Sería más apropiado usar el verbo اختبئ Valor didáctico: vocabulario: imperativo.
Le debo renta.	أنا مدين لك بالإيجار	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario: imperativo.
Final		
I'm going to love it here mom	سأحب هذا المكان، أمي	Traducción palabra por palabra. Valor didáctico: vocabulario.

4. Conclusiones

La elección del método de traducción para una tarea específica depende de varios factores, incluida la naturaleza del texto, el público previsto y el objetivo de la traducción. Para garantizar traducciones precisas y fieles a la esencia original del texto, los traductores deben poseer un amplio dominio de los idiomas involucrados, así como una comprensión integral de las disparidades culturales entre ellos.

En el caso de la serie Extra, podemos apreciar una traducción palabra por palabra, e incluso fiel en diversos momentos, que es el tipo de traducción más adecuado para textos con finalidad educativa. Sin embargo, hay casos en los que es evidente un uso excesivo de este tipo de traducción, lo que da lugar a una traducción imprecisa, confusa y, en ocasiones, errónea, reduciendo así su eficacia educativa. No obstante, la serie sigue siendo muy beneficiosa en el aula, ya que contextualiza eficazmente el vocabulario y las expresiones en una amplia gama de escenarios. Además, el tono humorístico de la serie ayuda en el proceso de la adquisición de vocabulario y estructuras gramaticales. Asimismo, el lenguaje visual, los escenarios y el atrezo transmiten y refuerzan eficazmente el significado del vocabulario, además de aclarar conceptos lingüísticos y gramaticales, minimizando cualquier posible confusión que pueda surgir del texto.

El contenido de la serie se ajusta perfectamente con el currículo, destinado a estudiantes de educación secundaria y preparatoria, convirtiéndola en un recurso valioso en el aula. Sin embargo, uno de los problemas que hemos encontrado en la serie no está vinculado con la traducción, sino con la extensión y la densidad del capítulo. Este capítulo dura aproximadamente 22 minutos, pero contiene de una cantidad considerable de vocabulario. Esto puede plantear desafíos para los estudiantes, ya que puede dificultar el seguimiento de la trama y la asimilación del nuevo vocabulario.

Para mejorar la experiencia de los estudiantes en su proceso de aprendizaje, es apropiado dividir el capítulo en dos o tres partes más cortas. Esto permitirá a los aprendientes tener más tiempo para procesar la información y aprender el vocabulario. Se pueden añadir más actividades de aprendizaje al final de cada parte para ayudarles a consolidar lo que han aprendido.

BIBLIOGRAFIA

- AGOST, Rosa. *Traducción y el doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel. Pág. 20. 1999
- CLINTER. (2023). *¿Qué es la variación lingüística?* CLINTER Traducciones. <https://clinter.es/variacion-linguistica/>
- Constitución Española. (1978). Artículo 3
- EL-GERGAWI, Ghada. *THE OBSTACLES FACED WHILE TRANSLATING FILMS AND HOW TO AVOID THEM*. Pag. 53. Karabuk University. Institute of Graduate Programs Department of English Language and Literature. 2023 Retrieved from <http://acikerisim.karabuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2540/10530077.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- EXTRA (franchise). DBpedia. November 21, 2023. [[https://dbpedia.org/page/Extra_\(franchise\)](https://dbpedia.org/page/Extra_(franchise))]([https://dbpedia.org/page/Extra_\(franchise\)](https://dbpedia.org/page/Extra_(franchise))): [https://dbpedia.org/page/Extra_\(franchise\)](https://dbpedia.org/page/Extra_(franchise))
- GERARDO Lissardy. *Por qué en América Latina no pronunciamos la Z y la C como en España*. BBC Mundo. 29 agosto 2016 (Actualizado 9 noviembre 2017). <https://www.bbc.com/mundo/noticias-36896631>
- GOR BALLESTER, Lucía. *La traducción del humor en el doblaje: caso práctico: La vida de Brian* [Master's Thesis, Universidad Pontificia Comillas]. 2015. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/6043>
- MAYORAL ASENSIO, Roberto. *El estudio de la traducción audiovisual: comentarios [Study of audiovisual translation: comments]*. 2009. Departamento de Lenguas Modernas y Filología, Universidad de Granada https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Multimedia_.pdf
- MIRANDA, A., & MONHALER, E. *La diversidad lingüística del español en el mundo contemporáneo: propuestas de actividades didácticas*. Centro Virtual Cervantes. 2003. Retrieved from https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/sicele/sicele03/006_matiasmonheler.htm.
- ORTIZ, J., BURLINGAME, C., ONUGBULEM, C., YOSHIKAWA, K. & ROJAS, E. . *The use of video self-modeling with English language learners: Implications for success*. Psychology in the Schools, 49 (1), 2012, 23-29
- POZO, Alba Enríquez. "Sabes cuáles son los dialectos del español." Revista digital INESEM: idiomas. Accessed November 12, 2023

- <https://www.inesem.es/revistadigital/idiomas/sabes-cuales-son-los-dialectos-del-espanol/>
- REVERTER OLIVER, Beatriz & MARTÍNEZ SIERRA, Juan & GONZÁLEZ-PASTOR, Diana & CARRERO MARTÍN, José. *Modalidades de traducción audiovisual. De clasificaciones y nuevas tendencias*. Pág. 1. 2021
- REVERTER OLIVER, Beatriz & MARTÍNEZ SIERRA, Juan & GONZÁLEZ-PASTOR, Diana & CARRERO MARTÍN, José. (2021). *Modalidades de traducción audiovisual. De clasificaciones y nuevas tendencias*. Pág. 4
- "Missing The Joke: Why Humor Doesn't Translate." United Language Group. Accessed November 28, 2023
- <https://www.unitedlanguagegroup.com/learn/lostintranslation/why-humor-does-not-translate>
- WAGENER, Debbie. *Promoting independent learning skills using video on digital language laboratories*. *Computer Assisted Language Learning*, 19 (4-5), 279-286. White, C., Easton, P. & Anderson, C. (2000). *Students' perceived value of video in a multimedia language course*. *Educational Media International*, 37(3), 2006, 167-175

**SCIENTIFIC CULTURE / CULTURE SCIENTIFIQUE /
CULTURĂ ȘTIINȚIFICĂ**

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Alexandru CISTELECAN

Eugen GAGEA

IMAGODOLOGY AND ITS "HISTORIES" (I)

L'IMAGOLOGIE ET SES « HISTOIRES » (I)

IMAGOLOGIA ȘI „ISTORIILE” EI (I)

Dr. Bogdan Mihai DASCĂLU

Cercetător științific II

Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”

Academia Română, Filiala Timișoara

B-dul Mihai Viteazu nr 24

E-mail: bmdascalu@yahoo.com

„Lumea este reprezentarea mea.”
(Arthur Schopenhauer)

Abstract

Writing the history of imagology is another way of defining it. The year 1966, when Dyserinck published his well-known article, is not the end of its history, but just the beginning. In its short existence, the imagology has been known by several names, each of which reveals a history of its own. These „histories” seem less interested in the past than in the future of a science in search of its own destiny.

Résumé

Écrire l'histoire de l'imagologie est une autre façon de la définir. L'année 1966, où Dyserinck a publié son célèbre article, n'est pas la fin de son histoire, mais seulement le début de celle-là. Au cours de sa courte existence, l'imagologie a porté plusieurs noms, qui révèlent chacun une histoire propre. Ces « histoires » semblent moins s'intéresser au passé qu'à l'avenir d'une science à la recherche de son propre destin.

Rezumat

A face istoria imagologiei este un alt fel de a o defini. Anul 1966, când Dyserinck și-a publicat cunoscutul articol, nu este sfârșitul istoriei ei, ci de abia începutul acesteia. În scurta ei existență, imagologia s-a făcut cunoscută prin mai multe denumiri, fiecare dintre acestea relevând o istorie proprie. Aceste „istorii” par interesate mai puțin de trecut, cât mai ales de viitorul unei științe aflate în căutarea propriului destin.

Keywords: *comparative, Guyard, Wellek, country, foreigner*

Mots-clés: *comparatif, Guyard, Wellek, pays, étranger*

Cuvinte-cheie: *comparativă, Guyard, Wellek, țară, străin*

1. Preliminarii

Imagologia a apărut în 1966, adică în urmă cu 58 de ani, când Hugo Dyserinck a publicat un articol, devenit repede celebru și considerat actul ei de naștere. (DYSERINCK, 1966). Ea s-a dovedit suficient de veche spre a fi preocupată de propria istorie, dar și destul de recentă pentru a fi conștientă că statutul ei nu este încă bine precizat. De altfel, eforturile de până acum ale imagologilor sunt îndreptate în aceste două direcții, pe care le voi urma și eu în continuare.

Insistența cu care au loc aceste discuții este dovada unui statut încă precar al disciplinei, ele fiind purtate fie în scrieri care le sunt dedicate integral, fie în preambulul altora, care analizează imaginile din texte de regulă literare.

Destul de des, nevoia unor incursiuni istorice sau comentarii privind metodologia disciplinei se explică prin necesitatea de a le face cunoscute în țări unde imagologia este incipientă, cu precădere în cele est-europene.

A face istoria imagologiei este un alt mod de a o defini.

O știință, cu cât este mai recentă, cu atât manifestă intenția de a-și identifica un trecut cât mai îndepărtat, căci ea nu este inventată, ci descoperită, preexistându-și sub forme diverse, dar întotdeauna raportabile la ea. De aceea, este de presupus că apariția unei științe noi este determinată de o serie de cauzalități, care au făcut-o necesară, și de circumstanțe favorabile, care au făcut-o posibilă.

Nu este deloc întâmplător că însuși Dyserinck a încercat să-și găsească precursori respectabili, fără să facă vreo deosebire între *imagologii* propriu-ziși și *comparatiști*, ceea ce pentru el era o suprapunere firească, de vreme ce considera imagologia o ramură a comparatisticii. (DYSERINCK, 2003). O cercetare mai extinsă aparține lui Leerssen, care vorbește de o *preistorie* și chiar de o *arheologie* (desigur în sensul lui Foucault (FOUCAULT, 1969) a imagologiei. (LEERSEN, 2007).

De altfel, chiar *Programul de la Aachen* nu s-a născut *ex nihilo*, ci își are propria preistorie¹.

Avantajul unei investigații retrospective este că astfel se poate atesta vechimea unor preocupări determinate, la rândul-le, de necesitatea și de oportunitatea lor. Dezavantajul posibil este acela că momentul în care știința respectivă a devenit conștientă de sine poate fi descalificat ca atare și considerat o simplă etapă a unei istorii continue.

2. 1966

Pentru cei tot mai mulți care sunt interesați de istoria imagologiei, aceasta pare a fi rezultatul unei diacronii, al cărei început nu este cunoscut, dar al cărei sfârșit este clar: anul 1966, când Hugo Dyserinck a publicat cunoscutul său text. Este o diacronie prosperă, care se amplifică neconținut cu noi și noi precursori din ce în ce mai vechi. Lista lor este alimentată cu nume ce provin mai ales din Germania și din Franța, cu preocupări în domeniul literaturii comparate sau din afara acesteia. Pentru cei care o întrețin, acești predecesori ar trebui considerați imagologi *avant la lettre* sau, mai simplu, adepții unei imagologii *involuntare*.

Șirul lor tumultuos are, pentru adepții cronologiei investigative, o dublă motivație. În primul rând, cei care consideră, pe urmele lui Dyserinck, că imagologia este o *ramură* a comparatisticii, istoria ei devine în mod firesc o componentă legitimă a istoriei disciplinei-mamă. Așadar, făcând istoria literaturii comparate, se face, implicit, și istoria imagologiei. În al doilea rând, un argument serios pentru întoarcerea într-o istorie cât mai îndelungată ar putea

¹ Când literatura comparată a încetat să mai existe aici, odată cu desființarea catedrei respective, ea și-a supraviețuit printr-o ramură a ei: imagologia (SCHMIDT, 2018).

fi (deși nu este invocat!) preexistența textelor *imagogene*², în care imaginile apar, dar fără a fi percepute și comentate ca atare, fiind însă susceptibile să devină obiecte de interes științific. Așadar, o „imagologie” implicată în propriul obiect.

A te situa într-un trecut propriu al acestei discipline înseamnă a-l extrage din această „istorie de împrumut”. Așadar, care sunt precedentele *sigure* ale lui 1966? Răspunsul se găsește chiar în textul respectiv, căci autorul însuși se raportează deschis la o carte apărută cu 15 ani mai devreme, al cărei autor, Guyard, este considerat deschizătorul de drum al unei noi perspective în literatura comparată: aceea a percepției *străinului* și a *străinătății* așa cum apar în texte literare franceze. (GUYARD, 1951). Ilustrativ este capitolul *L'étranger tel qu'on le voit*, unde se face o utilă distincție între *image* și *mirage*, adică între percepția adevărată și percepția deformată a unei realități, sub influența directă a unui context istoric mereu schimbător: „Nu există Germania, ci Germania lui Michelet, cea a filosofilor, cea a francezilor”.

Este momentul să facem acum un scurt comentariu. Orice imagine este felul particular (i. e. subiectiv) în care cineva percepe ceva. Cu alte cuvinte, orice imagine este inițial o *image*, dar poate deveni o *mirage*, atunci când este interpretată ulterior ca atare. Sau: nu imaginea este adevărată sau deformată, ci interpretările ei ulterioare o desemnează ca atare. Este un punct de vedere ce poate conta atunci când ne vom referi la atitudinea polemică a lui René Wellek față de comparații francezi.

Pentru o viitoare istorie a imagologiei este important să se constate cum se raportează Dyserinck la sursa lui directă. În timp ce Carré discută pe larg felul în care imaginea Germaniei a fost percepută și interpretată de francezi de-a lungul unui secol și jumătate, în care evenimente politice au determinat schimbări permanente în receptarea acestei țări (CARRÉ, 1947), Guyard propune o subtilă înlocuire a lui țară cu străinul. (GUYARD, 1951). Ciudat este faptul că exact același traseu terminologic, dar nu numai pe acesta!, l-a parcurs și comparatistul de la Aachen: în textul din 1966 apare mereu *das (andre)Land*, dar niciodată *der Fremde*. Acestuia îi va fi rezervată însă o poziție privilegiată, absolută s-ar zice, în viitorul imediat, în alte articole ale sale, el fiind urmat de toți imagologii care și l-au asumat drept unic obiect al preocupărilor lor. Renunțarea la țară în favoarea lui străin a făcut posibilă apariția imagologiei, al cărei interes este îndreptat exclusiv către *individ*, și nu către un *grup de indivizi* omogenizat etnic, de care se ocupă etnologia. Astfel, *imaginea* și-a găsit un loc propriu, alături de *stereotip*, dar diferit de cel ocupat de acesta³. Dar preferința pentru *străin* și evitarea lui țară este și dovada implicării comparatistului german într-o polemică ce vizase însăși existența disciplinei pentru care a întemeiat o școală.

Dyserinck citează, la fel de frecvent, cuplul de termeni francezi *image/mirage*, preluați tot de la Guyard, cu precizarea că pentru cel dintâi el propune varianta germană *Bild (das Bild vom andre Land)*, la care va renunța totuși ulterior, pentru simplul motiv că derivatele ei posibile (*Bildkunde*⁴ și *Bildwissenschaft*⁵) erau deja în funcție, dar cu alte sensuri decât cel cu care va fi investit termenul *imagologie*.

De remarcat că nici acesta nu apare în textul din 1966, ci va fi adoptat curând după aceea, așa cum mărturisește chiar Dyserinck: „Firește, conceptul a fost preluat de mine din terminologia etnopsihologiei franceze” (DYSERINCK, 1982), dar fără a indica sursa:

² Autorii acestora sunt amintiți laolaltă cu pionierii comparatisticii, între unii și ceilalți nefăcându-se nici un fel de diferențiere.

³ Mai târziu, Dyserinck însuși va adopta o atitudine ezitantă în privința relațiilor dintre imagologie și alte științe. În 2003, el evocă o posibilă trecere de la etnopsihologie la etnoimagologie.

⁴ „Arta imaginii”

⁵ „Știința imaginii”. *Bild* va rămâne totuși în uz, dar exclusiv în textele scrise în limba germană și numai în legătură cu o anumită țară, de obicei în sintagma *Deutschlandbild* (HEITMANN, 1966 și 1985, KOCH-HILEBRECHT, 1977, LEINER, 1989, SÜSSMUTH, 1996, CORONATO, 2014 etc.).

BRACHFELD 1962. El mai precizează că acest concept a fost utilizat pentru prima dată în anul universitar 1967-1968, în mediul academic din Aachen, pentru a indica „studiul literar al imaginii celeilalte țări”.

Tot Guyard este și sursa care a alimentat procesul anevoios al nașterii imagologiei. În capitolul final, *Un domaine d'avenir*, el recomandă cercetarea imaginii unei alte țări drept un teren fertil al „literaturii comparate”. (GUYARD, 1951). La acest îndemn, poate fi atașat și Brachfeld, care anunța nașterea unei noi științe: știința imaginilor (BRACHFELD, 1962), căreia, de altfel, este și cel dintâi care îi dă un nume: **imagologia**. Lui Dyserinck nu i-a rămas decât să-i urmeze și să propună, la rândul lui, drept posibilă și utilă „cercetarea imaginii literare a celeilalte țări, adică pe cea a mirajelor, respectiv a imaginilor” (p. 1) și să recunoască onest că ea „a fost propusă de diverși reprezentanți ai școlii comparatiste franceze drept importante și noi obiective de cercetare”. Acest presentiment al unui domeniu nou și rodnic de cercetare este expresia unui fel de „mesianism” științific, adică a unei așteptări legitime, care să se concretizeze într-un viitor greu de precizat.

Nu numai comparatiști francezi au fost cei care au impulsivat apariția imagologiei, ci și, în mod neașteptat, Wellek, cel care critica „drumul greșit pe care mergea literatura comparată franceză, ea riscând să devină o anexă științifică în serviciul relațiilor internaționale”. (WELLEK, 1953). Este adevărat că Dyserinck consideră o eventuală implicare în această polemică drept lipsită de sens, dar tot el, deși pare că ia apărarea lui Carré și Guyard, va ține cont de reproșul lui Wellek. Din dorința de a-și proteja disciplina căreia i se consacrase, va declara viitoarea direcție de cercetare o *ramură* a comparatisticii, atitudine ce va fi împărtășită de toți adepții imagologiei de mai târziu. Pentru a dilua reproșul criticului american, el va adopta o strategie „chirurgicală”, extirpând din corpul comparatisticii elementele susceptibile de interpretări ideologice: *națiunea și poporul*, în locul cărora propune pe *țară* (care i se părea ideologic neutru) Mai mult, el crede că tocmai cercetarea imaginii literare a celeilalte țări „ar putea duce într-o măsură mai mare la **dezideologizarea** metodelor științei literare”, ignorând însă că intenția de dezideologizare este ea însăși o atitudine ideologică.

Imagologia, așa cum se prezintă ea azi, este rezultatul a trei **restrângeri**: a ei ca parte a comparatisticii (și nu o disciplină de sine stătătoare), a domeniului de cercetare la aria literaturii ficționale și a unei realități colective (*țară*) la una individuală (*străin*). De observat că Dyserinck mărturisește, onest, că „textele în care imaginile străinului joacă un asemenea rol nu sunt numeroase, dar totuși există”. Avem aici, poate, și explicația faptului că interesul pentru istoria și cel pentru perspectivele imagologiei surclasează cercetările de imagologie practică, adică pe text. Până la definitivarea propriului statut științific, imagologia își va derula în avans nu istoria, ci *istoriile* care să-i ofere argumentele necesare pentru stabilirea propriei identități.

BIBLIOGRAFIE

- BRACHFELD, Oliver, *Notes sur l'imagologie ethnique*, „Revue de Psychologie des Peuples”, 1962, nr. 17, p. 34
- CARRÉ, Jean-Marie, *Les écrivains français et le mirage allemand (1800-1940)*, Paris, Boivin, 1947
- CORONATO, Fabian, *Das Bild Italiens in den Berichten deutscher Pilger des 15. und 16. Jahrhunderts*. München, Grinverlag, 2014
- DYSERINCK, Hugo, *Zum Problem des „images” und „mirages” und ihrer Untersuchungen im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, „Arcadia”, 1966, nr. 1, p. 107
- DYSERINCK, Hugo, *Comparatistische Imagologie jenseits von „Werkimanz” und „Werktranscendenz”*, „Synthesis”, IX, 1982, p. 27-40

- DYSERINCK, Hugo, *Imagology and the Problem of Ethnic Identity*, „Intercultural Studies”, 2003, nr. 1, p. 1-8
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969
- GUYARD, Marius François, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1951
- HEITMANN, Klaus, *Das französische Deutschlandbild in seiner Entwicklung*, „Sociologia Internationalis”, IV, 1966, p. 72-101
- HEITMANN, Klaus, *Das Rumänienbild im deutschen Sprachraum. 1775-1918; eine imagologische Studie*, Köln, Böhlau, 1985
- KOCH-HILENBRECHT, *Das Deutschland Bild. Gegenwart, Geschichte, Psychologie*, München, Beck, 1977
- LEERSSEN, Joep, *Imagology: History and Method*, în BELLER & LEERSSEN 2007, p. 17-32
- LEINER, Wolfgang, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989
- SCHMIDT, Horst, *Das „Aachener Programm” der Komparatistik. Hugo Dyserincks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin, Fank&Timme, 2018
- SÜSSMUTH, Hans, *Deutschlandbilder in Dänemark und England, in Frankreich und den Niederlanden*, Baden-Baden, Nomos, 1996
- WELLEK, René, *The concept of comparative literature*, „Yearbook of Comparative and General Literature”, 1953, nr. 2, p. 1-5

THE SAILOR AS A VECTOR OF COSMOPOLITANISM IN WORLD LITERATURE

LE MARIN COMME VECTEUR DU COSMOPOLITISME DANS LA LITTÉRATURE-MONDE

MARINARUL CA VECTOR AL COSMOPOLITISMULUI ÎN LITERATURA MONDIALĂ

Nicolae BOBARU

West University of Timișoara

Timișoara, Romania

E-mail: bobaru.nicolae@gmail.com

Abstract

This research paper explores the maritime literary landscape to analyse the sailor's figure as a vector of cosmopolitanism – an embodiment of global citizenship and cross-cultural encounters. Drawing upon theoretical frameworks from social sciences, philosophy, literary theory, and cultural studies, the article examines the significance of sailors in the context of (post-)colonialism and the global dissemination of culture and literature. Through literary analyses of works belonging to Victor Hugo, Joseph Conrad, Herman Melville, Alexander Kent, Patrick O'Brian, and Álvaro Mutis, the paper highlights the sailor's role as a bridge between cultures, a witness to global exchanges and a symbol of cosmopolitan values. By synthesising theoretical insights and literary explorations, it sheds light on the enduring relevance of maritime narratives in understanding the complexities of a borderless world.

Résumé

Cet article de recherche explore le paysage littéraire maritime pour analyser la figure du marin en tant que vecteur du cosmopolitisme - une incarnation de la citoyenneté mondiale et des rencontres interculturelles. S'appuyant sur des cadres théoriques issus des sciences sociales, de la philosophie, de la théorie littéraire et des études culturelles, l'article examine l'importance des marins dans le contexte du (post-)colonialisme et de la diffusion mondiale de la culture et de la littérature. À travers des analyses littéraires d'œuvres de Victor Hugo, Joseph Conrad, Herman Melville, Alexander Kent, Patrick O'Brian et Álvaro Mutis, l'article met en lumière le rôle du marin en tant que pont entre les cultures, témoin des échanges mondiaux et symbole des valeurs cosmopolites. En synthétisant les idées théoriques et les explorations littéraires, il met en lumière la pertinence durable des récits maritimes pour comprendre les complexités d'un monde sans frontières.

Rezumat

Această lucrare de cercetare explorează peisajul literar maritim pentru a analiza figura marinarului ce funcționează drept vector al cosmopolitismului - o întruchipare a cetățeniei globale și a întâlnirilor interculturale. Bazându-se pe cadre teoretice din științele sociale, filozofie, teoria literară și studiile culturale, articolul examinează semnificația

marinarilor în contextul (post-)colonialismului și al diseminării globale a culturii și literaturii. Prin intermediul unor analize literare ale unor opere aparținând lui Victor Hugo, Joseph Conrad, Herman Melville, Alexander Kent, Patrick O'Brian și Álvaro Mutis, articolul evidențiază rolul marinarului drept punte între culturi, martor al schimburilor globale și simbol al valorilor cosmopolite. Prin sintetizarea perspectivelor teoretice și a explorărilor literare, lucrarea pune în lumină relevanța durabilă a narațiunilor maritime în înțelegerea complexității unei lumi fără frontiere.

Keywords: *sailor, cosmopolitanism, colonialism, maritime narrative, global citizenship*

Mots-clés : *marin, cosmopolitisme, colonialisme, récit maritime, citoyenneté mondiale*

Cuvinte cheie: *marinar, cosmopolitism, colonialism, narațiune maritimă, cetățenie globală*

Introduction

Cosmopolitanism is a “highly malleable and multidimensional concept” (SHAW, 2017, p. 2), and due to its specificities, it defies any simple definition. Literary studies use the concept “as a synonym for the terms globalisation and transnationalism”. (SHAW, 2017, p. 2). Stemming from the Greek word *kosmopolitês* (κοσμοπολίτης), which means “citizen of the world”, cosmopolitanism in its original form refers to the idea that all human beings, regardless of their political affiliations, are (or can and should be) citizens of a single global community.

Cosmopolitanism can be understood as a moral philosophy that asserts that individuals are primarily citizens of the world rather than of a particular nation-state or political community and that our primary duties and loyalties are to all human beings rather than just compatriots or fellow members of our specific community. (HELD, 2010, p. IX-XII).

From a cultural perspective, cosmopolitanism refers to individuals' capacity to navigate different cultures and engage with diverse traditions without losing their cultural roots. It is more about celebrating diversity, fostering intercultural dialogues, and recognising shared human experiences across differences. Cultural migration has played a significant role in shaping cosmopolitan perspectives. Literature and music, as forms of artistic expression, often transcend national and cultural boundaries, allowing for shared experiences and understandings across diverse audiences. This migration of cultural forms fosters a cosmopolitan mindset, where individuals become more often open to and appreciative of various cultural influences, blending the local and the global in unique ways. In this case, cosmopolitanism goes hand in hand with transculturalism, which emphasises the fluidity and hybridity of cultures. Rather than just promoting understanding and appreciation of different cultures, transculturalism recognises that cultures are not static; they evolve, blend, and interact in myriad ways. This approach celebrates the dynamism of cultural interactions and the emergence of new, hybrid cultural forms.

Maritime cosmopolitanism may be regarded as an offshoot of the broader cosmopolitan discourse and focuses on the world of the seas, oceans, and the communities that inhabit and traverse these vast spaces. Given maritime spaces' unique cultural, economic, and political dynamics, this form of cosmopolitanism offers a distinct perspective on global interactions, identities, and exchange.

Seas and oceans have historically been spaces of exploration, commerce, and cultural exchange. As ancient civilisations embarked on maritime voyages, they traded goods, ideas,

traditions, and practices. From the old Silk Route to the voyages of explorers such as Vasco da Gama, Magellan or Columbus, maritime routes have facilitated global interactions, laying the groundwork for early forms of cosmopolitanism.

On the other hand, port cities, given their strategic locations as nodes of maritime trade, emerged as cosmopolitan hubs. With their diverse populations, places such as Istanbul, Alexandria and Singapore epitomised maritime cosmopolitanism. These cities, where sailors, merchants, and travellers from different parts of the world converged, were crucibles of cultural fusion and exchange:

The more universally oriented notion of cosmopolitanism conceptualizes cities as nodes in a global cultural network and considers them as the endpoints of migratory movements that produce cultural mosaics. Originating in ancient Greek thought and Kantian philosophy, cosmopolitanism reflects a universalistic conception of human belonging. (ROVISO, NOWICKA, 2011, p. 89).

These port cities can be seen as “cosmopolitan metropolis” since they are “inscribed in transnational population flows which transcend the boundaries of the nation-state”, and like any other large cities, they constitute “a nod in cultural flows which are partly ordered by center-periphery relationships. (ROVISO, NOWICKA, 2011, p. 89).

Maritime communities, including sailors, fishers, and coastal inhabitants, often exhibited a unique cosmopolitanism. Their lives, shaped by the rhythms of the sea, imbibed elements from various cultures they interacted with. These communities’ stories, songs, and folklore provide rich insights into the maritime cosmopolitan *ethos*.

While maritime cosmopolitanism offers a vision of global solidarity and mutual respect, it is not devoid of challenges. Historical legacies of colonialism, imbalances in marine trade, and territorial disputes often challenge the cosmopolitan ideals, which some critics considered utopian ideals. Moreover, the lives of maritime communities, especially in the global South, are fraught with vulnerabilities, underscoring the need for a more inclusive form of maritime cosmopolitanism.

The future of maritime cosmopolitanism hinges on addressing its inherent challenges while amplifying its strengths. As global challenges such as climate change, overfishing, and marine pollution become more pressing, the need for a maritime cosmopolitan ethos becomes paramount. It calls for international solidarity, shared stewardship, and a deep-seated respect for the maritime world and its diverse inhabitants.

Maritime cosmopolitanism, with its unique focus on the world of the seas and oceans, offers a fresh perspective on global interactions and ethics. Rooted in historical legacies, shaped by diverse maritime communities, and looking forward to a future of shared responsibilities, it underscores the profound interconnectedness and interdependence of the maritime world. As humanity grapples with pressing global challenges, the ideals of maritime cosmopolitanism provide a reference point, guiding the way towards a more harmonious, equitable, and sustainable future.

Cosmopolitanism, Globalisation and Utopianism

The intricate relationship between cosmopolitanism and globalisation paints a vivid picture of the modern world’s complexities. These intertwined concepts, while distinct, deeply influence each other, shaping the contours of global interactions, ethics, and identities.

Globalisation, often described as the increasing interconnectedness of economics, cultures, and societies, has facilitated the rapid exchange of goods, ideas, and values across borders. This growing interdependence, driven by technological advancements and economic

imperatives, has brought opportunities and challenges. Cosmopolitanism, emphasising global citizenship and ethical responsibilities, provides a moral compass to navigate these turbulent waters.

In the age of globalisation, with multinational corporations wielding significant power and digital platforms connecting distant corners of the globe, ethical questions become paramount. Whose interests are being served? How are benefits and burdens distributed across the world? Cosmopolitanism, focusing on universal values and rights, offers guidance, advocating for equity, justice, and mutual respect in global interactions.

But one of the most visible facets of globalisation is the exchange of cultures. From global cinema to fusion cuisines, today's world is a melting pot of traditions, influences, and innovations. Cosmopolitanism celebrates this diversity, promoting understanding, appreciation, and integration of varied cultural expressions. It encourages individuals to see beyond their immediate contexts, embracing a shared global heritage. However, the convergence of cosmopolitanism and globalisation is not without challenges. The risk of cultural homogenisation, the dominance of Western norms, and the potential sidelining of indigenous traditions are real concerns.

The future lies at the intersection of cosmopolitanism ideals and the realities of globalisation. It calls for collaborative efforts, innovative solutions, and a renewed commitment to global solidarity. While challenges abound, the possibilities are endless, with the potential to shape a world that truly celebrates its interconnectedness and diversity: "In the intricate dance of cosmopolitanism and globalisation, lies the blueprint for our shared future. A future that recognizes interdependencies values its diversities and works tirelessly towards a harmonious global symphony". (ROVISCO, NOWICKA, 2011, p. 230).

The intersection of cosmopolitanism and utopianism presents a visionary and aspirational approach to global interactions and ethics. This perspective views cosmopolitan ideals as practical guidelines for global governance and a profound aspiration for a harmonious global community united in its diversity and committed to mutual understanding.

Utopianism, at its core, is about envisioning a better world. It is a realm of imagination where social structures, relationships, and interactions are idealised. Cosmopolitanism, when viewed through this lens, becomes an aspirational goal. Regardless of their origins, all individuals are recognised as equal global community members with shared rights, responsibilities, and destinies.

While cosmopolitanism often engages with the practicalities of global governance, laws, and policies, its utopian dimension emphasises its moral and ethical imperatives. It is a call to strive for a world where differences are not just tolerated but celebrated, where global solidarity is not just a diplomatic strategy but a deeply held conviction.

However, the realisation of this cosmopolitan vision is fraught with challenges. The realities of power dynamics, economic disparities, and entrenched prejudices often starkly contrast the idealised world of cosmopolitan utopianism. These challenges, while daunting, are not insurmountable. They require collective will, innovative solutions, and a steadfast commitment to the cosmopolitan *ethos*.

Art, literature, and culture are pivotal in fostering and propagating the utopian cosmopolitan vision. Through stories, music, and various cultural expressions, the ideals of global unity, shared humanity, and mutual respect are disseminated, resonating with diverse audiences and planting the seeds for a cosmopolitan future.

While the utopian cosmopolitan vision may seem distant, it is a beacon guiding global endeavours and interactions. Every step towards greater understanding, every initiative that bridges divides, and every dialogue that fosters mutual respect brings the world closer to this vision. It is a journey that requires patience, persistence, and unwavering belief in the possibilities of a united global community.

Cosmopolitanism and Literature

In the vast expanse of world literature, few figures emerge as consistently and emblematically as the sailor. This individual is often on a quest for personal, national, or global pursuits, symbolising the movement, change, and connections that the world experiences. As a result, the sailor has become a representative of cosmopolitanism – a global citizen who traverses the boundaries of nations and cultures, experiencing the world in its multifaceted glory.

The idea of cosmopolitanism in literature is not new. As seen in works such as *Globalizing Literary Genres. Literature, History, Modernity* (2016) or *Cosmopolitanism and the Literary Imagination* (2015), there is a rich array of explorations on how literary figures, narratives and genres interact with global phenomena. Our focus – the sailor – stands at the confluence of these discussions.

In the myriad literary landscapes created by writers such as Hugo, Conrad, Melville, Hemingway, Kent, or O'Brian, the sailor often emerges not just as a character but as a symbol – a vector of global experiences and cosmopolitan exchanges. This paper aims to explore this symbolism, drawing from a range of literary works and critical analyses.

Sailors, be they pirates, navy officers, explorers, or fishers, have long been figures of intrigue and admiration. They brave the vast, unpredictable oceans, experience contact with diverse cultures, and often return with stories of the unknown. Historically, sailors were among the few who could claim to have a truly global perspective, having seen and experienced more of the world than most could dream of.

In *In the Wake of Conrad: Ships and Sailors in Early Twentieth-Century Maritime Fiction* (2015), the portrayal of sailors provides a window into the maritime world's changing dynamics during a significant global transition. The early twentieth century was a time of rapid technological advancements, geopolitical shifts, and the emergence of new narratives about the sea and those who sailed upon it. It was a period of rapid globalisation, marked by burgeoning international trade, technological innovations, and the quintessential intermeshing of cultures. The sailor stands as a reflection of this era. As they journeyed from port to port, they absorbed cultural elements from different parts of the world, becoming living repositories of global interactions.

Moreover, the sailors' narratives transcend mere maritime adventures. They encapsulate more prominent themes of identity, nationalism, transnationalism, and transculturalism. As they sailed across borders, their identities often blurred, reflecting a shift from rigid national identities to a more fluid, cosmopolitan self. This transformation symbolises the early twentieth-century socio-cultural medium, where borders became more permeable and identities more malleable.

Furthermore, John Peck, in his work *Maritime Fiction. Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917* (2001) provides a comprehensive look at how these figures have been represented in literature over two centuries. With its changes and adventures, the maritime world has been a fertile ground for writers and sailors, as the protagonists of these stories often embody the hopes, fears, and aspirations of their respective societies. In his work, the sailor emerges as not just a central figure navigating the high seas but a multifaceted symbol bridging literary landscapes, both geographically and temporally. This rich and layered portrayal reveals the sailor as a character entrenched deeply within societal, cultural, and personal narratives.

Drawing from Alessandro Staziani's work *Sailors, Slaves, and Immigrants. Bondage in the Indian Ocean World, 1750-1914* (2014) shows an intricate link between sailors, slaves, and immigrants in the maritime world. This work sheds light on socio-economic and political structures that influenced the lives of those who worked at sea. In many instances, sailors were

not just free men exploring the world but were often bound by systems of servitude, economic constraints, and political decrees. (STANZIANI, 2014, p. 2-5).

To truly understand the sailor as a vector of cosmopolitanism, it is essential to recognise the diverse socio-cultural and economic backgrounds they hailed. They were not just agents of global exploration and trade but were also products of their time, influenced by the world around them as much as they controlled it.

Joseph Conrad and the Cosmopolitan Voyage

Joseph Conrad was a sailor long before he became a writer. His maritime experiences significantly influenced his fictional works, often embedding them with a profound sense of place, culture, and the human condition. This unique blend of personal experiences and narrative craft makes Conrad's portrayal of sailors particularly compelling in the context of cosmopolitanism.

In the novel *Heart of Darkness* (1899-1902), Conrad's most renowned work, Marlow – the main character – embarks on a journey up the Congo River, symbolising both a physical voyage and a metaphorical descent into the human psyche. While Marlow is not a sailor in the traditional sense, his journey represents a voyage of discovery, much like sailors navigating the uncharted waters of the oceans. Through his eyes, readers experience a clash of cultures, the impact of colonialism, and a profound exploration of the human soul.

Lord Jim (1900), another of Conrad's masterpieces, directly dives into maritime life. The main character, Jim, is a seaman haunted by a single act of cowardice. The novel digs deep into Jim's psyche, exploring honour, redemption, and identity themes. As with many of Conrad's works, the sea is not just a setting but a character in its own right, reflecting the tumultuous nature of human emotions and moral dilemmas.

Drawing from *Globalizing Literary Genres. Literature, History, Modernity*, it is evident that Conrad's novels align with the broader historical processes, connecting the present state of globalisation to its deep-rooted history. For Conrad, the sea and its sailors are emblematic of a world in flux, facing the challenges of modernity while grappling with age-old human instincts.

Herman Melville and the Whalers' Odyssey

Melville's *Moby-Dick* is more than just a tale of a man's obsessive pursuit of a white whale. At its heart, it is a profound exploration of humanity, nature, and the cosmos. The novel's main character, Captain Ahab, embodies the tragic flaws of obsession and revenge. At the same time, the narrator, Ishmael, serves as a reflective observer, providing readers with insights into the diverse crew and their interactions on board *Pequod*.

The *Pequod*, a whaling ship, represents a microcosm of the world. Its crew, hailing from various parts of the globe, illustrates multiple cultures, beliefs and backgrounds. This diversity, highlighted in chapters such as *The Whiteness of the Whale*, showcases the ship as a floating cosmopolis, where individuals, despite their differences, must cooperate to survive the harsh realities of the sea.

Melville's deep dive into the psyche of sailors, their superstitions, beliefs, and relationships provides a rich panorama of human experiences. Drawing from *In the Wake of Conrad: Ships and Sailors in Early Twentieth-Century Maritime Fiction*, it is clear that while Melville wrote in the nineteenth century, his portrayal of sailors and their cosmopolitan interactions resonates profoundly with maritime narratives of the subsequent centuries.

The Sailor's Figure as a Global Citizen in a Borderless Universe

At the heart of maritime fiction lies the sailor, an embodiment of adventure and exploration. This theme is not restricted to a specific literary epoch but spans across narratives, indicating the universality of the sailor's image. While the sailor is often at the centre of all nautical stories, his influence seeps into works where the maritime world is not the primary focus. In novels such as Jane Austen's *Mansfield Park* (1814), sailors and the maritime world accentuate and interrogate broader societal dynamics:

For Austen, as for many of her conservative contemporaries, therefore, part of the attraction of the navy as an idea was the manner in which it announced the essential correctness of the existing system. At the same time, however, there was a sense that the navy embodied a fresh spirit of enterprise and innovation. (PECK, 2001, p. 35).

Beneath the adventures lies a profound struggle, a testament to humanity's perpetual battle against nature. As Peck suggests, sailors are frequently portrayed in a game of dominance over their environment, echoing the broader human narrative of control and confrontation against the capricious forces of nature. This tumultuous relationship with the sea is not without its perils. The sailor's life, as depicted in maritime fiction, is fraught with dangers, underscoring the ever-present threats of the vast oceans, from unpredictable accidents to the brutalities of naval combat.

Parallel to the external challenges are the internal, physical struggles sailors have to endure. The strenuous nature of their vocation leads to myriad health issues. Yet, external and internal difficulties form the crucible within which the sailor's character is tested and refined.

In the vast expanse of the sea, where horizons blend into one another and borders are mere abstractions, the sailor's figure emerges as a quintessential global citizen. Within the universe of maritime literature, sailors transcend the limitations of geographical boundaries, embodying the essence of a borderless world where cultural exchanges, (post-)colonialism, and the dissemination of culture and literature find their most vivid expressions.

Sailors, often serving as envoys of colonial powers, played a pivotal role in the age of colonialism. As vessels traversed the oceans, sailors became the first point of contact between distant lands and cultures. Through their voyages, they brought with them not just commodities and goods but also ideas, languages, and traditions. In this context, the sailor was a harbinger of cultural encounters, laying the groundwork for intermingling societies and cultures.

The sailor's perpetual mobility, traversing familiar and uncharted waters, positions them at the crossroads of diverse societies and landscapes. This constant interaction with various cultures, languages, and geographies imparts a worldly mindset and a genuine openness to and appreciation of global diversities. Their stories, with encounters in foreign ports and interactions with diverse people, challenge the parochial boundaries and cultivate a narrative of inclusivity and cross-cultural understanding.

Literature highlights the intricate connections between sailors and the colonised. Through maritime fiction and their characters, readers witness the complexities of colonial interactions. Thus, sailors become mediators of cultures, observers of power dynamics, and bearers of narratives that transcend national and regional boundaries.

The sailors' role evolved as the world transitioned from colonialism to post-colonialism. They came from colonised nations and became instruments of change, imbued with the aspirations of newfound independence. This transformation is more evident in the works of Victor Hugo and Álvaro Mutis.

Hugo's novel *Toilers of the Sea* (*Les Travailleurs de la mer*, 1866) casts sailors as protagonists in the battle against nature and societal prejudice. The sailor, Gilliatt, transcends

his humble origins to challenge the norms of a society entrenched in class divisions. His journey serves as a metaphor for the collective post-colonial struggle against systems of oppression.

Hugo's portrayal of sailors and maritime life is deeply symbolic. The sea, with its vastness and unpredictability, represents the challenges individuals face in society. Sailors, in Hugo's fictional world, are not just navigators of the ocean but also navigators of life's challenges. They symbolise resilience, determination, and the human spirit's ability to overcome adversities.

The interaction between sailors and their environment in Hugo's works reflects the broader societal dynamics of the time. Drawing from Peck's book *Maritime Fiction. Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917*, it becomes evident that Hugo's portrayal resonates with the broader themes of maritime literature during the eighteenth and nineteenth centuries. Sailors, whether battling the elements, facing societal prejudice or overcoming personal challenges, emerge as symbolic literary figures, representing a broader spectrum of human experiences and social dynamics.

Mutis' *The Adventures and Misadventures of Maqroll (Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, 1986-1989)* takes its readers on a voyage through the psyche of Maqroll el Gaviero. His wanderings are symbolic of a post-colonial world grappling with identity, displacement, and the interplay between tradition and modernity. The sailor in this context reflects post-colonial societies seeking to define themselves in a global landscape. While the narrative is rich in maritime imagery, the main character, Maqroll, stands out as an actual vector of cosmopolitanism. His physical and spiritual journeys take readers across diverse landscapes, from bustling ports to remote islands, from the throes of love to the depths of despair.

Maqroll, much like the sailors of other maritime narratives, constitutes a bridge between cultures. His interactions, whether with fellow sailors, indigenous tribes, or colonial powers, highlight the interconnectedness of the human experience. His stories, imbued with reflections on life, love, and the transient nature of our existence, resonate with cosmopolitan values.

Mutis's portrayal of Maqroll is not just the literary representation of a sailor but a description of a philosopher, a lover, a poet, and a wanderer. He embodies the spirit of cosmopolitanism, constantly seeking, learning and sharing, making him an actual vector of cosmopolitanism.

Beyond their roles in colonial and post-colonial narratives, sailors have also been instrumental in the spread of culture and literature across the world. As they transversed the oceans, they carried not just cargo but stories, information, languages, and ideas. This dissemination of culture is evident in the works of Patrick O'Brian.

In his novels constituting the book series Aubrey-Maturin, sailors become conduits for exchanging knowledge and ideas. Through their interactions with diverse cultures and intellectual pursuits, Captain Jack Aubrey and Dr. Stephen Maturin embody the role of sailors as cultural ambassadors. Though different in temperament and background, the two forge a bond that stands the test of time, challenges, and adversities. Their friendship is a testimony to the cosmopolitan spirit of acceptance, learning, and mutual respect. As they journey across the seas, battling foes, exploring new lands, and engaging in scientific and cultural pursuits, they become true representatives of cosmopolitan values,

The novel, imbued with historical details, naval strategies, and cultural exchanges, offers its readers a window into the nineteenth-century world. The diverse crew of the ship, hailing from various parts of the British Empire, further adds to the cosmopolitan essence of the narrative. Their interactions, challenges, and shared experiences highlight the interconnectedness of human experiences, transcending boundaries and cultures.

The sailor is uniquely positioned in a universe without borders in maritime literature. Their journeys, challenges, adventures, and interactions transcend geographical confines,

offering readers a glimpse into the fluidity of human experiences. As global citizens of the seas, sailors epitomise the interconnectedness of cultures, their richness of shared narratives, and the enduring human spirit that seeks to explore and connect.

In conclusion, the sailor's figure in maritime literature embodies the ideals of a global citizen. This borderless entity navigates the oceans with curiosity, openness, and a willingness to engage with the diverse cultures they encounter. Their roles in (post)colonialism and the dissemination of culture and literature underscore their significance as vectors of cosmopolitanism in a world where the sea serves as both a physical medium and a metaphorical realm of endless possibilities.

Theoretical Aspects of Cosmopolitanism in Maritime Literature

The concept of cosmopolitanism has long captured the imagination of philosophers, scholars, and literary figures alike. It offers a lens through which to view individuals and societies as interconnected entities transcending geographical, cultural, and national boundaries. In maritime literature, the sailor emerges as a prime embodiment of cosmopolitan ideals, navigating the world's oceans with a sense of openness, curiosity, and a unique vantage point that transcends borders.

At its core, cosmopolitanism challenges the notion of parochialism and nationalism, advocating for a global perspective that recognises shared humanity and interconnectedness. Theoretical frameworks of cosmopolitanism span a spectrum from moral to ethical considerations to political and cultural perspectives.

In maritime literature, cosmopolitanism is not just a theoretical construct but a lived reality for sailors who navigate the oceans, bridging cultures and encountering diverse traditions and societies. Their experiences echo the theoretical underpinnings of cosmopolitanism – recognising humanity's shared fate and the moral imperative to engage with the world beyond one's immediate borders.

Sailors, often hailing from diverse backgrounds and sailing across vast oceans, embody cosmopolitan values through their interactions, experiences, and observations. They witness the world's complexities, confronting cultures and societies that challenge their preconceived notions. As they engage with foreign lands, negotiate trade, and experience the camaraderie of a diverse crew, they transcend the limitations of nationalism and foreign connections that underscore cosmopolitan ideals.

The sailor's ability, in maritime literature, to adapt to new environments, learn languages, and navigate unfamiliar territories speaks to the cosmopolitan *ethos*. Joseph Conrad's characters, for instance, often find themselves in situations where they must navigate cultural nuances and ethical dilemmas. Their interactions mirror the complexities of cosmopolitan interactions, where individuals must reconcile their personal beliefs with the diverse values they encounter.

Their roles in (post-)colonial narratives are pivotal in understanding the nuances of cosmopolitanism. During the age of colonialism, sailors were acting as intermediaries between colonisers and colonised. Their experiences exemplify cosmopolitan ideals as they navigate the complexities of cultural exchanges and societal power dynamics. In the post-colonial era, sailors from colonised nations assumed the role of agents of change, representing aspirations for independence and self-determination.

As they traverse the oceans, sailors carry culture, language, literature, and tradition. In an era before instant communication was possible, their interactions with foreigners introduced new ideas and concepts in various remote parts of the world. This dissemination of cultural values mirrors cosmopolitan ideals of shared narratives and global connectivity.

The theoretical aspects of cosmopolitanism provide a critical framework for understanding the sailor's role in maritime literature. Through their experiences, interactions, and challenges, sailors exemplify the ideals of a borderless world where cultures converge, shared narratives transcend national borders, and the essence of humanity's interconnectedness finds its most vivid expression. As maritime literature continues to explore the sailors' journey, it simultaneously delves into cosmopolitanism, reminding readers of the power of human connections in an ever-globalising world.

Conclusions

Maritime literature is replete with tales of adventures, explorations, and human introspection and offers a unique lens through which to understand the complexities of our globalised world. As this research paper showcased, the sailor, whether navigating the tumultuous waters of the oceans or grappling with the intricacies of human nature, emerges as a symbol of cosmopolitanism – a vector of global exchanges and cultural interactions.

From the introspective journeys of Joseph Conrad's protagonists to the expansive odysseys of Herman Melville's characters, from the symbolic representations in Victor Hugo's narratives to the philosophical wanderings in Alvaro Mutis' stories, and the intricate historical depictions of Alexander Kent and Patrick O'Brian of the maritime world, sailors consistently stand as bridges between cultures, nations, and histories. While diverse in settings, themes, and narrative structures, their stories converge on the central idea of cosmopolitanism.

In literature, cosmopolitanism is not merely the act of traversing borders or engaging with diverse cultures; it is an *ethos* – a recognition of shared human experiences, values, and aspirations. The sailor embodies this *ethos* through his inherent mobility, exposure to various lands and people, and challenges. Whether it is Richard Bolitho's encounters with global politics, Maqroll's philosophical wanderings, or the profound friendship and adventures of Captain Jack Aubrey and Dr. Stephan Maturin, maritime literature showcases the sailor's role as a harbinger of cosmopolitan values.

Furthermore, the novels explored in this article underline the transformative power of literature to bridge temporal, spatial, and cultural divides. In an age characterised by rapid globalisation, increasing connectivity, and rising divides, the sailor's tales remind us of the enduring human spirit, the quest for knowledge, and the innate desire to connect, share, and understand.

In closing, as portrayed in the rich tapestry of maritime literature, the sailor is a living testimony to humanity's age-old quest to explore, understand, and connect their stories. While set against the vastness of maritime spaces, they resonate with the broader narrative of human existence, becoming witnesses and participants in the unfolding of global history, making them vectors of cosmopolitanism in world literature.

BIBLIOGRAPHY

- FINE, Robert, *Cosmopolitanism*, London and New York, Routledge, 2007
- HABJAN, Jernej, Fabienne IMLINGER (Eds.), *Globalizing Literary Genres. Literature, History, Modernity*, New York and London, Routledge, 2016
- HELD, David, *Cosmopolitanism. Ideals and Realities*, Cambridge, Polity Press, 2010
- PATELL, Cyrus R. K., *Cosmopolitanism and the Literary Imagination*, New York, Palgrave Macmillan, 2015
- PECK, John, *Maritime Fiction. Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917*, New York, Palgrave, 2001
- PHILLIPS, Alexandra Caroline, *In the Wake of Conrad: Ships and Sailors in Early Twentieth-Century Maritime Fiction*. (Doctoral Thesis, Cardiff University, 2015)
- ROVISO, Maria, and Magdalena Nowicka (Eds.), *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2011
- SHAW, Kristian, *Cosmopolitanism in Twenty-First Century Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2017
- STANZIANI, Alessandro, *Sailors, Slaves, and Immigrants. Bondage in the Indian Ocean World, 1750-1814*, New York, Palgrave Macmillan, 2014
- STEVIC, Aleksandar, Philip Tsang (Eds.), *The Limits of Cosmopolitanism. Globalization and Its Discontents in Contemporary Literature*, New York, Routledge, 2019

THE VALUES OF THE CONCEPT OF “WORD” IN *THE EPISTLE TO THE ROMANS* OF ST. PAUL THE APOSTLE

LES VALEURS DU CONCEPT DE « PAROLE » DANS *L'ÉPÎTRE AUX ROMAINS* DU SAINT APÔTRE PAUL

VALORILE CONCEPTULUI DE „CUVÂNT” ÎN *EPISTOLA CĂTRE ROMANI* A SFÂNTULUI APOSTOL PAVEL

Ana-Maria DULEA

Universitatea „Ovidius” Constanța
E-mail: dulea.anamaria@yahoo.com

Abstract

This study is part of a more extensive research on the historical significations of St. Paul the Apostle's missions among the Gentiles, on the other hand, and the meanings of the term “word” in the sacred texts, on the other hand. In The Epistle to the Romans, the term “word” refers to no less than four notions that are well-defined logically and semantically, within the set of concepts with which the author of the letter operates: reasoning, promise, faith and dogma. Each of these has several conceptual nuances and several lexical and semantic realisations. All together point to the depth of the author's thought and attachment to the divine message.

Résumé

La présente étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus vaste concernant les significations historiques des missions du Saint Paul parmi les païens, d'une part, et les significations du terme « parole » dans les textes sacrés, d'autre part. Dans l'Épître aux Romains, le terme « parole » n'exprime pas moins de quatre notions logiquement et sémantiquement bien définies dans l'ensemble des concepts avec lesquels l'auteur de la lettre opère : le raisonnement, la promesse, la foi, le dogme. Chacune d'entre elles comporte plusieurs nuances conceptuelles et plusieurs concrétisations lexico-sémantiques. L'ensemble de ces notions révèle la profondeur de la pensée de l'auteur et son attachement au message divin.

Rezumat

Studiul de față face parte dintr-o cercetare mai amplă referitoare la semnificațiile istorice ale misiunilor Sfântului Apostol Pavel printre neamuri, pe de o parte, și la semnificațiile termenului „cuvânt” în textele sacre, pe de altă parte. În Epistola către Romani, termenul „cuvânt” exprimă nu mai puțin de patru noțiuni bine conturate logic și semantic, în ansamblul conceptelor cu care operează autorul scrisorii: raționament, promisiune, credință, dogmă. Fiecare dintre acestea are mai multe nuanțe conceptuale și mai multe concretizări lexical-semantice. Toate la un loc denotă profunzimea gândirii și atașamentului autorului lor față de mesajul divin.

Keywords: *Pauline epistle, semantic values, dogmatic values*

Mots-clés: *Epître paulinienne, mot, valeurs sémantiques, valeurs dogmatiques*

Cuvinte-cheie: *Epistolă paulină, cuvânt, valori semantice, valori dogmatice*

1. Introducere

Fiind asociat cu ideea de „comunicare”, de „spiritualitate”, de „rațiune”, de „învățătură” – divină, bineînțeles și, în cele din urmă, cu Divinitatea însăși, *Cuvântul* este un concept foarte frecvent utilizat atât în *Vechiul Testament*, cât și în *Noul Testament*. O trecere în revistă a ocurențelor din VT, cu semnificațiile corespunzătoare de acolo am făcut-o într-un recent studiu al nostru¹.

În paginile de față, ne propunem să analizăm ipostazele „Cuvântului” într-o singură secțiune din *Noul Testament*, și anume, în „Epistola către Romani a Sfântului Apostol Pavel”. Am folosit drept corpus de lucru ediția în uz a *Bibliei*, cf. sigla BU, iar ca suport teoretic, referințele pe care le-am indicat în bibliografia de față, aceeași ca și în studiul nostru precedent, în principiu.

2. Câteva date statistice

Data fiind importanța conceptului în structura unui text dogmatic, unde *cuvântul* este principalul instrument de transmitere și acceptare a învățăturilor creștine, pe de o parte, și dată fiind polivalența termenului, pe de altă parte, așa cum am schițat aria semantică de mai sus, se înțelege de ce există un număr de ocurențe atât de mare în *Noul Testament*, în general.

Selectorul computerizat trimite la 344 de versete din NT, care conțin termenul *cuvânt*, într-o formă sau alta². În realitate, noi am putut extrage manual, prin selectare directă din textul imprimat pe suport de hârtie, 453 de variante ale conceptului, numai în formele de bază, care alcătuiesc o „familie de cuvinte”, întemeiate pe radicalul echivalent – în cazul de față, cu tema lexicală a termenului *cuvânt*.

- forme flexionare uzuale: *cuvânt, cuvinte, cuvântului* etc.;

- forme compuse: *binecuvânta, binecuvântare*;

- forme derivate, eventual combinate cu cele compuse: *încuvântat, binecuvântat* etc.

Din totalul de 453 de reprezentări textuale ale termenului „cuvânt” în versetele *Noului Testament*, 206 apar în textele atribuite Sfântului Apostol Pavel, fapt explicabil și prin numărul mare de scrieri (*id est*: cele 14 epistole canonice) care sunt integrate în textul biblic sub numele său. Dintre acestea, cifra maximă, de 20 de ocurențe ale termenului „cuvânt”, reflectă formele utilizate în „Epistola către Evrei”, iar cifra minimă, de 2 utilizări, este atestată în „Epistola către Filipeni”.

Toate cele patru *Evangelii* la un loc cumulează 146 de utilizări ale termenului *cuvânt*, recordul deținându-l *Evangelistul Luca*, cu 46 de atestări.

Dintre celelalte cărți al *Noului Testament*, „Faptele Apostolilor” conține cele mai multe atestări ale termenului – 56 la număr; urmează, ca frecvență a termenului, *Apocalipsa*, cu 11 utilizări, apoi *Petru*, cu 9; *Ioan*, cu 6, *Iuda*, cu 1 utilizare.

¹ Pentru toate aceste valori ale cuvântului biblic, a se vedea studiul nostru relativ recent, Ana-Maria Dulea, *Hypostases of "The Word" in Biblical Texts*, în: „Diversité et Identité Culturelle en Europe”, nr. 20/1, 2023, p. 105-116

² Cf. <https://www.bibliaortodoxa.ro/cautare.php?text=cuv%C3%A2nt&carte=-3>

În principiu, numărul de atestări ale conceptului este proporțional cu întinderea textului respectiv, după cum am arătat mai sus, la Pavel. Dar se întâmplă și ca utilizările să fie diferite la texte relativ comparabile ca întindere compozițională, adică aproape egale ca dimensiuni și număr de versete, cum este cazul *Evangelheliilor*. În această situație, explicația poate să vină și din formarea intelectuală a autorilor. Luca era cel mai instruit dintre evangheliști, așa încât nu trebuie să ne mire propensiunea sa către abstracțiuni³, inclusiv către un termen polisemantic și încărcat de simboluri creștine, precum este *Cuvântul*.

În sfârșit, arătăm și în acest studiu că respectivul concept, în sine, este redat în versiunile românești ale *Bibliei* și prin *alți termeni*, relativ sinonimici, cum ar fi: *vorbă, zicere, zisă* etc. De aici provine necesitatea unei a doua precizări: textele pe care le studiem noi sunt, de fapt, niște tâlmăcirii din vechile limbi sacre – ebraico-aramaică, în citatele din *Vechiul Testament*, greaca *koiné* a *Septuagintei* sau a *Noului Testament*, latina creștină, slavona ș.a. Tâlmăcitorii români, cu grade diferite de pregătire teologică și lingvistică, au echivalat cum i-a îndrumat Cel de Sus mai bine termeni precum *logos, lexis, onoma, verbum, dictum, slovo* ș.a. În paginile de față, ne referim doar la termenii bazați pe forma românească cea mai uzuală: *cuvânt*⁴.

3. Valențele „Cuvântului” în *Epistola către Romani*

Există cel puțin patru mari grupuri de semnificații pe care termenul vizat de noi aici le întrupează în epistola paulină către Romani.

3.1. Recunoaștem, mai întâi, înțelesul de „raționament”, „argument”, „motivație” al termenului *cuvânt*, folosit în limba noastră, adică în româna veche, care stă la baza tuturor edițiilor românești ale *Sfintelor Scripturi*, până târziu, spre sfârșitul secolului al XIX-lea⁵.

În trei dintre contextele în care apare termenul în discuție aici găsim și câte un epitet care îl însoțește și care îi nuanțează semnificația:

- *cuvânt de apărare* – Romani, 1:20.
- *cuvânt încălcat* – Romani, 1:31.
- *cuvânt de răspuns* – Romani, 2:1.

Prima sintagmă este utilizată în pasajul de început al „Epistolei către Romani”, acela în care autorul vorbește despre starea de păcat a omenirii. Deși au cunoscut pe Dumnezeu, zice Apostolul Pavel, nu l-au mulțumit, căci oamenii s-au dat la gânduri deșarte, la trufie, la minciuni și necurăție. (Romani, 1:18-32). În aceste condiții, ei sunt „fără cuvânt de apărare”, adică fără argumente, altele decât slăbiciunea credinței lor. Printre altele, oamenii sunt adesea „călcători de cuvânt”, adică una spun și alta gândesc, promit ceva și nu se țin de promisiune, cunosc Cuvântul Domnului și, totuși, încalcă poruncile Sale. (Romani, 1:31 și altele).

Între păcatele săvârșite, prin care se încalcă Cuvântul dumnezeiesc, se află acela de a-i judeca pe alții pentru fapte pe care ei înșiși le fac: „*Pentru aceea, oricine ai fi, o, omule care judeci, ești fără cuvânt de răspuns, căci în ceea ce judeci pe altul pe tine însuși te osândești, căci aceleași lucruri le faci și tu care judeci.*” (Romani, 2:1).

Altfel spus, nu ai niciun *argument* în apărarea ta, nu poți să dai un răspuns motivat la această încălcare a preceptelor înscrise în *Sfintele Scripturi*. Nu există vreun cuvânt de dezvinovățire, de vreme ce păcătoșii încalcă însuși Cuvântul divin.

³ Criteriul nu este foarte operațional, totuși, deoarece exegeții au dovedit că evanghelistul Ioan era cel mai predispus la speculații și interpretări abstracte, deși era cel mai puțin instruit dintre cei patru. Marcu, de la care se pare că au pornit textele evangheliilor, se mulțumea cu înfățișarea concretă a faptelor și mai puțin cu interpretarea lor dogmatică.

⁴ Când analizăm textul biblic, trebuie să avem în vedere și calitatea de *traducere* a acestuia. În original, termenul discutat aici putea fi *logos* sau *onoma* sau *anekdoke* etc., iar în română să apară doar „cuvânt”, cf. *supra*, 3.1.

⁵ Grigore Alexandrescu (1812-1882), de pildă, scrie în preambulul de la *Memorial de călătorie*, 1844: „**Nu am cuvânt să mai amân aceste însemnări despre voiajul nostru**” (adică voiajul său făcut împreună cu I. Ghica). „*Nu am cuvânt*” înseamnă aici „nu am motiv”, „nu am vreun argument”.

Această echivalare a termenului *cuvânt* cu sensurile de „raționament”, „știință”, „argument”, „motivație” se datorează polivalenței termenului *logos* (λόγος) din originalul grecesc al *Noului Testament*, care a stat la baza traducerilor românești. Indiferent dacă a avut în față un text grecesc propriu-zis sau un intermediar slavon ori din alte limbi, tâlmăcitorul român a conferit termenului românesc „cuvânt” (provenit din latinescul *conventum* „convenție”, „lucru stabilit prin cuvinte”, „comuniune de idei”) ambele sensuri ale *logos*-ului grecesc: 1. „cuvânt”; 2. „rațiune”.

3.2. Un al doilea grupaj conceptual pe care îl putem departaja din „Epistola Sfântului Apostol Pavel către Romani” este acela de „făgăduială”, de „cuvânt dat”, întocmai ca în sensul etimologic latinesc mai sus enunțat, *conventum*.

Am văzut deja în § 3.1. că Sfântul Apostol Pavel folosește sintagma de „călcători de cuvânt” pentru cei care își încalcă promisiunile, dar și pentru aceia care iau în deșert Cuvântul dumnezeiesc sau îl respectă doar formal, doar superficial. Adică, se duc la Biserică, se roagă, dar în aceeași zi își ponegrec aproapele sau se fălesc cu bunurile lor lumești, sau ascund adevărul ș.a.m.d. Vom vedea mai jos că poruncile toate sunt esențializate în *Noul Testament*, adesea, într-un singur... *cuvânt*.

În capitolul al 9-lea din *Epistola către Romani*, în partea care se referă la mântuirea israeliților, Sfântul Apostol Pavel folosește expresia *cuvântul făgăduinței*, acela în care spune că va veni în anul următor și că „Sara va avea un fiu”. (Romani, 9:9). În același context, în versetele referitoare la îndurarea lui Dumnezeu față de aceia care Îl cinstesc, Apostolul spune: „*Domnul va îndeplini, repede și pe deplin, cuvântul Său.*” (Romani, 9:28).

Acest cuvânt făgăduit și îndeplinit înseamnă, în fapt, puterea lui Dumnezeu. Nu toți cei întrupați din semințiile Israelului vor face Israelul un pământ al făgăduinței. Cuvântul lui Dumnezeu cade numai asupra celor aleși: „*Dar nu așa că ar fi căzut cuvântul lui Dumnezeu: căci nu toți cei din Israel sunt și israeliți.*” (Romani, 9:6)

Făgăduința, în sine, este mereu amintită în *Sfintele Scripturi*. În 2 Corinteni, 1:20, Sfântul Apostol Pavel înlocuiește termenul „cuvânt”, cu afirmația „Da”: „...*făgăduințele lui Dumnezeu, oricâte ar fi ele, toate în El sunt «Da»*”.

Iar în 1 Timotei, 4:8, făgăduința prin cuvinte este legată de evlavie: „*Evlavia... ea are făgăduința vieții de acum și a celei viitoare*”.

3.3. O a treia mare întruchipare a valorilor Cuvântului în „Epistola către Romani” este aceea de „credință” însăși. Uneori, termenul mai exprimă și „*Legea*” sau „*dogma*”, în sensul pe care i-l acordăm și astăzi.

Astfel, în capitolul al 10-lea al epistolei, în care Sfântul Apostol Pavel le arată romanilor cât de aproape poate fi mântuirea, acesta invocă chiar *Scriptura*: „*Dar ce zice Scriptura? «Aproape este de tine cuvântul, în gura ta și în inima ta». Și cuvântul acesta este cuvântul credinței, pe care îl propovăduim noi*”. (Romani, 10:8)

Trimiterea pe care o face Apostolul Pavel este la *Deuteronom*, 30:14, și are în vedere capacitatea credincioșilor de a mărturisi credința cu gura lor, dacă această credință se află, cu adevărat, în inimile lor. Deci, „cuvânt” înseamnă aici „comunicare” – între oameni, unii către alții, dar și comunicarea omului cu Divinitatea. Prin credința din inimă se ajunge la neprihănire, spune Apostolul mai departe, iar prin mărturisirea prin rostire, adică prin cuvinte, se ajunge la mântuire. (Romani, 10:10).

Puțin mai jos, în același capitol, dar în versetele care arată că apropierea mântuirii a fost deja vestită oamenilor prin propovăduitorii care s-au răspândit prin cetăți și printre neamuri, termenul revine, cu referire la forma sa acustică, în sensul că propovăduirea s-a făcut prin viu grai, care a fost ascultat de mulțimile din acele așezări. Altfel spus, cuvântul este invocat aici în substanța sa sonoră, în alcătuirea sa adresată auzului: „*Prin urmare, credința este din auzire, iar auzirea vine prin cuvântul lui Cristos.*” (Romani, 10:17).

Un rol important l-au avut propovăduitorii, asemeni lui Pavel, căci el însuși le spune Romanilor că oamenii au auzit cuvântul lui Cristos, deoarece „*glasul lor* (adică al misionarilor propovăduitori) *a răsunat pe tot pământ și cuvintele lor au ajuns până la marginile lumii.*” (Romani, 10-18)

3.4. În sfârșit, cea de-a patra întruchipare a valorilor *cuvântului* în „Epistola către Romani” este aceea de „poruncă”, de „legiuire” sau de „principiu etic”, *id est*: de „morală creștină”.

În această din urmă accepțiune, termenul apare în forma compusă cu adverbul *bine*, ca prim element, precum și în forma derivată, verbală, pornită de la substantivul bază:

cuvânt > (a) *cuvânta*

bine + *cuvânt* + *a* > (a) *binecuvânta*

Principiul biblic pe care îl transmite credincioșilor, în noua înfățișare lexicogramaticală este exemplificat de versetul următor: „*Binecuvântați pe cei ce vă prigonesc, binecuvântați-i și nu-i blestemați.*” (Romani 12:14).

Este concentrat aici întregul principiu biblic exprimat metaforic și simbolic prin expresia „a-i întinde și celălalt obraz”, dar și prin poruncile referitoare la hulirea lui Dumnezeu, a judecătorilor, a conducătorilor poporului etc. Porunca „Să nu hulești...!” din Exod, 22:28 este valabilă și aici, desigur.

Iar acest principiu este formulat sub forma unei porunci, care se încadrează între cele cunoscute din textele biblice. În grupările de versete prin care Pavel le spune Romanilor că dragostea trebuie să se arate în toate și că această dragoste este o „împlinire a Legii”, găsim concentrate aceste porunci în două cărți din *Epistola către Romani*, toate fiind puse sub semnul *cuvântului*: „*Pentru că* (poruncile): *Să nu săvârșești adulter; să nu ucizi; să nu furi; să nu mărturisești strâmb; să nu poștești... și orice altă poruncă ar mai fi se cuprind în acest cuvânt: Să iubești pe aproapele tău ca pe tine însuși.*” (Romani, 13:9).

Sunt de observat aici două aspecte ale gândirii și exprimării pauline:

1. Ideea generală de „poruncă” dumnezeiască este echivalată cu ideea de „cuvânt”;
2. Toate poruncile, indiferent ce aspect al moralei creștine ar viza ele separat – toate, spuneam – se subsumează *iubirii de aproapele*, iar aceasta este concentrată în *Cuvânt*, care exprimă iubirea de Dumnezeu.

În general, așadar, poruncile – la care Sfântul Apostol Pavel se referă și în versetele Romani, 13:8-10, după cum ele au fost conturate în *Vechiul Testament*, cf. Exodul, 20:13; Deuteronomul, 5:17 ș.a., precum și în *Evangheliile din Noul Testament*, cf. Matei, 19:18; 22:39; Marcu, 12:31 ș.a., sunt transmise prin cuvânt.

4. Concluzii

În concluzie, propovăduirea pe care o face Sfântul Apostol Pavel se subsumează respectării cu strictete a tuturor înțeleșurilor *Cuvântului* divin. Înainte de a răspândi în mulțime acest cuvânt, cu toată încărcătura sa, Apostolul Pavel s-a pregătit îndelung. În primul rând, a studiat cu toată grija *Scriptura* veche, în profunzimea învățaturii ei. În al doilea rând, după momentul de cumpănă care s-a finalizat cu încreștinarea sa, s-a străduit din răspuțeri să se conformeze el însuși tuturor preceptelor biblice transmise prin cuvintele *Scripturilor* și ale Apostolilor. În al treilea rând, încearcă să transmită cu toată onestitatea învățăturile pe care s-a străduit să le înțeleagă, în toate rosturile lor.

O spune el însuși în epistola pe care o cercetăm aici: „*Căci nu voi cuteza să spun ceva din cele ce n-a săvârșit Cristos prin mine, spre ascultarea neamurilor, prin cuvânt și prin fapte.*” (Romani, 15:18).

Numai după ce s-a asigurat că beneficiază de privegherea de Sus, în misiunea pe care a săvârșit-o astfel, în toate ținuturile în care a vestit măreția Duhului Sfânt („de la Ierusalim și

țările de primprejur până la Iliric și mai departe”). Pentru aceasta, invocă din nou *binecuvântarea* – de data aceasta, prin relație directă cu Divinitatea. În planurile apostolatului său, zice Pavel, a simțit din plin acea binecuvântare de care avea mare nevoie, ținând seama de primejdiile unor călătorii atât de anevoioase. Cu această semnificație a termenului „cuvânt” se încheie utilizările sale în *Epistola către Romani*: „Și știu că, venind la voi, voi veni cu deplinătatea *binecuvântării* lui Cristos.” (Romani, 15:8).

BIBLIOGRAFIE

1. Surse

Biblia sau Sfânta Scriptură. Tipărită sub îndrumarea și purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teotist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1982 (BU = Biblia în uz)

Biblia 1688. I. Text stabilit și îngrijire editorială de Vasile Arvinte și Ioan Caproșu. Volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproșu, Alexandru Gafton, Laura Manea, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2001 540 + CXC p.; II. Text stabilit și îngrijire editorială de Vasile Arvinte și Ioan Caproșu. Volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproșu, Alexandru Gafton, Laura Manea, N.A. Ursu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2002, 1300 + XCII. p.

2. Referințe

*** *Dicționarul limbii române (DLR)*. Vol. I-XIX. Ediție anastatică. Coord. G. Mihăilă și M. Sala, București: Editura Academiei Române, 2011

ALEXANDER, Pat *et alii*, 1996, *Enciclopedia Bibliei (EB)*. Traducere în limba română de Mihaela Mitrofan, Vasile Lup, Adela Pop, Costel Gott, Eugen Zehan. Secțiunea „Sfânta Scriptură în limba română”, de Eugen Munteanu, Cluj: Editura „Logos” (cf. orig. *Encyclopedia of the Bible*, Oxford: Lion Publishing, 1986)

AUSTIN, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Traducere din limba engleză de Sorana Cornenu. Prefață de Vlad Alexandrescu, Pitești: Editura Paralela 45. (Ed. I orig.: *How to Do Things with Words*, 1975, Oxford University Press, după edițiile din 1962 și 1975 de la President and Fellows of Harvard College)

BARCLAY, William, 1992, *Analiza semantică a unor termeni din Noul Testament (B-ASNT)*. Traducere: Doris Laurențiu. Ediție românească de John B. Tipei, după *A New Testament Wordbook et alia*, 1988. Wheaton, Illinois USA: S.M.R.

BOGAERT, P.-M. *et alii*, 1998, *Dicționar enciclopedic al Bibliei (DEB)*. Transpunere românească de Dan Slușanschi, după *Petit dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Brepols, 1992, București: Editura Humanitas

DULEA, Ana-Maria, 2023, *Hypostases of "The Word" in Biblical Texts*, in: „Diversité et Identité Culturelle en Europe” (DICE), nr. 20/1, 2023, p. 105-116

LÉON-DUFOUR, Xavier *et alii*, 2001, *Vocabular de teologie biblică*, București: Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice din București. Traducere de Francisca Băltăceanu *et alii*, după *Vocabulaire de Théologie Biblique (VTB)*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1991

MINET, Paule; Lossky, André, 1985, *Vocabulaire théologique orthodoxe (VTO)*, Paris: Les Éditions du Cerf

THE ETHICS OF MUTATIONS IN THE CURRENT DIDACTICS OF TEACHING ROMANIAN AS A FOREIGN LANGUAGE: CASE STUDY

L'ÉTHIQUE DES MUTATIONS DANS LA DIDACTIQUE ACTUELLE DE L'ENSEIGNEMENT DU ROUMAIN LANGUE ÉTRANGÈRE : ÉTUDE DE CAS

ETICA MUTAȚIILOR DIN DIDACTICA ACTUALĂ A PREDĂRII LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ: STUDIU DE CAZ

Anca-Margareta BUNEA

Technical University of Civil Engineering Bucharest
Department of Foreign Languages and Communication
124 Lacul Tei Blvd, sector 2, București
E-mail: ankalexandrescu@yahoo.com

Abstract

The present article aims to follow the ethics of mutations in the current teaching of Romanian as a foreign language to some specific students from the Middle East from an ethico-socio-psychological perspective, shifting the focus from traditional pedagogy to special situations that challenge not only the teaching staff but also the classroom management. The study illustrates a crisis encountered during a Romanian language seminar; thus, the theoretical approach is closely linked to practice. This paper samples a case study which determined both teacher and students to create more awareness on teachers' ethics and classroom management on academic performance of students facing socio-psychological problems.

Résumé

Cet article vise à suivre l'éthique des mutations dans l'enseignement actuel du roumain en tant que langue étrangère pour quelques certains étudiants du Moyen-Orient d'une perspective éthico-socio-psychologique ; notre approche en mettant met l'accent non plus sur la pédagogie traditionnelle, mais sur des situations particulières qui posent un défi non seulement au personnel enseignant, mais aussi à la gestion de la classe. L'étude illustre une crise rencontrée au cours d'un séminaire de langue roumaine, l'approche théorique étant étroitement liée à la pratique. Cet article présente une étude de cas qui a déterminé tant l'enseignant que les étudiants à prendre conscience de l'impact de l'éthique des enseignants et à la gestion de la classe sur les performances académiques des étudiants confrontés à des problèmes socio-psychologiques.

Rezumat

Articolul de față își propune să urmărească etica mutațiilor în predarea curentă a limbii române ca limbă străină unor studenți din Orientul Mijlociu dintr-o perspectivă etico-socio-psihologică, mutând accentul de la pedagogia tradițională la situații speciale care pun la încercare nu doar cadrele didactice, ci și managementul clasei. Studiul exemplifică o criză întâmpinată în cadrul unui seminar de limba română; astfel, abordarea teoretică este strâns legată de practică. Această lucrare prezintă un studiu de caz care a determinat atât profesorul, cât și studenții să conștientizeze impactul eticii profesorilor și a managementului clasei asupra performanțelor academice ale studenților care se confruntă cu probleme socio-psihologice.

Keywords: *the importance of psychological and social context, classroom management, case study*

Mots-clés: *l'importance du contexte psychologique et social, la gestion de la classe, l'étude de cas*

Cuvinte-cheie: *importanța contextului psihologic și social, managementul clasei, studiu de caz*

Introduction

The objectives of teaching Romanian as a foreign language to some students or learners from the Middle East coming from countries such as Iran, Iraq, Israel, Lebanon, Palestine, Syria and Turkey have been structured over time according to the social needs of foreign citizens who, in addition to the unrelenting desire to learn, also aspired to a peaceful life in a country outside conflict zones. While the subject sheets aim to provide a minimum of knowledge needed by individuals belonging to a society with generally stable structures, the reality in the classroom is a little different, and teachers find themselves in the situation of having to support mentoring activities even during lessons when some students/learners return from break deeply affected after receiving messages from their family on the phone, consequently, in the remaining hours they can hardly concentrate. Thus, the lessons relate to a new requirement, this time in the field of ethics and psycho-pedagogy, to provide students/learners with teachers trained in a new teaching ethic aimed at transmitting knowledge and language skills shaped to the receptive possibilities of emotionally affected students/learners. The knowledge transmitted, being finished products, requires a certain degree of reproduction in the form in which they were given, and here the talent of the teacher comes into play, who must adapt the contents to the transfiguration of information so that the passive imprinting of the images offered by the contents can transcend the mental state of the student/learner at the time. Evidently, in any learning process understood as the performance of actions to acquire knowledge, intellectual capacities and processes are involved comprising the overall development of the individual. (WALSH, 2022, p. 72-73).

The right to education and training is, in Romania, achievable for all individuals, and the need for culture is a condition for social integration. In the view of training future specialists, the task of teaching Romanian as a foreign language is to arm learners with tolerance and empathy. Opening to culture and training the skills needed to acquire new knowledge are basic educational tasks. They shift the emphasis from memorisation-storage-reproduction to the acquisition and handling of tools such as: grouping, writing, comparing,

generalising, integrating into a system, restructuring, using operating schemes, relational schemes that make possible continuous contact with science, technology, art and culture in general. These requirements are reflected in the instrumental nature of teaching Romanian as a foreign language. Thus, a first mutation (in Eugen Lovinescu's sense, but from a didactic perspective) has occurred in the sphere of the fundamental objectives of teaching the Romanian language to certain citizens of the Middle East, its effectiveness being measured in terms of the ability to ensure the best possible schooling conditions for the next stage (bachelor's, master's or doctoral studies).

1. The instrumental character of knowledge

In teaching Romanian as a foreign language to certain citizens of the Middle East, the instrumental character of knowledge has ethical consequences in the organisation and conduct of pedagogical action. For a long time, lessons were organised according to established rules (curriculum, subject sheets). These rules tried to consider the requirements of both the object of knowledge and the subject of knowledge. In compliance with the organisational rules, it was considered to ensure appropriate reactions from certain students/learners in the Middle East, which is partly fair. However, this has led to the exaggeration of organisational rules, to template-ism with negative educational effects.

Lately, however, we are witnessing intense concerns to decipher the requirements of the knowing subject and to organize teaching as an ethical process of structuring the situations in which learning takes place. In organising lessons (seminars, courses or even tutorials and consultations), the teacher must always think about the effects of his/her action, about what will happen in the minds of the students/learners, about how they will receive the content with which he/she is dealing, and this is an aspect that we are increasingly concerned about. Because one of the characteristic features of teaching is not only the transmission of knowledge, but also the processing of the information taught and the guidance of the learners' activity, i.e. the control and assessment of the results not only in the learners' academic performance, but also in the teaching activity. In other words, the effectiveness of the teaching activity is reflected in the learning activity. The preparation, organisation, structuring and delivery of the lesson as a fundamental ethical action of the teaching process does not have an end *per se*, but its purpose is to produce changes in the cognitive and emotional behaviour of learners. Because, as Jordan R. Wagne, Michelle A. Hurst, Mark J. Brandt, Ljiljana B. Lazarevic, Nicole Legate, and Job E. Grahe stated in the study "Teaching Research in Principle and in Practice: What Do Psychology Instructors Think of Research Projects in Their Courses?", a study published online in 2021 and in paper form in 2023, for a lesson to be successful, the organization of the material must always serve the best understanding of it, the grasping of the inner structure, i.e. the conscious and attuned appropriation of the emotional state (WAGGE et al., 2023) of the students/learners. Thus, the ethical perspective of the didactics of teaching Romanian to some Middle Eastern citizens leaves its mark on the shift of concerns from teaching to learning.

2. The theoretical context of shifting the focus from teaching to learning and adapting to a different social context

In the study "Connecting Sociocultural Theory and Educational Practice: Galperin's Approach", Igor Arievitich and Jaques Haenen take the theories of established psychologists such as Piaget and Galperin who were concerned with the organisation of the external phase of learning and bring them up to date with new socio-cultural contexts. Thus, according to the theory that notions and concepts are formed on the basis of action with objects or their materialized forms through a process of gradual generalization and abstraction, P. I. Galperin,

analysing the process of formation of mental actions, indicates five phases: the formation of the preliminary idea about the task, the basis of orientation of future action (1), the elaboration of the materialized form of action, i.e. action with objects (2), the formation of this action in spoken language – without objects (3), the formation of action in internal language for oneself (4) and the formation of action in external language (5).

Thus, it is noted that action triggers psychic processes – which are nothing but sublimated object actions, and images – from primitive sensations to abstract notions, the psychic processes are products of actions with objects. (ARIEVITCH and HAENEN, 2005, p. 157-159).

In the context of the task of ensuring the success of the teaching approach, the correct organisation of the outer phase as the basis for the correct and active appropriation of knowledge is of particular importance, hence the need to organise learning through role-play and action with objects. The mere use of material (course material/seminar) does not satisfy the idea of action learning. It is necessary for action with objects to lead to the formation of the idea of action in Galperinian terms. Only generalised action becomes operational and can be applied in other situations.

3. Case study

During the teaching career at the Technical University of Civil Engineering Bucharest, I have met and got to know several foreign students from the first and second years of the Faculty of Engineering in Foreign Languages, as well as foreign citizens enrolled in the Romanian Language Preparatory Year program.

From students/trainees coming from conflict zones in Syria and Iraq I learned about trauma and vulnerability, but although I was looking for various didactic and methodical resources, I did not find any information on how I could become a better teacher for these students/trainees whom I want to help without positively discriminating them. Sometimes the path of equity is quite winding, and to do what is right is not always right, and what is right is relative. Thus, the need to know how to fairly and equitably design practical course evaluations was growing.

For instance, I had a very good student from Syria who suffered from post-traumatic stress disorder. People who do not go through a shock related to explosions, for example, react normally to thunder and lightning. But he would hide under his desk and stay there for a few minutes, shaking. What could we do to help him? How do we approach the problem without making him even more sensitive, without letting it be understood that he is different? I got very close to his group, planning all sorts of extracurricular activities so that I could learn their stories and use fair, equitable, humane methods in the teaching and assessment process. I got them to relax at Halloween parties, at cultural evenings which, as a philologist in a technical university, I had the chance to organise, so that I could listen to their stories in a less rigid setting, as the classroom and the practical course itself sometimes are. The ludic situation refers to the amount of external and internal conditions that favour the state of play and communication, however the state of play, does not coincide with it. The play activity generates important psychological compensations in the life of the participants, substitution phenomena accepted by the participants, between something desired and something real. As a result, the game allows a greater degree of welding between the action project and the immediate result desired by the organiser.

Accordingly, we found the solution for the bad weather conditions. A groupmate from Iraq walked in with my case study subject under the desk hugged him and had it out from under the desk in 3-4 minutes. It should be noted that the colleague, from Iraq, had also lost his brother and two cousins for a better world in an explosion while they were all playing football. In such

cases, empathy is heightened, and the reactions of the students seem as natural as cleaning the blackboard or opening the window.

Consequently, the question of the seminar is basically solved, but what about the assessment? The subject is listed with a colloquium, the curriculum is subject to ARACIS rules and the exam cannot be assigned as a form of evaluation (to avoid possible weather conditions that could put the student in difficulty), and at the colloquium, after the evaluation of the Romanian language for foreigners, they had other subjects in the field of civil engineering.

In the first semester, fortunately, there were no weather phenomena that disturbed the student during the assessments, and later, with specialized help, he managed to overcome the trauma.

For this reason, it is necessary to know the causes and characteristics of each disorder or vulnerability that a student/learner may suffer from. (ROȘAN, 2023, 42). In the following, I will present some theoretical aspects about post-traumatic stress disorder. In the study "Posttraumatic stress disorder: from diagnosis to prevention", published in *Military Medical Research*, no 32/2018, Xue-Rong Miao, Qian-Bo Chen, Kai Wei, Kun-Ming Tao and Zhi-Jie Lu state that posttraumatic stress disorder (PTSD) is a recognized clinical phenomenon that often occurs because of exposure to severe stressors such as combat, natural disaster or other events. The diagnosis of PTSD was first introduced in the third edition of the *Diagnostic and Statistical Manual (DSM)* (American Psychiatric Association) in 1980. (MIAO et al., 2018, p. 1).

PTSD is a potentially chronic disorder, in medical terms, characterized by reexperiencing and avoidance symptoms, as well as negative alternations in cognition and arousal. This condition came to public attention during and after US military operations in Afghanistan and Iraq, and to date, many clinical trials report progress in this area. However, both the underlying mechanism and specific treatment of the disease remain unclear. Given the significant medical, social and financial issues, PTSD poses a danger to states and nations as well as to individuals and to all caregivers who suffer from or are traumatically exposed to the illness.

Xue-Rong Miao *et al.* continue "Despite numerous investigations and multiple revisions of the diagnostic criteria for PTSD, it remains unclear which type and what extent of stress are capable of inducing PTSD. Fear responses, especially those related to combat injury, are considered to be sufficient enough to trigger symptoms of PTSD. However, a number of other types of stressors were found to correlate with PTSD, including shame and guilt, which represent moral injury resulting from transgressions during a war in military personnel with deeply held moral and ethical beliefs." (MIAO et al., 2018, p. 2).

In such cases, Xue-Rong Miao et al. propose the following solutions as prevention and treatment methods: pharmacological prevention and sympatholytic drugs (alpha and beta-blockers). Thus, pharmacological prevention is most effective when started before and shortly after the traumatic event, and it appears that sympatholytic drugs (alpha- and beta-blockers) have the greatest potential for primary prevention of PTSD. However, a primary difficulty limiting exploration in this area is related to rigorous and complex ethical issues as applying premedication to special populations and studying such options in dangerous circumstances that may become even more dangerous. (MIAO et al., 2018, p. 4-5).

There are several treatment guidelines for patients with PTSD produced by various organizations, including the American Psychiatric Association (APA), the National Institute for Health and Clinical Excellence (NICE) in the UK, the International Society for Traumatic Stress Studies (ISTSS), the Institute of Medicine (IOM), the National Health and Medical Research Council of Australia, and the Department of Veterans Affairs and Department of Defense (VA, DoD).

In addition, numerous research studies are seeking to evaluate an effective method of treatment for PTSD. According to these guidelines and research, treatment approaches can be categorized as psychological interventions and pharmacological treatments; most studies show varying degrees of improvement in individual outcomes after standard interventions, including reduction or remission of PTSD symptoms, invalidation of diagnosis, relief or reduction of comorbid medical or psychiatric conditions, quality of life, disability or functional impairment, and return to work. (CUCCOLO et al., 2021).

In concluding the presentation of this case (first year Syrian student, participant in the practical Romanian language course for foreign students, student of the Faculty of Engineering in Foreign Languages), it should be mentioned that, although the experience had a happy ending, in the current socio-political context, such situations can recur and it is useful and necessary to know the best types of teaching and assessment approaches.

Conclusions

Mutations are also taking place in terms of teaching principles, which seem to have merged with those of general education. Their number varies, and for practical work, their application leads to such guidelines as optimistic assumption in educational activity, the need to create optimal conditions for the ethics of the teaching process, the use of students'/learners' investigative possibilities, the organization of teaching activity according to the requirements of the group of students/learners. So, whether they are more or less, teaching ethics principles change its focus more on the student/learner and his/her needs than on the learning content.

The basic coordinate of reinventing seminars or courses is the abandonment of pre-established structures and the adoption of a creative attitude in the management of teaching. Processes designed to ensure continuity in learning, the integration of accumulated knowledge into structures, procedures that introduce variety and usefulness into classroom management, capacity-building activities and training in application skills can be combined and sequenced in a wide variety of ways. Thus, the focus on the objectives set out in the subject sheets, in relation to the actual conduct of seminars or courses, and the extent to which they are achieved, is a reliable way of assessing the success of the approach taken, and is basically a legitimate way of assessing the teaching act, not only from a pedagogical but also from an ethical perspective.

BIBLIOGRPAHY

- ARIEVITCH, I. and HAENEN, J., *Connecting Sociocultural Theory and Educational Practice: Galperin's Approach*, In *Educational-Psychologist*, Taylor and Francis Group, 2005
- ARTHUR, J., and CARR, D., *Character in learning for life: A virtue-ethical rationale for recent research on moral and values education*, In „Journal of Beliefs & Values”, 34(1), p. 26-35, 2013
- BIRCH, M., ELLIOTT, D., and TRANKEL, M.A., *Black and white and shades of gray: A portrait of the ethical professor*, „Ethics & Behavior”, 9 (3), p.243-261, 1999
- CUCCOLO K., IRGENS M. S., ZLOKOVICH M. S., GRAHE J., ELUND J. E., *What crowdsourcing can offer to cross-cultural psychological science*, „Cross-Cultural Research”, 55 (1), p. 3-28, 2021
- DYKSTRA, D., MOEN, D., and DAVIES, D., *A study of faculty perceptions concerning academic freedom protections of classroom management practices*, In Conference

- Proceedings of the International Academy of Business and Public Administration Disciplines*, 5 (2), p. 977-987, 2008
- MORAR, Vasile, *Perspective etice asupra dizabilității*, in *Dizabilitate și incluziune în mediul universitar*, Ediție gândită, alcătuită și îngrijită de Mihaela Rusu, Editura Academiei Române, București, p. 107-132, 2023
- ROȘAN, Adrian, *Dizabilitatea și incluziunea în mediul universitar. Modelul The Disability Inclusion Institutional Framework (DIIF)* *Dizabilitate și incluziune în mediul universitar*, Ediție gândită, alcătuită și îngrijită de Mihaela Rusu, Editura Academiei Române, București, p. 41-65, 2023
- WAGGE J. R., HURST M. A., BRANDT, M. J., LAZAREVIC, L. B., LEGATE N., GRAHE J. E., *Teaching Research in Principle and in Practice: What Do Psychology Instructors Think of Research Projects in Their Courses?*, in „Sage Journals”, Psychology Learning and Teaching, Volume 22, Issue 1. 2023
- WALSH, Clare, *Gulf Cooperation Council Academic Mobility: What works, for whom and why?*, in *International Student Mobility to and from the Middle East: Theorizing Public, Institutional, and Self-Constructions of Cross-Border Students*. Edited by Aneta Hayes and Sally Findlow, Routledge, 2022
- MIAO, Xue-Rong., QIAN-Bo C., KAI W., KUN-M T and ZHI-JIE L., *Posttraumatic stress disorder: from diagnosis to prevention*, in „Military Medical Research”, nr. 32, 2018

**EXPLORING THE DYNAMICS OF LINGUISTIC
COGNITION AND IMPROVISATION: INSIGHTS FROM
COGNITIVE LINGUISTICS AND TOTÒ'S COMEDY**

**EXPLORATION DES DYNAMIQUES DE LA COGNITION
LINGUISTIQUE ET DE L'IMPROVISATION :
PERSPECTIVES DE LA LINGUISTIQUE COGNITIVE ET DE
LA COMÉDIE DE TOTÒ**

**EXPLORAREA DINAMICII COGNIȚIEI LINGVISTICE ȘI A
IMPROVIZAȚIEI: PERSPECTIVA LINGVISTICII
COGNITIVE ȘI A COMEDIEI LUI TOTÒ**

**ESPLORANDO LE DINAMICHE DELLA COGNIZIONE
LINGUISTICA E DELL'IMPROVVISAZIONE:
PROSPETTIVE DALLA LINGUISTICA COGNITIVA E
DALLA COMICITÀ DI TOTÒ**

Mohammed Soufyane SAHRI

Algiers 2 University

Laboratoire Études de pragmatique inférentielle. EPI LAB

E-mail: mohamedsofyane.sahri@univ-alger2.dz

Abstract

This article explores the intersection of cognitive linguistics and improvisation, focusing on the cognitive study of metaphor within the framework of linguistic cognition. It begins with an overview of cognitive linguistics, emphasizing its commitment to seeking general principles in linguistic phenomena and incorporating interdisciplinary data. The cognitive study of metaphor is then examined, highlighting its pervasive presence in language and its influence on human perception and interpretation. The article further delves into the role of improvisation in linguistic cognition, drawing insights from the renowned Italian comedian Totò and his approach to spontaneity and creativity in performance. Through Totò's perspective and cinematic examples, the article illustrates how improvisation intersects with linguistic cognition, providing valuable insights into the nature of language production and interpretation in everyday life.

Résumé

Cet article explore l'intersection de la linguistique cognitive et de l'improvisation, en se concentrant sur l'étude cognitive de la métaphore dans le cadre de la cognition linguistique. Il commence par un aperçu de la linguistique cognitive, en soulignant son engagement à rechercher des principes généraux dans les phénomènes linguistiques et à incorporer des données interdisciplinaires. L'étude cognitive de la métaphore est ensuite examinée, mettant

en évidence sa présence omniprésente dans le langage et son influence sur la perception et l'interprétation humaines. L'article approfondit également le rôle de l'improvisation dans la cognition linguistique, en tirant des enseignements du célèbre comique italien Totò et de son approche de la spontanéité et de la créativité dans la performance. À travers la perspective de Totò et des exemples cinématographiques, l'article illustre comment l'improvisation se croise avec la cognition linguistique, offrant des éclairages précieux sur la nature de la production et de l'interprétation du langage dans la vie quotidienne.

Rezumat

Acest articol explorează intersectarea dintre lingvistica cognitivă și improvizație, concentrându-se pe studiul cognitiv al metaforei în cadrul cogniției lingvistice. Începe cu o prezentare generală a lingvisticii cognitive, accentuându-și angajamentul de a căuta principii generale în fenomenele lingvistice și de a incorpora date interdisciplinare. Studiul cognitiv al metaforei este apoi examinat, evidențiindu-se prezența sa omniprezentă în limbaj și influența sa asupra percepției și interpretării umane. Articolul investighează în continuare rolul improvizării în cadrul cogniției lingvistice, extrăgând învățăminte din perspectiva celebrului comedian italian Totò și a abordării sale a spontaneității și creativității în interpretare. Prin perspectiva lui Totò și exemplele cinematografice, articolul ilustrează modul în care improvizarea se intersectează cu cogniția lingvistică, oferind perspective valoroase asupra naturii producției și interpretării limbajului în viața de zi cu zi.

Riassunto

Questo articolo esplora l'intersezione tra la linguistica cognitiva e l'improvvisazione, concentrandosi sullo studio cognitivo della metafora all'interno del quadro della cognizione linguistica. Inizia con una panoramica della linguistica cognitiva, sottolineando il suo impegno nel cercare principi generali nei fenomeni linguistici e nell'incorporare dati interdisciplinari. Viene quindi esaminato lo studio cognitivo della metafora, evidenziando la sua presenza diffusa nel linguaggio e la sua influenza sulla percezione e interpretazione umane. L'articolo approfondisce inoltre il ruolo dell'improvvisazione nella cognizione linguistica, tracciando paralleli con le intuizioni del celebre comico italiano Totò e il suo approccio alla spontaneità e alla creatività nella performance. Attraverso la prospettiva di Totò e esempi cinematografici, l'articolo illustra come l'improvvisazione si intrecci con la cognizione linguistica, offrendo preziose riflessioni sulla natura della produzione e interpretazione del linguaggio nella vita quotidiana.

Keywords: *Cognitive linguistics, improvisation, metaphor, Totò, language cognition*

Mots-clés: *Linguistique cognitive, improvisation, métaphore, Totò, cognition du langage*

Cuvinte-cheie: *Lingvistică cognitivă, improvizație, metaforă, Totò, cogniție lingvistică*

Parole chiave: *Linguistica cognitiva, improvvisazione, metafora, Totò, cognizione del linguaggio*

Introduzione

La linguistica cognitiva, come approccio moderno all'indagine linguistica, offre un quadro completo per comprendere la relazione tra linguaggio, cognizione ed esperienza socio-fisica. Questo articolo approfondisce lo studio cognitivo della metafora all'interno del quadro della cognizione linguistica, sottolineando il suo ruolo fondamentale nel plasmare la comprensione e la comunicazione umane. Inoltre, esplora il dominio intrigante dell'improvvisazione, particolarmente nel contesto dell'espressione linguistica, tracciando parallelismi con le intuizioni tratte dal celebre comico italiano Totò. Attraverso una lente interdisciplinare, attingendo da intuizioni di psicologia cognitiva, antropologia e neuroscienze, si mira a illuminare in modo più approfondito come i processi cognitivi si intreccino con i fenomeni linguistici, offrendo nuove prospettive sulla dinamica dell'uso e dell'interpretazione del linguaggio.

I. Framework teorico

I.1. Una panoramica sulla linguistica cognitiva

La linguistica cognitiva è una scuola moderna di pensiero e pratica linguistica. Essa si occupa di indagare la relazione tra il linguaggio umano, la mente e l'esperienza socio-fisica. È emersa originariamente negli anni '70 (FILLMORE, 1975; LAKOFF & THOMPSON, 1975; ROSCH, 1975) ed è nata da un senso di insoddisfazione nei confronti degli approcci formali al linguaggio, che dominavano all'epoca nelle discipline della linguistica e della filosofia. Sebbene le sue origini fossero in parte di natura filosofica, la linguistica cognitiva è sempre stata fortemente influenzata dalle teorie e dai risultati delle altre scienze cognitive, che sono emerse negli anni '60 e '70, in particolare la psicologia cognitiva.

“Cognitive linguistics has blossomed in part through the adherence to two different commitments (LAKOFF, 1990). The "Generalization commitment" emphasizes that we seek general principles in our theoretical descriptions of linguistic phenomena. For example, in syntax there are generalizations about the distributions of grammatical morphemes, categories and constructions. In semantics there are generalizations about inferences, polysemy, semantic fields, conceptual structure, and so on. In pragmatics there are generalizations about communicative functions such as speech acts, implicatures, deixis, and language use in context. Cognitive linguistics takes as an empirical issue whether these domains are autonomous or related (e.g., is the distribution of grammatical morphemes influenced by semantics and pragmatics?).

The "Cognitive commitment" stresses the importance of incorporating a wide range of data from other disciplines in our theoretical description of language. This commitment compels cognitive linguists to recognize the empirical findings from related disciplines such as cognitive and developmental psychology, psycholinguistics, anthropology, neuroscience, and so on.” (GIBBS JR, 2006, p. 1-20).

La linguistica cognitiva ha fiorito in parte grazie all'adesione a due diverse linee di pensiero (LAKOFF, 1990). Il "Compromesso sulla generalizzazione" sottolinea che cerchiamo principi generali nelle nostre descrizioni teoriche dei fenomeni linguistici. Ad esempio, nella sintassi ci sono generalizzazioni sulle distribuzioni dei morfemi grammaticali, sulle categorie e sulle costruzioni. Nella semantica ci sono generalizzazioni sulle inferenze, la polisemia, i campi semantici, la struttura concettuale e così via. Nella pragmatica ci sono generalizzazioni sulle funzioni comunicative come gli atti linguistici, gli implicati, la deixis e l'uso del linguaggio in contesto. La linguistica cognitiva pone come questione empirica se questi domini siano autonomi o correlati.

Il "Compromesso cognitivo" sottolinea l'importanza di incorporare una vasta gamma di dati provenienti da altre discipline nella nostra descrizione teorica del linguaggio. Questo impegno spinge i linguisti cognitivi a riconoscere le scoperte empiriche provenienti da discipline correlate come la psicologia cognitiva e dello sviluppo, la psicolinguistica, l'antropologia, le neuroscienze e così via.

In conclusione, la linguistica cognitiva si basa su due importanti principi: il Compromesso sulla generalizzazione, che cerca principi generali nelle descrizioni teoriche dei fenomeni linguistici, e il Compromesso cognitivo, che integra dati provenienti da diverse discipline nel nostro studio del linguaggio. Questo approccio multidisciplinare ci permette di comprendere il linguaggio umano in modo più completo, considerando sia gli aspetti teorici che quelli empirici.

I.2. Lo studio cognitivo della metafora

Nel campo della linguistica cognitiva, viene data un'attenzione particolare allo studio cognitivo della metafora, in quanto essa gioca un ruolo fondamentale nella comprensione e nella costruzione del significato. Come afferma Lakoff (1990), "La metafora è una delle principali vie attraverso cui comprendiamo il mondo" (p. 15). La ricerca in questo ambito mostra come la metafora sia presente in tutti gli aspetti del linguaggio e come influenzi la nostra percezione e interpretazione delle esperienze umane.

Secondo il loro punto di vista, la metafora non è solo una questione di linguaggio, ma prima di tutto una questione di pensiero: la metafora comporta la comprensione di una cosa in termini di qualcos'altro, come ad esempio il tempo come movimento, le idee come cibo, gli argomenti come guerra o le organizzazioni come piante. I nostri concetti di tempo, idee, argomenti o organizzazioni sono in parte strutturati da proiezioni metaforiche, o 'mappature', a partire dalle conoscenze che abbiamo su movimento, cibo, guerra o piante: il tempo può volare, le idee devono essere digerite, gli argomenti possono essere vinti o persi e le organizzazioni possono crescere o avere bisogno di essere potate. (STEEN, 2014, p. 117)

In conclusione, lo studio cognitivo della metafora è fondamentale nella linguistica cognitiva perché ci permette di comprendere come il linguaggio e il pensiero umano siano plasmati da metafore concettuali radicate nel nostro sistema cognitivo. Come evidenziato da Lakoff (1990), "La metafora è uno strumento essenziale per la comprensione del nostro mondo" (p. 25). L'analisi delle metafore concettuali e il loro ruolo nel linguaggio e nel pensiero ci aiutano a rivelare come la nostra mente struttura e organizza la realtà che ci circonda.

I.3. La linguistica cognitiva e l'improvvisazione

Nel campo della linguistica cognitiva, l'improvvisazione è un argomento interessante che esplora come la nostra mente e il nostro linguaggio si adattano e si esprimono durante situazioni di improvvisazione. Secondo Lakoff & Turner (1989), l'improvvisazione rappresenta un esempio di come la nostra mente e il nostro linguaggio siano strettamente legati al contesto e alle esperienze. Durante un'azione improvvisata, il linguaggio viene generato in tempo reale, senza uno script predefinito, e richiede una comprensione veloce delle situazioni, delle interazioni e delle intenzioni comunicative degli altri partecipanti.

La linguistica cognitiva si occupa di come la nostra mente costruisca il significato attraverso processi fondamentali come l'uso della metafora concettuale, l'immaginazione e l'organizzazione concettuale. Questi processi sono particolarmente rilevanti nell'improvvisazione, in cui la creazione del significato avviene istantaneamente. Secondo Turner (1991), l'improvvisazione richiede la capacità di creare e organizzare il significato in modo immediato e creativo.

In conclusione, l'improvvisazione rappresenta un campo di studio affascinante per la linguistica cognitiva. Esplorare come la nostra mente e il nostro linguaggio si adattino e si esprimano durante situazioni di improvvisazione può fornire importanti spunti di riflessione sulla natura della creatività linguistica e sulla comprensione del significato. L'interazione tra la linguistica cognitiva e l'improvvisazione può aprire nuove prospettive per comprendere i processi cognitivi sottostanti la produzione e l'interpretazione del linguaggio nella vita di tutti i giorni.

I.4. Totò e improvvisazione

Totò è stato un famosissimo attore comico italiano nel XX secolo. Nato nel 1898 a Napoli con il nome di Antonio De Curtis, ha iniziato la sua carriera nel mondo dello spettacolo come cantante e attore di teatro. Si è fatto conoscere per la sua comicità brillante, la sua capacità di improvvisazione e la sua abilità nel coinvolgere il pubblico con battute ingenue e situazioni comiche. Totò ha recitato in molti film e ha interpretato personaggi indimenticabili sul grande schermo, spaziando tra il genere comico, il grottesco e il surreale. Ha partecipato a circa 100 film, diventando un'icona del cinema italiano. La sua comicità unica, il suo stile espressivo e la sua bravura nel creare situazioni divertenti hanno reso Totò un artista molto popolare e amato, lasciando un'impronta duratura nella storia del cinema italiano.

“La mia tecnica è l'istinto. Il comico nasce, non diventa comico. Si può diventare anche comico per forza, ma allora si è leziosi, si è falsi, mentre il comico è quello istintivo, non c'è niente da fare. Lavorando si apprende il mestiere, questa è un'altra cosa. Io ho una comicità istintiva che porto nel mio lavoro e che all'inizio può non far ridere, ma poi piano piano... come lo scultore che ha un pezzo di creta che plasma piano piano...”
“Sono la vocazione e il mestiere che portano l'attore a improvvisare scena per scena qualche parola. E io lo faccio ogni volta che posso, anche se è un rischio. In teatro è più facile e meno pericoloso perché la reazione immediata del pubblico suggerisce all'attore la giusta misura. Ma anche nel cinema, il più delle volte almeno, l'improvvisazione funziona” (Totò). (<https://tototruffa2002.it/>).

Innanzitutto, Totò afferma che la sua tecnica si basa sull'istinto. Questo significa che per lui la comicità non è qualcosa che può essere appresa o costruita, ma è innata e spontanea. Egli sostiene che il comico nasce, non diventa comico, sottolineando l'importanza dell'elemento naturale e istintivo nel fare comicità. Questa visione si allinea con l'approccio della linguistica cognitiva che considera il linguaggio e la comunicazione come fenomeni intrinsecamente legati alla mente e all'esperienza individuale.

Totò fa anche una distinzione tra diventare comico per forza e essere comico in modo autentico. Egli afferma che diventare comico per forza porta alla leziosità e alla falsità, mentre il comico autentico è colui che agisce in modo istintivo e sincero. Questo suggerisce che l'improvvisazione, intesa come reazione immediata e spontanea, è un elemento essenziale nella sua comicità. La capacità di improvvisare consente a Totò di adattarsi al contesto e alle reazioni del pubblico, arricchendo le sue performance con elementi freschi e inaspettati.

Totò sottolinea anche l'importanza del lavoro e dell'apprendimento del mestiere. Sebbene egli affermi che la comicità sia innata, riconosce che attraverso la pratica e l'esperienza si può affinare e sviluppare il proprio talento comico. Questo aspetto richiama l'approccio della linguistica cognitiva che considera l'apprendimento e l'esperienza come fattori determinanti nella costruzione del significato e nell'espressione linguistica.

Infine, Totò utilizza una metafora per descrivere la sua comicità istintiva, paragonandola allo scultore che plasma piano piano un pezzo di creta. Questa metafora suggerisce che la sua comicità si sviluppa gradualmente nel corso della performance,

prendendo forma e adattandosi alle reazioni del pubblico. Questo richiama l'approccio della linguistica cognitiva che considera la costruzione del significato come un processo dinamico e in continua evoluzione.

Spesso si considera Totò come un attore che non si attiene al copione, anzi, è noto per aver riscritto e reinventato intere sequenze dei suoi film. Nel cinema, a differenza del teatro, non c'è la stessa immediatezza che consente di improvvisare in base alle situazioni. L'improvvisazione e l'invenzione sono in contrasto, poiché quest'ultima poteva essere realizzata solo sul palcoscenico. Nel cinema, la logica statica della cinematografia procede con spezzoni e sequenze non logiche, che non seguono fedelmente la sceneggiatura in ordine cronologico. Si verificano ripetizioni della stessa scena, vincoli di posizione e tempi morti prolungati. La prova della sceneggiatura, un metodo utilizzato da Totò in teatro, era più complessa da attuare nel cinema per le ragioni che ho spiegato in precedenza. Tuttavia, l'abilità di Totò emerge in questa sfida, evitando ripetizioni superflue che potrebbero compromettere la naturalezza e la spontaneità delle scene. “È interessante notare che i suoi film di maggior successo, come "Misericordia e nobiltà", "Totò, Peppino e... la malafemmina" (il campione della nostra ricerca), "San Giovanni decollato", "Totò cerca casa" e "I pompieri di Viggiù", presentavano pochi tagli di montaggio e molte riprese in campo lungo, quasi a conferire loro una dimensione teatrale paradossale”. (*Ibidem*)

Questi e altri elementi contraddittori caratterizzano il cinema di consumo. Le creazioni linguistiche indissolubilmente legate al nome di Totò, prevalentemente frutto della sua improvvisazione (...) e prese in prestito dalla sua precedente produzione teatrale, fioriscono dunque in prodotti spesso scadenti, screditati prima di tutto dagli autori stessi e dagli interpreti. E forse questa la ragione principale – legata al noto snobismo culturale della nostra critica cinematografica, e ancora di più degli studi linguistici del pressoché totale disinteresse dei linguisti e dei filmologi per quel fecondissimo terreno di ricerca che è la produzione filmica di Totò. (ROSSI, 2002, p. 22).

Conclusione

In conclusione, dopo aver esplorato l'impatto del cinema sul linguaggio a livello globale e, in particolare, nell'ambito della lingua italiana attraverso l'analisi dell'eredità linguistica di Totò, emergono diverse riflessioni che possono arricchire ulteriormente il nostro approccio al tema.

Considerando gli aspetti non verbali della comunicazione cinematografica, è evidente come il linguaggio del corpo, i gesti, i segni e la musica abbiano contribuito in modo significativo a plasmare la percezione e l'interpretazione delle opere cinematografiche. In questo contesto, ci si potrebbe chiedere come l'uso del linguaggio non verbale da parte di Totò abbia influenzato la sua comunicazione artistica e interazioni sullo schermo.

D'altro canto, nell'analizzare gli aspetti verbali della comunicazione cinematografica, si è evidenziato il ruolo dei neologismi, dei modi di dire e delle espressioni linguistiche introdotte o consolidate attraverso il medium cinematografico. In questo contesto, ci si potrebbe interrogare su come Totò abbia creato e adattato il linguaggio italiano per scopi comici e satirici, contribuendo così alla ricchezza e alla diversità del patrimonio linguistico italiano.

Alla luce di queste considerazioni, l'approccio della linguistica cognitiva emerge come un terreno fertile per analizzare in modo approfondito lo stile linguistico di Totò. Attraverso lo studio dei processi cognitivi sottostanti alla creazione e alla comprensione del linguaggio, è possibile approfondire la comprensione delle strategie linguistiche adottate da Totò per veicolare emozioni, concetti e significati sullo schermo.

In questo senso, l'analisi del linguaggio di Totò dalla prospettiva della linguistica cognitiva potrebbe mettere in luce la sua abilità nel manipolare e sfruttare le strutture cognitive

comuni per creare effetti comici e satirici. Inoltre, potrebbe offrire insight sulla percezione del linguaggio da parte degli spettatori e sul modo in cui le rappresentazioni linguistiche contribuiscono alla costruzione di identità culturali e sociali.

In definitiva, l'inclusione di una prospettiva basata sulla linguistica cognitiva nell'analisi del linguaggio di Totò potrebbe arricchire la nostra comprensione della complessità e della rilevanza del suo contributo alla cultura linguistica italiana e al panorama cinematografico internazionale.

BIBLIOGRAFIA

- FILLMORE, C. J. (1975). *An alternative to checklist theories of meaning*. Proceedings of the first annual meeting of the Berkeley Linguistics Society, 123-131
- LAKOFF, G., & THOMPSON, J. B. (1975). *An alternative to checklist theories of meaning*. Proceedings of the first annual meeting of the Berkeley Linguistics Society, 123-131
- LAKOFF, G. (1990). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. University of Chicago Press.
- GIBBS JR, R. W. (2006). *Cognitive linguistics and metaphor research: past successes, skeptical questions, future challenges*. DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, 22, 1-20
- STEEN, G. (2014). *The cognitive-linguistic revolution in metaphor studies*. The Bloomsbury companion to cognitive linguistics
- Tototruffa2002.it. Recuperato da <https://tototruffa2002.it/>
- ROSCH, E. (1975). *Cognitive reference points*. Cognitive psychology, 7 (4), 532-547
- ROSSI, F. (2002). *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*. Roma: Bulzoni

THE EVOLUTION OF THE SCIENCE FICTION NOVEL. CRITICAL AND THEORETICAL PERSPECTIVES

L'ÉVOLUTION DU ROMAN DE SCIENCE-FICTION. PERSPECTIVES CRITIQUES ET THÉORIQUES

EVOLUȚIA ROMANULUI SCIENCE-FICTION. PERSPECTIVE CRITICE ȘI TEORETICE

Drd. Alexandra RUSCANU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Facultatea de Litere

Bulevardul Carol I, 11, 700506, Iași, România

E-mail: ruscanu_alexandra@yahoo.com

Abstract

This paper aims to map the evolution of the science fiction novel and to highlight its main defining coordinates. SF literature has a difficult path, being placed most of the time in a marginal area of literature. I considered essential in the first phase a clear delimitation of science fiction literature from fantasy, confusions generated by a very prominent similarity ratio. The literary-science relationship, the recurring themes, the building of the literary topos and the careful construction of the characters are just some of the particularizing tools with which the authors of SF texts operate, which we have highlighted in the work. The literary references, as well as the critical ones, are not only related to the Romanian space, constantly appealing to important names outside it. Science fiction literature currently enjoys a much warmer reception, both from the reading public and from literary criticism.

Résumé

À travers cet article, nous visons à cartographier l'évolution du roman de science-fiction et à mettre en évidence ses principales coordonnées. La littérature de SF a un chemin difficile, étant placée la plupart du temps dans une zone marginale de la littérature. J'ai considéré comme essentiel dans la première phase une délimitation claire de la littérature de science-fiction avec celle de la fantasy, confusions générées par un rapport de similitude très important. La relation littérature-science, les thèmes récurrents, la construction des topos littéraires et la construction soignée des personnages ne sont que quelques-uns des outils particularisés avec lesquels opèrent les auteurs de textes de SF, que nous avons mis en évidence dans l'ouvrage. Les références littéraires, ainsi que les références critiques, ne sont pas seulement liées à l'espace roumain, faisant constamment appel à des noms importants en dehors de celui-ci. La littérature de science-fiction jouit actuellement d'un accueil beaucoup plus chaleureux, tant de la part du public lecteur que de la critique littéraire.

Rezumat

Prin prezenta lucrare ne propunem să cartografiem evoluția romanului science fiction și să reliefăm principalele coordonate definitorii ale acestuia. Literatura SF are un parcurs anevoios, fiind plasată de cele mai multe ori într-o zonă marginală a literaturii. Am considerat esențială în primă fază o delimitare clară a literaturii science-fiction de cea fantasy, confuzii

generate de un raport de similitudine foarte proeminent. Raportul literaturitate – știință, teme recurente, edificarea toposului literar și construcția atentă a personajelor sunt doar câteva dintre instrumentele particularizante cu care operează autorii de texte SF, pe care le-am evidențiat în cadrul lucrării. Referințele literare, cât și cele critice, nu țin doar de spațiul românesc, făcând apel constant și la numele importante din afara acestuia. Literatura science-fiction se bucură, în prezent, de o receptare mult mai călduroasă, atât din partea publicului cititor, cât și din partea criticii literare.

Keywords: *novel, literature, science fiction, criticism, evolution*

Mots-clés: *roman, littérature, science-fiction, critique, évolution*

Cuvinte cheie: *roman, literatură, science-fiction, critică, evoluție*

Literatura *science-fiction*, puternic bagatelizată chiar și în zilele de astăzi, numită și „literatură de ghetou”, fiind plasată sub egida banalităților și puerilităților de către publicul larg, voalează de fapt un teritoriu fascinant care necesită mecanisme estetico-literare foarte precise și complexe. Edificarea unui asemenea de spațiu necesită abilități remarcabile din partea autorilor de proză SF, convențiile genului fiind suficient de restrictive în ceea ce privește structura întregii opere, tematica, personajele ș.a.m.d. Încercările de delimitare conceptuală sunt numeroase, astfel încât vom selecta câteva dintre cele mai notorii și mai solide argumentări, în vederea constituirii unei baze teoretice esențiale și substanțiale.

Termenul de *science-fiction* își face pentru prima dată apariția prin 1851 într-una dintre lucrările lui William Watson intitulată *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject*, o lucrare ce avea ca miză argumentarea posibilității tratării conceptelor științifice în manieră poetizantă. Termenul re apare prin 1888 în „Jurnalul” fraților Goncourt, iar mai apoi prin 1927 în răspunsul revistei „Amazing Stories”, însă abia în 1929, odată cu apariția primului număr al revistei „Science Wonder Stories”, acesta devine recunoscut la scară largă. Astfel, critica îl consideră pe Hugo Gernsback, redactorul revistei anterior menționate, drept cel care „nu doar a inventat termenul de Science Fiction, ci și cel care i-a conferit acestei literaturi un statut autentic, izvorât din sentimentul conștiinței de sine ca specie literară particulară”. (NAIDIN, 2014, p. 49). Pentru a răsplăti contribuțiile sale, premiile anuale pentru cele mai bune SF-uri poartă denumirea de „Premiile Hugo”.

Aflându-se în stare embrionară, *science-fiction*-ul nu dispunea de o accepțiune universal valabilă. Textele lui Jules Verne circulau drept „călătorii extraordinare”, pe când cele ale lui H.G. Wells ca „aventuri științifice” ori „fantezii științifice”. Termenul cunoaște în această perioadă o serie destul de vastă de denumiri alternative, diversitatea sa terminologică fiind prezentă chiar și astăzi.

Literatura SF, popularizată și sub denumirea de științifico-fantastic, se apropie suficient de mult de literatura *fantasy* încât să creeze inadvertențe privind cele două tipuri de literaturi. Vom încerca, pentru început, să conturăm o linie despărțitoare între *fantasy* și *science-fiction*. Printre cele mai reputeate (și naive) încercări de definire se numără și echivalarea literaturii fantastice cu „supranaturalul”, plasând totalitatea textelor care implică fenomene supranaturale sub egida fantasticului. Putem fi de acord până la un anumit punct, întrucât termenul predispune de o generalitate inacceptabilă în cazul de față. În spirit ludic, putem aminti observația ironică a lui Tzvetan Todorov (TODOROV, 1973, p. 52) conform căreia, din acest punct de vedere, operele lui Homer, Shakespeare, Cervantes sau Goethe fac parte din literatura fantastică.

Alteori, fantasticul a fost definit ca fiind ceea ce nu era mimesisul. Ceea ce nu era reproducerea fidelă a realității era imediat încadrabil în sfera fantasticului, după cum considera Maurice Schneider. Ambele reprezintă, desigur, definiții futele și chiar rizibile.

Roger Caillois, un alt nume notabil din sfera literaturii și eseisticii franceze, înregistrează un aport considerabil în ceea ce privește teoretizarea literaturii fantastice. Pornind de la raportul feeric-fantastic, Caillois reușește să ofere o definiție pertinentă și bine argumentată a fantasticului, tocmai prin punerea în oglindă a două universuri similare și totuși distincte:

„feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău și fără a-i distruge coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă în lumea reală. Altfel spus, lumea feerică și lumea reală se întrepătrund fără contrast sau conflict.” (CAILLOIS, 1975, p. 145).

Manifestările supranaturalului diferă și acestea în ambele cazuri. În universul fantastic, supranaturalul este belicos, abominabil. El este materializarea imposibilului în planul realității obișnuite, generând spaima, groaza, oroarea și fructificând misterul și epatarea.

Vom considera, fără a divaga de la subiectul central al lucrării de față, că literatura fantastică este un gen literar în care supranaturalul este impregnat nu doar în recuzita ce contribuie la clădirea cadrului, ci și în atmosferă. Adăugăm și observația lui Roger Caillois, conform căreia starea transmisă cititorului are un rol esențial, în asentimentul acestuia fiind și H. P. Lovecraft, care definea, de altfel, literatura fantastică raportându-se la experiența pe care cititorul o experimentează în timpul actului lecturii: „Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation.” (LOVECRAFT, 1927). Totuși, o vom clasifica drept o caracteristică muabilă, așa cum zicea și Tzvetan Todorov, „spaima întovărășește adeseori fantasticul, dar ea nu reprezintă o condiție necesară a acestuia”. (TODOROV, 1973, p. 53). Desigur că literatura fantastică presupune o definiție mult mai vastă, însă este suficientă pentru a avea un punct de plecare în discuția despre literatura *SF*.

Așa cum am afirmat anterior, există un raport de similitudine foarte proeminent între literatura *fantasy* și cea *science-fiction*, generând de cele mai multe ori confuzia între cele două. Inadvertențele sunt cauzate de faptul că o anumită secțiune *science-fiction* este descendentă a literaturii fantastice (romanul gotic, spre exemplu), în ciuda faptului că, din punct de vedere al criteriul tematic, există diferențieri vădite. Așa cum evidențiază Florin Manolescu, anumite elemente precum anti-materia, biotransformatorul (aparatură avansată capabilă să transforme un om în ființa jupiteriană, regăsită în *City* (1952) de Clifford D. Simak.) etc. aparțin în mod clar *SF*-ului întrucât, pe lângă dimensiunea științifică explorată, toate aceste „pot fi considerate elemente de anticipație”. (MANOLESCU, 1980, p. 51). Acesta realizează o lucrare, aproape exhaustivă, care are în centru literatura *S.F.*, abordând principalele precepte definitorii, considerată o lucrare de pionierat. Vom extrage din cele paisprezece definiții, încercarea sa de delimitare conceptuală: „literatura *SF* este o progresie silogistică minus sau plus, cu baza într-o secvență de tip realist, care a luat forma unei narațiuni capabile să exprime o dorință sau o temere, cu ajutorul unor elemente din (pseudo)știință sau (pseudo)tehnică” (*Ibidem*, p. 38-39).

La aceasta vom adăuga și definiția propusă de Hugo Gernsback, reluată de John Clute și Peter Nicholls în *The Encyclopedia of Science Fiction*: „Prin *scientifiction*, scria el, înțeleg tipul de proză asemănător celei a lui J. Verne, H. G. Wells și E. A. Poe: o aventură minunată combinată cu elemente științifice și cu aspecte de viziune profetică.” (GERNSBACK apud NAIDIN, 2014, p. 57). Menționăm, totuși, că nici până la acest moment nu s-a putut elabora o definiție ce să acopere întreaga semnificație a termenului. De reținut este că majoritatea încercărilor de definire se intersectează într-un anumit punct comun: *știința*. Prin urmare, vom

încerca să propunem și noi o definiție: literatura *science-fiction* este o specie literară ce pendulează între ficționalitate și știință, în care se edifică un univers alternativ diferit de realitatea noastră, însă totuși ancorat în aceasta, un univers filtrat prin spectrul vizionarismului și în care cele două coordonate definitorii (literaritatea și știința) sunt într-un permanent „conflict hegemonic”, care generează specificul fiecărei opere în parte.

Raportarea la știință este o condiție imperioasă atunci când vorbim despre literatura *SF*, după cum puteam intui deja, și mi se pare foarte interesant de analizat în ce măsură știința se transpune în literatură și care sunt mutațiile suferite. Menționăm de la început că literatura *science-fiction* nu are ca scop combaterea datelor științifice, ci, așa cum remarcă și Roger Caillois, ea devine o contemplație a celor mai eclatante noțiuni științifice. Prin procedeul literaturizării, știința apare ca o sursă apetisantă și provocatoare de material care suscită la dezbateri și, implicit, la stimulare cognitivă atât pentru autor, cât și pentru cititor. Astfel, dacă în realitatea imediată acest domeniu pare ușor ezoteric, accesibil exclusiv celor cu un *background* informațional solid, literatura oferă șansa inclusiv celor neexperimentați să descopere și să înțeleagă știința.

Transmutarea științei din realitatea fizică în cea ficțională vine, totuși, cu mutații învederate. În viața cotidiană, știința exercită un rol de calmitate, oferind răspunsuri la întrebări ce neliniștesc comunitatea. Aici, inexplicabilul devine explicabil, iar ordinea este menținută cu ajutorul aportului științei. În lumea ficțională, pe de altă parte, înregistrăm o trecere la polul opus, adaptându-se, poate, la atmosfera fantasticului. Știința generează spaimă, frică, groază, validând cele spuse de H. P. Lovecraft. Orice progres științific provoacă teamă și neliniștite.

Totuși, elementul științific nu a fost de la început considerat drept caracteristica fundamentală a literaturii *SF*. Până prin secolul al XX-lea, aceasta era evaluată ca fiind un sub-gen al romanului de aventuri ori chiar o formă de expresie a literaturii fantastice propriu-zise, în ciuda numeroaselor individualități pe care le presupune.

În mod evident, atitudinea față de știință nu poate fi o constantă, astfel încât, Florin Manolescu amintește patru tipuri de atitudini (MANOLESCU, 1980, p. 40-44) (vulgarizarea, anticipația, viitorologia, extrapolarea), pe care le vom relua aici. *Vulgarizarea*, sau popularizarea cum mai este denumită, presupune, așa cum anticipam mai devreme, diseminarea informațiilor științifice sub o formă ușor comprehensibilă. Ficționalitatea este redusă la minimum, în narațiune derulându-se fapte deja existente. *Anticipația*, pe de altă parte, deschide un teren al incertitudinii, propunând un model de viitor, care, deși are la bază un raționament logic, este îndoielnic. *Viitorologia*, deși se aseamănă puternic cu anticipația întrucât ambele presupun o perspectivă vizionară, constă într-un grad mai serios de cercetare cu privire la evoluție și progres. În cele din urmă, *extrapolarea* poate fi explicată prin încercarea de a afla o necunoscută prin deducție ori analogie, iar în acest caz, ficționalitatea este configurată la un nivel maxim. Michael Buton și Darko Suvin realizau o clasificare dihotomică a literaturii *SF*, având la bază cele patru tipuri de atitudini: literatura *science-fiction* în care regăsim vulgarizarea sau anticipația este distribuită gradului I / literatură cu model direct, pe când cea în care avem viitorologie ori extrapolare, gradului II / literatură cu model indirect. Principala diferențiere dintre cele două categorii constă în elementul anticipativ persistent în prima categorie, care depășește exclusivitatea științifică, cuprinzând toate aspectele vieții umane. Pentru a trage o linie concluzivă referitoare la relație *SF*-știință, vorbim despre literatura *science-fiction* ca despre o complementaritate a științei, o *addenda* a acesteia.

„Literatura S.F. nu se substituie științei, ea nu inventează și nici nu descoperă aparate, planete noi sau legi. În schimb, literatura S.F. exprimă speranța omului că toate aceste lucruri pot fi realizate și, ceea ce este mai important, făcând recurs la știință, ea descoperă o situație existențială nouă, în care omul este din ce în ce mai implicat.” (MANOLESCU, 1980, p. 50).

Vom identifica, de altfel, și câteva „specii” frecvente ale literaturii SF. Cea mai frecventă specie este opera spațială, dominantă la sfârșitul deceniului al treilea prin SUA. Principalul premergător este, indiscutabil, Edgar Rice Burroughs cu seria *Venus*, având ca surse de inspirație romanele de aventură, tip *western* și *Odiseea*. Astăzi, bucurându-se de o notorietate aparte în sfera literaturii S.F., se remarcă Isaac Asimov cu ciclul de romane *Fundația*. Opera spațială a fost caracterizată adesea ca fiind comercială, puternic ancorată în romanul de aventuri.

Contra-utopia, popularizată sub denumirea de distopie, pe de altă parte, se află la polul opus, atât din punct de vedere al diseminării, cât și apreciativ. Este o literatură de frondă, un răspuns la structurile utopice sociale (și nu doar) ale epocii autorului. Capătă rezonanță în special în perioada interbelică întrucât, după cum bine știm deja, sentimentul de apostazie este puternic alimentat de condițiile generate de Primul Război Mondial și de tensiunea încă existentă. În mod evident, primele nume care ne apar în minte sunt Huxley și Orwell. Distopia își găsește ecou și în zilele noastre în proza scurtă semnată de Bogdan Răileanu, *Înainte să te retragi în lumea ta*, integrată în volumul colectiv *Treisprezece. Proză fantastică*, apărut la editura Litera, 2021.

Ne vom opri puțin atenția asupra romanului distopic, fiind cadrul cel mai frecvent în care literatura SF se desfășoară. Așa cum am menționat deja, secolul al XX-lea marchează pe harta evoluției romanului un punct nodal, atrăgând după sine o serie de mutații datorate modificărilor epistemei moderne. Contextul istorico-politic are, în această situație, un aport semnificativ și decisiv. Raportându-ne la o perioadă convulsionată, poate chiar devastată de ororile Primului Război Mondial și augmentate de cel de-al Doilea Război Mondial (ideologiile totalitare în floare, aprehensiunea colectivă generată de iminența distrugerii lumii, haosul, bestialitatea omului), putem identifica o primă interversiune a predilecției autorilor pentru un anumit tip de roman. Transpunerea realității maladive în universul fictiv, literaturizarea sa, devin coordonate esențiale pentru romanul distopic.

Distopia pare a nu se bucura de o definiție conceptuală proprie, independentă, aceasta fiind definită prin raportarea la *eutopie* – o definiție stipulativă, deci. Astfel, distopia ne este prezentată ca fiind la antipodul utopiei, termen aplicat acelor lumi fictive negative. Făcând apel la sfera etimologiei, ne îndreptăm atenția către greaca veche care segmenta termenul în felul următor: *dys-topos* = loc rău, de la *u-topos* = niciun loc, nicăieri, *eu-topos* = loc bun. Joncțiunea celor două tipuri de discurs narativ nu se datorează unei lipse de interes a teoreticienilor, ci mai degrabă se justifică prin pricina similitudinilor evidente. Antiutopia, asemeni utopiei, „se bazează pe un sistem oligarhic ferm, care a acaparat locul cuvenit divinității” (CREȚU, 2008, p. 26), așa cum remarcă Bogdan Crețu, și nu doar. O serie dintre mecanismele de construcție ale discursului utopic sunt împrumutate de cel distopic. Ce este, așadar, distopia? Mircea Oprea ne oferă un răspuns destul de mulțumitor în studiul său intitulat *Discursul utopic*: „distopia descrie societăți ipotetice conținând imaginile unor lumi, prin definiție, mai rele decât cea contemporană autorului” (OPREȚĂ, 2000, p. 213), societăți plasate cel mai adesea în viitor și care potențează tendințele inacceptabile ale prezentului.

Insistând puțin asupra raportului utopie-distopie, identificăm observația lui Mircea Oprea ca fiind relevantă: cele două nu sunt nicidecum într-un raport de contrariedade, așa cum s-ar putea crede la o primă vedere (superficială), ci, mai degrabă, într-un raport de complementaritate. Brian Stableford afirmă că „pe măsură ce crește speranța într-un viitor mai bun, teama de dezamăgire crește inevitabil și ea, iar pe când orice viziune a utopiei viitoare încorporează un manifest privitor la o credință sau o acțiune politică, oponenții acestei acțiuni sau credințe se vor strădui inevitabil să arate că urmările ei nu sunt utopice, ci oribile” (*idem*). Și Cătălin Constantinescu susține apropierea învederată: „Antiutopia continuă tradiția utopiei din punct de vedere al invenției și tehnicii, dar diferă în privința intenției. În locul bunăstării, disperare și mizerie; în locul înfloririi, sfârșitul umanității” (CONTANTINESCU,

2004, p. 106) ori, cum vedem la Ciorănescu, „antiutopia nu înseamnă o depășire a utopiei, ci că este o utopie care atrage concluzii negative” (*Idem*). De asemenea, Sorin Antoși vede în distopie o descendență a utopiei:

„Antiutopia ar putea fi considerată fără a greși o expresie a maturizării genului, ca și o modificare a perspectivei: pe cînd utopia promite, antiutopia radiografiază. Prima uzează de retorica profeției, a doua se mulțumește cu cea a reportajului. Din punctul de vedere al receptorului, utopia, desigur, își disimulează mai bine spiritul. Antiutopia, în schimb, e un fel de utopie pe înțelesul tuturor.” (ANTOȘI, 2005, p. 186).

Oricum, în ambele cazuri, rămâne indiscutabil faptul că avem un roman cu teză în fapt, un „roman simbolic” cum îl etichetează Albérès.

Deși se consolidează abia în secolul al XX-lea, găsim urme ale anti-utopiei în opere anterioare. Printre cele mai vechi scrieri de acest tip avem piesa de teatru semnată de Aristofan *Adunarea femeilor*, datată din 391 î. Hr., ce ne prezintă un scenariu ipotetic în care controlul statutului este preluat de o grupare de femei din Atena și instaurează o serie de reforme considerate a fi nechibzuite și stupefiante la acel timp. O operă care profilează cu mai multă acuratețe ideea de utopie negativă este cea a lui Jonathan Swift din 1726, *Gulliver's Travels*, prin edificarea unor lumi ficționale abominabile ce au la bază realitatea imediată a autorului. Secolul al XX-lea reprezintă, așadar, apoteoza romanului distopic datorită fluxului *in crescendo* al operelor cu acest caracter, întrucât se înregistrează „o înclinație deosebită pentru contrautopiile care imaginează dezvoltări extreme ale unui stat totalitar”. (OPRIȚĂ, 2000, p. 31). Printre cele mai notorii opere care explorează statul totalitar în manieră literaturizată se numără și: *Noi* (1920) de Evgheni Zamiatin, *Minunata lume nouă* (1932) de Aldous Huxley, *Ferma animalelor* (1945) și *1984* (1949) de George Orwell la care mai adăugăm și romanul *Fahrenheit 451* (1951) de Ray Bradbury.

Se înregistrează, astfel, o perindare în tematică romanului către singurătatea și iubirea puse sub semnul crizei de comunicare specifice veacului ororilor, suferința deci, rebeliunea ca răspuns al modernității în fața atrocităților secolului. Un rol-cheie îl joacă aici personajele înzestrate cu o conștiință a istoriei stridentă. Un exemplu revelator este personajul protagonist din *1984*, Winston Smith, un ins puternic influențat de lumea sa, cu o puternică conștiință a fatalității. Totalitatea acțiunilor sale sunt poziționate în amonte cu statul, conturând un personaj temerar, însă cuprins de o mînie nimicitoare. Pornind de la personajul lui Orwell ca personaj prototip pentru romanul distopic, putem contura un profil în linii mari al eroului antiutopiei. Acesta este un personaj cu profunzime psihologică, petulant și instigator, mînios și fațios, rătăcitor în ceea ce presupune credința. Personalitatea sa se concretizează raportându-se la societatea maladivă. O altă trăsătură muabilă, însă totuși frecventă la eroii contra-utopiei, este opțiunea pentru tineri în ipostaza de răzvrățiți. *Portocala mecanică* (1962) propune o astfel de situație, în care Alex, protagonistul, povestește experiențele sale violente – pentru că violența este, de asemenea, o sursă fructuoasă pentru distopii – cu statul.

Politica, și metehnele presupuse de aceasta, promiscuitatea pe care o presupune, învăluie o parte destul de mare dintre romanele antiutopice. Principiile unui asemenea univers se bazează, de fapt, pe idealurile utopice, care, degenerate, conduc inevitabil la distopii. Lista operelor de acest tip este numeroasă, devenind rapid o preferință și pentru cinematografie.

Alături de tiraniile ideologice, de distructivele totalitarisme ce copleșesc ființa umană, progresul tehnologiei este privit și el cu abhorare și înfricoșare. Justificările sunt cât se poate de inteligibile: tehnologia dăunează comunicației interpersonale. Ne gândim, desigur, la celebra operă a scriitorului și criticului literar englez E. M. Forster, *Mașina se oprește* (1909). Forster ne prezintă o mostră de ficțiune despre o societate retrasă în lumea subterană, a cărei viață se bazează exclusiv pe o mașinărie uriașă atotputernică, ce pare a substitui rolul divin. La

un nivel metatextual, opera sa este imagine prospectivă a transmiterii mesajelor instantaneu și, implicit, a internetului. Finalul apoteotic relevă o lume ușor post-apocaliptică, înfăptuită de ruina mașinării și nevoia umanității de a se redresa, acum infirmă, fără ajutorul tehnologiei.

Configurarea spațialității în care se derulează firul narativ suferă și ea câteva modificări însemnate. Dacă în romantism, spre exemplu, natura era un spațiu securizant, un spațiu ce oferea calmitate și înflorire spirituală, în modernitate totul se urbanizează excesiv. În exemplul oferit anterior, *Mașina se oprește*, natura înspăimântă. Spațiul necontrolat oferă o stare de angoasă omului modern. Și în *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury găsim aceeași agorafobie într-o societate anticulturală.

Printre cele mai distinctive caracteristici ale acestui tip de discurs narativ avem, așadar, edificarea unei lumi posterioare fictive în care tendințele negative ale contemporaneității sunt accentuate, câteodată exacerbate, în vederea semnalării unui declin al societății ce ar putea avea repercusiuni nefaste. Este schițată o reflecție a societății actuale autorului, invadată de un pesimism flagrant aproape nihilist, cu speranța că, profilând cele mai sumbre aspecte ale omenirii, lumea își va redresa parcursul. Ne este prezentată, deci, o viziune profund negativă, iar, în unele cazuri, escatologică, într-o literatură puternic marcată de tensiunile socio-politice, în care satira și ironia sunt arme primordiale. Astfel, se confirmă afirmația lui Wayne C. Booth din *Retorica romanului* cu privire la intențiile autorului „să realizeze o iluzie intensă a realității, care să includă complexitățile realității mentale și morale”. (BOOTH, 1976, p. 79-80). Din acest punct de vedere, romanul abundă în structuri psiho-sociale. Ar fi, totuși, o eroare să presupunem că rezultatul transpunerii realității sociopolitice din romanul distopic este guvernat de un puternic obiectivism, întrucât, așa cum evidențiază Booth, „*le réalisme brut de la subjectivité* necesită un realism temporal care îl leagă pe autor în mod absolut de durata evenimentelor așa cum sînt ele trăite de personajele sale”. (*Ibidem*, p. 82).

Ne este imposibil să nu amintim în acest punct funcția romanului identificată de Platon în *Republica*, preluată mai târziu și de R.-M. Albérès în *Istoria romanului modern*: „romanul este utilizat drept mijloc și nu servește decît expunerii teoriilor”. (ALBÉRÈS, 1968, p. 371).

Foarte relevante pentru distopie, și pentru literatura SF, sunt anumite funcții ale literaturii precum cea ontologică, cea mimetică (reproductivă-reprezentativă), întrucât, așa cum spunea Simina Rațiu, „plecând de la realitate și creând o lume ficțională care poartă iluzia verosimilității, utopia de secol XIX și science-fictionul traduc în literatură ideologiile vremii”. (BRAGA, 2015, p. 118-119). Alte funcții pe care distopia le cere sunt: funcția generativă, eliberatoare ș.a.m.d. Așadar, insistăm asupra faptului că literatura distopică se configurează pe un cadru foarte complex, conchizând că aceasta reprezintă, cu siguranță, o verigă esențială în lanțul istoriei romanului secolului al XX-lea.

Tot un topos recurent în literatura SF este și heterotopia, termen folosit de Michel Foucault prin 1967 în cadrul unei filosofii ce vizează spațialitatea. Heterotopiile sunt definite drept locuri care sunt încorporate în aspecte și etape ale vieții noastre și care, cumva, oglindesc și, în același timp, distorsionează, deranjează sau inversează alte spații, „lumi în lumi” în termenii foucaultieni, lumi încărcate de „spectralitatea spațiului antropologic”, conform lui Jacques Derrida. Foucault rezumă șase principii ale acestor spații „diferite”. Pe scurt, ele:

- se stabilesc în toate culturile, dar sub diferite forme (în special ca locuri de „criză” sau „deviație”);
- suferă mutații și au operații specifice în diferite momente ale istoriei;
- juxtapun într-un singur spațiu mai multe elemente spațiale incompatibile;
- încapsulează discontinuități sau intensități spațio-temporale;
- presupun un sistem ambivalent de deschidere / închidere, intrare / ieșire, distanță / pătrundere;
- au o operațiune specifică în raport cu alte spații ca, de exemplu, iluzia sau compensarea.

Printre exemplele cele mai revelatorii în acest sens, Foucault ne oferă comunități utopice, corăbii, cimitire, bordeluri, închisori, grădini ale antichității, târguri, băi turcești și multe altele. El pune în contrast cu atenție aceste spații cu utopiile. Ambele, spune acesta, sunt conectate la spațiu, însă, în timp ce utopiile sunt ireale, heterotopiile sunt „de fapt localizabile”. (FOUCAULT, 2001, p. 251-260).

Referitor la spațialitatea literaturii SF, putem observa cum aceasta se concretizează la nivelul teritorialității infrarealului și sub forma unor heterotopisme complexe.

Apropiindu-se ușor de literatura fantastică, dar menținându-se în cea *science-fiction*, menționăm că fantezia eroică „pune accentul pe ceea ce este terifiant și enigmatic în aparență, pe inspirația medievală și esoterică, fiind mai mult o suită de ritualuri stranii și de panouri arhitectonice, construite prin contribuția unei imaginații de orientalist și de arheolog”. (MANOLESCU, 1980, p. 72). Vladimir Colin este unul dintre scriitorii români care explorează acest tip de literatură în *Cetatea morții*, *Broasca*, *Divertisment pentru vrăjitoare* și *Ultimul avatar*.

Ucronia, sau ficțiunea politică, își revendică drept principală sursă de inspirația istoria. Astfel, în cadrul acestor povestiri, autorii își relevă o istorisire „proprie”, o reconstrucție a istoriei în care factorul subiectiv este indispensabil. Fără a insista prea mult, trecem și la ultima specie a literaturii S.F.: romanul polițist. La confluența literaturii S.F. și a romanului polițist rezidă tocmai principiul fundamental al celor două: „procedeu de detecție și de mecanica regiei *à suspense*” (*Ibidem*, p. 77). Prin analogie, literatura S.F. devine roman polițist datorită structurii narative – dezlegarea unei enigme/unui mister împreună cu întregul procedeu aferent. Ne este imposibil să nu o amintim în această categorie pe scriitoarea româncă Rodica Ojog-Brașoveanu, una dintre vocile de vârf ale literaturii polițiste, care a cochetat și cu literatura S.F. propriu-zisă, publicând în 2020 la editura Nemira romanul *Minerva se dezlănțuie*.

Referitor la temele predilecte literaturii S.F., identificăm o tematică diversificată și atractivă. Temele manifest, veterane în ale literaturii S.F., sunt reprezentate la nivel textual de călătoria interplanetară, universul paralel ori călătoria în timp. Sunt teme recurente, repetitive și clișeizate, aș îndrăzni. Sunt numite, de asemenea, și teme epuizabile, din motive abia expuse. Temele latente (explorarea relației naturii cu omul, ecologia, comunicația ș.a.m.d.), pe de altă parte, sunt teme aproape mereu noi. În cele din urmă, putem vorbi și despre teme obsedante care „pot fi proprii unui număr redus de scriitori sau unei anumite literaturi”. (*Ibidem*, p. 83). Sigur, temele încadrabile acestei categorii sunt selectate și tematizate de însuși autorii exponenți ai literaturii despre care vorbim. Tema extraterestrilor intră în această categorie, fiind un produs al literaturii S.F. americane, popularizată concomitent cu tematizarea națiunilor submerse în spațiul britanic. Clasificările tematice se pot extinde pe pagini întregi, așa că ne vom limita la câteva dintre cele mai notorii teme de referință, pe care le vom discuta pe scurt în cele ce urmează.

Probabil cea mai frecventată temă de către autorii literaturii S.F. este călătoria interplanetară. Florin Manolescu analizează sursele propensiunii autorilor către tema călătoriei cosmice și identifică, dintr-o perspectivă psihologică, că aceasta s-ar explica prin prisma „dorinței arhetipale a omului de a se desprinde de Pământ”. (*Ibidem*, p. 85). Modelul romanului cu tema călătoriei cosmice este patronat de Jules Verne. Facilitatea și longevitatea subiectului au totuși repercusiuni, existând posibilitatea ca acesta să devină curând un simplu reper în istoria literaturii *science-fiction*. Tot printre cele mai vechi teme abordate se numără și invazia, războiul lumilor. Puternic promovată de Wells, deși primul exponent cu o operă remarcabilă este Kurd Lasswitz, invazia a reprezentat pentru o perioadă îndelungată o obsesie anglo-saxonă. Probabil cel mai notoriu exemplu în acest sens este seria de filme *Star Wars*.

Un interes aparte îl prezintă sfârșitul lumii, ficțiunea postapocaliptică, romanul post-atomic. Inclusiv industria cinematografică exploatează tema lumii supraviețuitoare catastrofei cosmice, bucurându-se de aprecierile publicului larg. Seriale precum *Dark* sau *The Walking*

Dead contribuie semnificativ la popularizarea subiectului. Viziunea escatologică joacă un rol major în definirea conceptuală a universului „alternativ” al romanului post-atomic. Dezastrele naturale, identificabile în lumea reală, sunt, de asemenea, literaturizate și transpuse în universul fictiv, consolidând ideea de autenticitate literară.

Tărâmurile absconse, Atlantida fiind cel mai notoriu exemplu în acest sens, sunt și ele explorate de scriitorii literaturii *science-fiction*. Misterul, dar și dezlegarea acestuia, acționează ca un alternator al eului creator. Încercările numeroase ale autorilor (începute încă de la Platon) de a releva tainele lumii ascunse se concretizează în ceea ce criticii literari au numit „fundamente ale atlantologiei”.

Spre deosebire de explorarea tărâmurilor ascunse (care pornește de la niște constante generale extrapolate de către autor), edificare unor noi lumi paralele presupune un coeficient de creație mult mai ridicat în edificare microcosmosurilor. Calea de acces către universul paralel este, de cele mai multe ori, asigurată printr-un element de legătură cu lumea reală: oglinzi reflectante, uși-portal etc. Edificarea unui microcosmos paralel are la bază un procedeu mimetic „răsturnat”.

Mult mai recurentă în zilele noastre este tema călătoriei în timp. Temporalitatea este dizolvată, oferind autorilor un spectru mult mai larg. În mod evident, după cum putem intui deja, călătoriile în timp, și implicațiile personajelor în evenimentele istorice, atrag după sine efecte ireversibile ale modificării cursului istoric. Alte situații care decurg din plimbările prin temporalitate sunt descrise sub denumirea de *paradoxul celor două ceasuri/paradoxul gemenilor* (ori *paradoxul lui Langevin*). În acest caz se face apel la teoria relativității și consecințele încălcării acesteia: exemplul redat de Florin Manolescu: „un astronaut de pe o cosmonavă care se deplasează cu o viteză apropiată de viteza luminii, urmează să se întoarcă pe Pământ mai tânăr decât orice persoană de aceeași vîrstă, care nu a efectuat zborul” (*Ibidem*, p. 115). Mult mai semnificativ în domeniul literaturii este *paradoxul mininosului, dilema crocodilului, Ahile și broasca țestoasă*: situațiile în care călătorul se întâlnește pe sine spre exemplu. Cazurile de paradoxuri temporale sunt mult mai numeroase, decurgând din varietatea de ipoteze ale întâlnirii individului cu sine însuși ori ale intervenției personajului în derularea cronologică a evenimentelor istorice. Posibilitățile speculative sunt prolifiche.

Am discutat deja principalele precepte ale literaturii SF, numind pe ici și colo câțiva promotori de seamă ai acesteia. Înainte de a trece la manifestarea literaturii *science fiction* pe teritoriul românesc, consider indispensabil un scurt paragraf dedicat activității revistelor *pulp* americane. Pentru început trebuie menționat că revistele *pulp* au o dublă accepțiune, după cum accentuează și Mircea Naidin (NAIDIN, 2014, p. 269): pe de o parte reviste propriu-zise publicate în America anilor `20, pe de altă parte un „standard literar specific”.

Revistele *pulp fiction* au apărut ca urmare a progresului tehnologiei de publicare. Revoluționarea tehnologiei a determinat creșterea masivă a tehnicilor de diseminare a revistelor, precum și proliferarea câștigurilor. Înființarea unei reviste nu putea decât să fie favorabilă într-un astfel de context social. Deși începută de prin 1880, abia după cel de-al Doilea Război Mondial literatura *science fiction* începe să domine revistele *pulp*. Declinul supremației revistelor *pulp* a început concomitent cu apariția și prepotența cinematografului. Chiar și așa, revistele *pulp* de Science Fiction și-au impus monopolul aproximativ patru decenii ale secolului al XX-lea. Printre cei mai reputați contribuitori ai expansionismului esteticii *pulp* se numără și Hugo Gernsback cu revistele *Science and Invention* și *Amazing Stories*, cea din urmă fiind revista care a și rămas în istorie drept una dintre cele mai importante.

Estetica *pulp*, categorie stilistică de mare anvergură chiar și astăzi, înglobează acele scrieri S.F. comerciale, care satisfac gustul unui public mai puțin pretențios. Mircea Naidin oferă o descriere succintă, însă suficientă, a stilului *pulp*:

„Printre caracteristicile acestui tip de proză se numără mai ales accentuarea elementului de aventură în detrimentul descrierii credibile a personajelor (care sunt, din această cauză, rudimentare, stereotipe și neconvingătoare) și în detrimentul, de asemenea, al ideilor (care nu reușesc să «convingă», să fie verosimile, fiind schematice și lipsite de originalitate).” (*Ibidem*, p. 270).

Și temele reprezentative literaturii pulp sunt dintre cele mai clișeizate, printre acestea numărându-se, în mod evident, imperialismul galactic, prototipurile eroilor clasice, sexualitatea debordantă, *happy endingul* ș.a.m.d. Cu toate acestea, stilul pulp nu trebuie devalorizat ori depreciat, întrucât se înregistrează și opere substanțiale pentru literatura SF.

În spațiul românesc, apariția literaturii S.F. este puternic racordată la anii 1950, influențată drastic, în mod evident, de estetica realist-socialistă. Realismul socialist, având o bază solidă în ceea ce înseamnă „discipline pozitive” (fizică, chimie, astronomie etc.), a încurajat înființarea unei publicații, *Colecția „Povestiri științifico-fantastice”* (CPSF), ce urma să fie folosită drept instrument ideologic. Colecția însumează aproximativ 19 de ani de activitate (1955-1974), sprijinind autorii români de literatură SF – apar aici cele mai notabile scrieri SF din anii '50-'60.

Autonomizarea genului față de ideologia vremii s-a realizat gradual, urmând ca, după încheierea activității CPSF, să îi preia locul publicația *Almanah „Anticipația”* (1982-1999/2000). Tot în această perioadă își face simțită prezența Noului Val al scriitorilor SF români, avându-l în frunte pe Mihail Grănescu. *Almanah „Anticipația”* promova noii scriitori cu texte autohtone (majoritatea scriitorilor aveau cunoștințe vaste în ceea ce privește tehnologia, dar activau și diletanți talentați), încercând totodată o culturalizare a gustului publicului pentru literatura SF. Astfel, revista era secționată în felul următor: „Dintre secțiuni, „Știința la frontierele cunoașterii” (cu o pondere în scădere de-a lungul anilor) se ocupa de știința popularizată, „Galaxia SF” de critică, iar „Retro SF” de recuperarea unor texte din „epoca de aur” a anilor '50-'70”. (IOVĂNEL, 2021, p. 458).

Căderea comunismului a avut repercusiuni și asupra literaturii SF. Se înregistrează în această perioadă un crescendo considerabil al traducerilor¹, Cristian Tudor Popescu declamând că odată cu moartea lui Ceaușescu, a murit și SF-ul românesc. Afirmațiile sale vor fi puternic contestate – pe bună dreptate – mai ales prin apariția *Jurnalului SF* în anii '90. Abia în această perioadă putem vorbi despre o literatură SF românească serioasă, în ciuda încercărilor anterioare.

Dintre cei mai reprezentativi scriitori de literatură științifico-fantastică, menționăm doar câteva nume ale căror rezonanță este fără echivoc: Vladimir Colin (1921-1991), Gheorghe Săsărman (n. 1941), Mircea Opriță (n. 1943), Mircea Cărtărescu (n. 1956), Ovidiu Bufnilă (n. 1957), Dănuț Ungureanu (n. 1958), Silviu Genescu (n. 1958), Liviu Radu (1948-2015), Michael Haulică (n. 1955), Sebastian A. Corn (n. 1960).

¹ A se vedea activitatea editurii Nemira prin colecția Nautilus.

BIBLIOGRAFIE

- ALBÉRÈS, R-M., *Istoria romanului modern*, Traducere de Leonid Dimov, Prefață de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- ANTOHI, Sorin *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Ediția a II-a, Revăzută, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005
- BOOTH, WAYNE C., *Retorica romanului*, Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976
- BRAGA, Corin (coord.), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Editura TracusArte, București, 2015
- CAILLOIS, Roger, *Eseuri despre imaginație*, trad. Viorel Grecu, prefață de Paul Cornea, Editura Univers, București, 1975
- CONSTANTINESCU, Cătălin, *Paradigme literare ale utopiei*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2004
- CREȚU, Bogdan, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008
- FOUCAULT, Michel, *Altfel de spații*, în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963-1984)*, Traducere de Bogdan Ghiu (partea I), Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga (partea a II-a), Ediție îngrijită de Ciprian Mihali, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
- IOVĂNEL, Mihai, *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020*, Editura Polirom, Iași, 2021
- LOVECRAFT, H.P., *Supernatural Horror in Literature*, 1927, disponibil online: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>, accesat: 12.02.2024
- MANOLESCU, Florin, *Literatura S.F.*, Editura Univers, București, 1980
- NAIDIN, Mircea, *Enciclopedia SF. Nașterea literaturii Science Fiction*, vol. I, Editura Tritonic, București, 2014
- OPRIȚĂ, Mircea, *Discursul utopic*, Editura Cartea Românească, București, 2000
- TODOROV, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, trad. Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, Editura Univers, 1973

THE ERRORS ANALYSIS OF THE CHINESE CHARACTER ACQUISITION IN ROMANIAN UNIVERSITY STUDENTS

L'ANALYSE DES ERREURS DE L'ACQUISITION DES CARACTÈRES CHINOIS CHEZ LES ÉTUDIANTS UNIVERSITAIRES ROUMAINS

ANALIZA GREȘELILOR DE ÎNSUȘIRE A CARACTERELOR CHINEZEȘTI DE CĂTRE STUDENȚII ROMÂNI

Asist. univ. dr. Kai CHEN

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Romania

Abstract

The challenge of memorising and writing Chinese characters is a vital obstacle for Romanian students in acquiring Chinese language practice, along with the tones in Chinese language pronunciation. The negative transfer from alphabetically written language, the deficient knowledge and insufficient practice of Chinese character strokes, components, radicals, and character structures and incorrect Chinese script awareness all combine to result in problems in Chinese character acquisition, presenting considerably low efficiency and propensity of ignorance of characters. After analysing the issues among Romanian students in Chinese script study, unequivocal suggestions are put forward to improve the character study from the perspectives of efficiency, effectiveness, and amusement.

Résumé

Le défi de mémoriser et d'écrire les caractères chinois est un obstacle crucial pour les étudiants roumains dans l'apprentissage de la pratique de la langue chinoise, tout comme les tons de la prononciation de la langue chinoise. Le transfert négatif de la langue écrite alphabétiquement, la connaissance déficiente et la pratique insuffisante des traits de caractères chinois, des composants, des radicaux et des structures de caractères, ainsi qu'une conscience incorrecte de l'écriture chinoise, se combinent pour entraîner des problèmes dans l'acquisition des caractères chinois, présentant une efficacité considérablement faible et une propension à l'ignorance des caractères. Après avoir analysé les problèmes rencontrés par les étudiants roumains lors de l'étude de l'écriture chinoise, des suggestions sans équivoque sont avancées pour améliorer l'étude des caractères dans une perspective d'efficacité, d'efficience et de divertissement.

Rezumat

Memorarea și scrierea caracterelor chinezești sunt obstacole esențiale în procesul de însușire a limbii chineze, ele fiind completate de dificultatea tonurilor atașate fiecărui caracter. Trecerea incorectă de la alfabetul latin la forma de pinyin, cunoașterea insuficientă a trăsăturilor, radicalilor și structurii caracterelor, precum și o imagine deformată asupra caracterelor ca imagine, conduc la o eficiență scăzută de învățare și, în unele cazuri, chiar la

neglijență în folosirea acestora sau la lipsă de interes. Această analiză a problemelor întâmpinate de studenții români în stăpânirea caracterelor chinezești nu arată doar deficiențele, ci propune sugestii pentru a crește eficiența, calitatea și înlăturarea stării de disconfort din perioada de acumulare a caracterelor chinezești.

Keywords: *Chinese characters, Chinese scripts, error analysis, handwriting*

Mots-clés: *caractères chinois, écritures chinoises, analyse d'erreur, calligraphie*

Cuvinte-cheie: *caracterele chinezești, scrierea chinezească, erori de analiză, scrierea de mână*

1. Introduction

With the disparate language systems of Chinese and Romanian languages, the Chinese character (Han zi) and the four tones for the Chinese character pronunciation are the two main preponderant challenges for Romanian university students in Chinese language or Mandarin acquisition. Lacking a visual linguistic system in the Romanian spelling language system, the awareness of characters should be the fundamental aspect of teaching and curricular development, which is incomplete in the curriculum and teaching process. The Chinese character is the quintessence of thousands of years of Chinese civilisation; changes in history and culture make character learning a rudimentary and tedious process, emphasising visual memory rather than an attractive cultural journey through time. Compared to the 840 class hours on average to acquire elementary European languages, a basic level in Chinese requires at least 2400 class hours, according to an American Government study. (CHEN & FU, 1996). The Chinese character is the threshold, the exclusive primer, and the best way to master the Chinese language (BI, 2017). Being used to the vital skill in aural memory, naturally, Romanian learners have obstacles in visual memory, which is needed as the dominating learning element in character acquisition. The inherent language learning habit formed by alphabetic writing, such as in the Romanian language, makes Romanian learners struggle to memorise visual languages. In Chinese literature study, the gap between the translation and the Chinese original is vast; the linguistic elements that work together in the original are so diverse that they cannot easily be replaced by other languages. (CAI, 2018, P 27). Learning Chinese characters is the most pragmatic method of decoding ancient literature. The power of Chinese characters sheds light on traditional Chinese cultures, including names, clothing, architecture, and more, and inspires our consideration of contemporary cultural heritage. From an aesthetic perspective, Chinese scripts are the most elegant part of culture. (HÖLLMANN, 2017, p. 90).

This article introduces the main characteristics of Chinese characters from the perspective of the basic strokes, radicals, and character structures, presenting a systematic and fundamental character knowledge for acquiring Chinese writing. Moreover, a correct attitude and understanding towards errors in Chinese character learning are presented. The more common errors made by Romanian learners are analysed from the aspects of character strokes and character structures, as well as the reasons resulting in the errors, including the negative transfer from the mother tongue, the negative transfer from the target language, learning strategy defects, and the study environment influence. Corresponding studies and teaching suggestions are demonstrated to deal with the errors in Chinese character acquisition.

2. About the Chinese character writing

Instead of cluttered and artistic paintings or signs, Chinese characters have profound historical and cultural backgrounds and logic. Like the letters in the Roman alphabet, Chinese writing culture has the fundamental elements composing the dazzling Chinese language, demonstrated mainly in an ideo-visual-symbolic writing system with clusters of dots and lines with contours. (WU, 2022). For centuries, numerous scholars, linguistics, missionaries, and literature researchers have been attracted by the mysterious oriental language and spent their life to decipher the logic behind it. The Chinese characters are the key to unlocking the secrets of Chinese grammar and civilisation. After thousands of years of fluctuation in character looking, in June 2013, the government of the People's Republic of China promulgated the *Table of General Standard Chinese Characters*¹, which includes 3,500 characters in Tier I designated as 'commonly used characters' and 3000 characters in Tier II. The widely used characters are all composed of limited strokes, and the simple characters can continue to compose more complicated ones. It is well-reasoned to establish a script knowledge system from primitive strokes to character structures. (HEISIG & RICHARDSON, 2008, p. 193). Understandably, the Chinese writing and Romanian language are two completely different scripts and systems of language. Chinese script learning is a process for Romanian learners to adapt to radically different thinking rooted in the characters writing. The uniqueness of characters bearing sound, form, and meaning makes Chinese script learning dispensable in Chinese language study.

3. The fundamental character strokes

Traditionally, the typical strokes of Chinese scripts are produced by Chinese brush pens made from animal fur and bamboo. When writing Chinese characters, every character stroke requests all the motions necessary to produce a part of a character before lifting the writing instrument from the paper. A single stroke may be as simple as a line or have abrupt changes in direction within the line. As essential components that make up characters, strokes can be divided into five main categories: horizontal lines, vertical lines, curving lines, dots, and folding lines, according to the *List of Commonly Used Characters in Modern Chinese*. Furthermore, there are eight most fundamental strokes: dot (*Dian*" 丶"), horizontal (*Heng*" 一"), vertical (*Shu*" |"), hook (*Gou*" 丨"), rising (*Ti*" 丿"), downward left slant (*Pie*" ㇇"), downward right slant (*Na*" ㇏), and folding (*Zhe*" ㇏). (TSU, 2022, p. 134-135) (the stroke folding is actually a combination of horizontal and vertical). Based on these basic strokes, there are more combined strokes. For example, the stroke “ ㇇ ” is composed of a horizontal and a downward left slant, and the stroke “ ㇏ ” is a combination of horizontal, vertical, and rising. The strokes are produced in the form of writing, not by painting.

Chinese script criteria present the strict writing rules of left to right, top to bottom, and outside to inside. All the strokes are unidirectional and forbidden to start from the reverse direction. Although the writing tool used for Chinese characters has been changed from the traditional brush pen to the modern pen, the writing rules still give unequivocal and subtle guides. The exact number of Chinese character strokes is still in a controversial process, in which the numbers 26, 28, and 31 are put forward. In any case, stroke writing is fundamental in all Chinese learning phases. Recognising and describing stroke patterns promotes consistency of stroke and character awareness formation. It is helpful to count and analyse character strokes and avoid writing mistakes. When the Roman alphabet spelling perception is

¹ In 2013, the *Table of General Standard Chinese Characters* has replaced the *List of Commonly Used Characters in Modern Chinese* as the standard for Chinese characters in the People's Republic of China.

gradually transformed into strokes and character writing thinking, it is beneficial for learners to decipher the ancient thought embedded in Chinese scripts and discover the cultures interspersed with Chinese civilisation.

Simple components and radicals are produced from the strokes. The radicals give a general indication of the meaning, and another element in a character indicates the sound and is therefore referred to as the phonetic. (PATON, 2008, p. 7). The difference between components and radicals is that a radical possesses a meaning, but a component doesn't. For example, the character “车” (the car) can be a radical in the character “辆” (a measure word for a car) and keep the meaning related to the car. With flawed knowledge of strokes, the compounds and radicals writing can result in mistakes and further influence the correctness of character writing and aesthetics.



When it comes to characters, there are single characters and characters composed of two or more single characters and components. There are 12 structures for composed characters, distinguishing the size and positions of every combination and deciding the stroke writing orders:

- 1) left-right,
- 2) left-middle-right,
- 3) up-down,
- 4) up-middle-down,
- 5) right-above half enclosure,
- 6) left-above half closure,
- 7) left-down half closure,
- 8) above-three-side half closure,
- 9) down three-side half closure,
- 10) left-three-side half closure,
- 11) enclosure, and
- 12) pyramid structure.

With the knowledge of character structure, a systematic and holistic perception can be formed during character writing to reduce the negative transfer from the Roman alphabet script.

The 12 Chinese character structures and examples

	Chinese character structures	Examples	Structure icons
1	left-right	你 明 研	
2	left-middle-right	湖 谢 脚	
3	up-down	志 字 学	
4	up-middle-down	宴 草 意	
5	right-above half enclosure	可 司 句	
6	left-above half closure	病 尼 座	
7	left-down half closure	这 连 建	
8	above-three-side half closure	同 问 周	
9	down three-side half closure	凶 画	
10	left-three-side half closure	巨 区 医	

	Chinese character structures	Examples	Structure icons
11	enclosure	国 囚 因	
12	pyramid structure	森 晶 淼	

Unlike other Roman alphabet-based spelling language studies, Chinese language acquisition emphasises the script study considering the speciality of Chinese characters combining the semantic and phonetic functions. Chinese language and writing are as ancient as the Chinese civilisation, which makes Chinese characters irreplaceable by Hanyu Pinyin, the alphabetic phonetic system; the many homonyms and homophones contained in the Chinese language cannot be clearly and easily captured by a phonetic system. (CHUA et al. 2015; CHU & TOH, 2014). Nevertheless, the fact is that Chinese character teaching is missing at the beginning phase of Chinese acquisition by many international students. Rather than character strokes and character structure learning, the actual foremost stage in teaching Chinese as a second language is Pinyin. The Chinese pronunciation alphabet system has an advantage for Roman alphabet language students; however, it results in the incorrect understanding of Chinese that this oriental ancient language can be acquired merely with the Pinyin alphabet. Errors in the strokes and character structures should be analysed and corrected during the character study.

4. Analysis of the errors in Chinese character stroke writing by Romanian learners

When it comes to stroke errors, Romanian university students, especially those with barren knowledge of Chinese characters, have encountered several problems with stroke forms, stroke writing directions, the connection of strokes, and the lack of strokes. The errors in stroke forms are due to a misunderstanding of Chinese scripts or the mixture of Chinese scripts and Roman alphabet writing. Romanian students may directly use the Romanian letters habits in Chinese scripts, which results in stroke appearance mistakes.

The main errors in basic stroke writing include

- 1) the confusion between a horizontal (Heng) and a horizontal line,
- 2) the directions of a dot (Dian),
- 3) the shape of a hook (Gou),
- 4) the confusion between rising (Ti) and downward left slant (Pie),
- 5) the downward right slant without a curve (Na),
- 6) the confusion of folding (Zhe) and arc folding (Wan).

As the most utilised stroke in thousands of characters, the horizontal stroke (Heng) must incline so that the right side is slightly higher than the left. The writing direction is exclusively from left to right. For example, the character 一 (yi), meaning number one, is a character and also the basic stroke horizontal, and it requires moving a pen from left to right with a slight inclination. From Figure 1, it can be seen that the right part is slightly higher. This stroke can change the length based on various characters, and the length of this stroke is strictly connected to correctness. Like the character 三 (number three) presented



Figure 1 - Yi: One

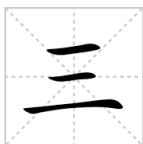


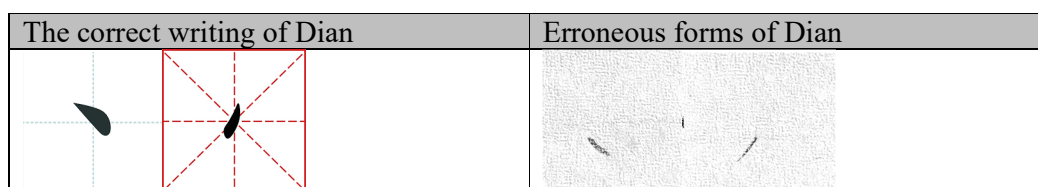
Figure 2 - San: Three

in Figure 2, the three horizontals (Heng) have unidentical lengths. The bottom is the longest, the upper is shorter, and the middle is the shortest. Different from a simple horizontal line, the starting and ending parts possess particular forms, named Bi Feng (artist style and forms in Chinese calligraphy caused by the variation of strength in writing and the application of traditional calligraphy brush pen). Although the criteria for learning calligraphy skills

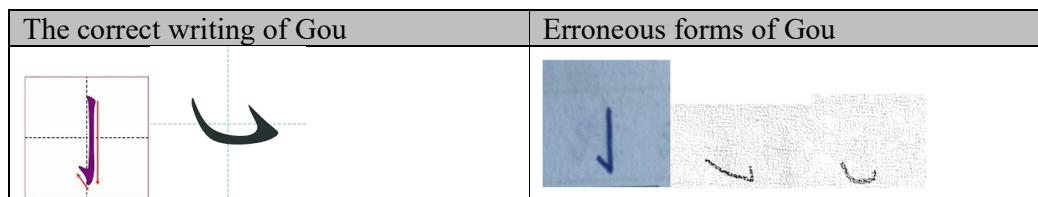
are too strict at the beginning phase of Chinese script study, the correct and primary characteristic of the horizontal stroke (Heng) is critical for writing and cultivating Chinese stroke and script awareness. Only when Chinese script awareness is trained and fostered can learners with a Roman alphabet native language really start the Chinese study journey.

The direction of the dot (Dian) is confusing for Romanian learners. The correct writing direction is from left-up to down-right with gradual pressed writing. There are dot (Dian) variants, from the general one to the ones from right to left and longer. It is easy to confuse the directions of a dot (Dian) in various characters; for example, the radical component 丶 requests a left-direction dot and three regular dots. As a short and tiny stroke, it is easy to be missed in a character with many strokes.

The mistaken writing of Dian is caused by the strong strength at the beginning of the stroke and mitigated strength at the end, which results in the form of big top and small bottom and is opposite to the correct writing strength of Dian. This flawed writing habit of imbalanced writing strength also happens to other strokes, including Ti, Pie and Na.

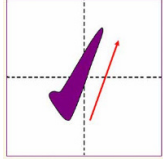

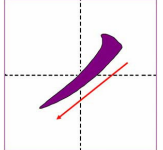
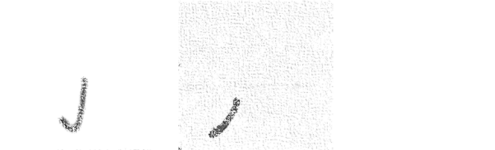


The writing error in the shape of the stroke hook (Gou) was caused by the negative transfer from the Roman alphabet writing, which is usually processed at a constant speed. The critical writing point of this stroke is a rapid and strengthened tiny hook, and the mistake formed by slow writing is to have a short line that the end and the beginning are the same size. In the table below, the hook (Gou) has the shape that the end is sharp and small, which needs the pen user to finish quickly and with considerable strength control. There are several kinds of Gou, including Shu Gou (the vertical hook), Heng Gou (the horizontal hook), Wo Gou (the lying hook), Wan Gou (the curved hook), so on and so forth. For the stroke of the lying hook, the curve is easily replaced by a slightly curved slant, and the hook part is not unequivocally sharp.

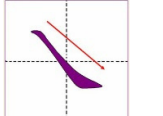



The confusion of rising (Ti) and downward left slant (Pie) is quite common in the beginning phase as they are similar forms of slants. However, the rising (Ti) starts from the left-down point and goes to the right-upper point with a reducing strength but in a rapid, even sudden way. This stroke can be understood as a variant of stroke horizontal (Heng) as in a complex character, and Ti can save space for other strokes and components. Ti is always used in a radical component when a character transforms into a radical part, such as character 土 to radical 土. The main body of Ti is relatively straight compared with the downward left slant (Pie), which, however, has a pronounced curve. The flawed Ti is always in a form without any change of the sharpness at the end, which is like a slanted Heng. The downward left slant (Pie) starts from the right-upper point to the left-down side with a curve and a reducing strength to form the sharp end. The errored Pie can be a rather straight slant with little variety of sharpness and curve. It is also easily influenced by the Latin letter J, and the form of a letter J strongly

substitutes the writing of Pie. According to the structures of various characters, the downward left slant (Pie) may transform into long, short, straight, and flat ones. The straight downward left slant should be figured out from the vertical (Shu), and the flat Pie differs from the horizontal (Heng). For example, the character 月 has a vertical Pie with the exclusive mark of Pie – the curve. The character 看 has a flat Pie at the top, easily written as a short Heng stroke.

The correct writing of Ti	Erroneous forms of Ti
	
The correct writing of Pie	Erroneous forms of Pie
	

Being straight or curved is the strict characteristic of every Chinese stroke, while the Roman alphabet's writing habit can cause errors in confusion between straight and curved strokes. For instance, the curved strokes, downward left slant (Pie), downward right slant (Na), and the lying hook (Wo Gou) are often written too straightly and without a change of curve. Take the stroke Na as an example: it has a small beginning, a slightly curved body, and a big, sharp end, which requires a difference in writing strength. The criteria of Chinese character writing require people to follow the rules and details in every single stroke and the character structure, which is the paramount divergence from painting in Chinese culture.

The correct writing of Na	Erroneous forms of Na
	

Confusion between the strokes folding (Zhe) and arc folding (Wan) is frequent among Romanian students who see no difference between a sharp and acute angle and a round curve in Roman alphabet writing. As the two strokes presented below, the stroke folding (Zhe) requests a stressed press when turning from horizontal to vertical. As long-history Chinese scripts are produced by the traditional brush pen made from bamboo and weasel hair, the turning part is more feasible and has a more obvious vision. The turning position requires more practice when writing with a modern pen or a ballpoint pen, and students may choose arc folding (Wan) to substitute it. When writing the arc folding (Wan), there is no need for additional pressure at the turning part but an even strength to form a round curve. With the negative transfer from the native language, the letter L is deployed by Romanian learners to replace Wan stroke; this results from lacking the correct Chinese script awareness and holistic writing knowledge.

The correct writing of Zhe	Erroneous form of Zhe
The correct writing of Wan	Erroneous forms of Wan

The errors in Chinese character strokes combination forms.

Writing characters have three combinations of strokes: separation, touching, and intersection. The separation of strokes refers to the strokes in character that should not touch or interact with each other; touching strokes means that the end of a stroke connects to another stroke; intersection combination is more than the connection of strokes, but they should cross each other. Most characters use combinations of two or three strokes, which is more critical than Roman alphabet writing. The Roman alphabet can be written sequentially, and more lines and curves are added with personal style. By contrast, the Chinese script is a subtraction writing that superior character writing in calligraphy is usually in a more abstract and simplified version. The additional or subtracted stroke is the mistaken presentation of a character because the character is the dominating factor in the Chinese language instead of pronunciation. Personal style in writing is established on the correctness or a transformation with aesthetics criteria.

The Chinese strokes' compound modes

Strokes compound modes	Examples
Separation	八 儿 二 川 心
Touching	人 几 口 丁 入
Intersection	十 又 七 车 也

The deficiency of the stroke combination modes can result in errors in writing. For instance, characters 人 (rén, people), 入 (rù, to enter), 八 (bā, eight) have identical strokes – downward left and right slants but different combinations. 人 and 入 both are touching instead of intersecting, and the touching points are unidentical: in 人, the downward right slant connects the middle point of the downward left slant, while the touching relationship in 入 is reversed: the downward left slant connects the middle point of the downward right slant. The strokes in 八 are in a separate compound mode, and the downward right slant should be higher than the left slant. Discretion in Chinese script should take first place at the foremost character study, differentiating it from artistic drawing.

A particular characteristic of Chinese character writing is making vigorous and various shapes, forms, and styles in every stroke and single character. As Chinese characters were first written with the traditional brush pen, many features in writing are established by that unique writing tool and continuously inherited in contemporary writing practice and visions through modern writing tools. The variations of the thickness, sharpness, pressed form, and curve degree are fundamental factors in deciding the correctness and aesthetics of character handwriting. The advanced and gorgeous character writing is the fruit of long-time practice. For Chinese language beginners, the correctness is primarily followed by the aesthetical calligraphy criteria. The vital elements, including a comprehensive understanding of Chinese character strokes, a serious attitude toward character writing and practice, and a constant character awareness focusing on the script rather than the Chinese phonetic alphabet, are beneficial for an effective and efficient character study.



Figure 1 Brush Pen

5. The analysis of the reasons resulting in the character writing errors

Considering the specialities in Chinese script and character writing and how they differ from the writing habits and perceptions of Romanian students, many factors have negatively influenced character study, among which some are from the target language, such as the confusion of character printing and handwriting versions. Some are caused by the native language, including defective Chinese character acquisition strategies, communication strategies, and the Chinese character environment.

The influence of the Chinese printing version – Song Ti

The confusion between the Chinese handwriting style and the printing style is a vital element that results in many errors. As one of the most ancient languages in human history, the Chinese language has experienced reforms and development in character versions since its first appearance thousands of years ago. There are six methods concluded in Chinese script production: pictographs, ideographic or self-explanatory characters, compound ideographs, phono-semantic compounds or pictophonetic, rebus or phonetic loan characters, and derivative cognates. (WEIGER, 1965, p. 10-12; GÎȚĂ, 2016, p. 35). It is generally admitted that there are five main Chinese scripts throughout history, i.e., Oracle (including turtle shell and animal), bone inscription (jiaguwen, 甲骨文), bronze inscription (jinwen, 金文), Seal Script (zhuanshu, 篆书), Clerical Script (lishu, 隶书) and Square Script or the regular script (kaishu, 楷书). (ZHAO & BALDAUF, 2008, p. 3-9; MYERS, 2019, p. 3-4).

Influenced by societies and productivities, official scripts appeared in different dynasties and periods, each with advantages and characteristics. The considerable official characters on record are the very early oracle bone script from the late Shang dynasty (c. 1250–1050BCE) that was carved on animal bones and shells and were simple pictures; the Zhou scripts that were recorded and preserved on bronzes after the late Shang dynasty until the West Zhou dynasty (1045 BC – 771 BC). Later in the Qin dynasty (221 BC – 207 BC), the small seal script evolved and was applied throughout China, which is still the main calligraphy style people practice in modern society. Almost simultaneously, as the small seal script became popular, another clerical script was formed, evolved conservatively, and matured in the East Han dynasty (25-220CE). This script became mainstream thanks to its simplified forms and aesthetics. Until the Wei Jin period (220-589CE), the regular script universally adopted in contemporary handwriting was designed. It was not until the Northern and Southern periods

(420-589CE) that regular writing acquired a dominant status and achieved full maturity in the Tang dynasty (618-907CE). Although there were many celebrated calligraphy masters in the following hundreds of years, there is no more significant script stylistic reform in Chinese script evolution. The semi-cursive and cursive scripts can be understood as simplified regular scripts in more efficient writing and unfettered, artistic, and even unworldly styles. All these scripts are produced or written manually until the digital age. With the popularity of computers, Chinese script also needs to be encoded to follow the application of information digitalisation. In 1991, the Unicode Consortium mapped characters used in Asia into a single set of unified characters. It is a milestone in the long journey of character computer encoding, but the encoded version – the Song typeface has caused challenges in script handwriting teaching. The Song style or Ming style character refers to the script version used in carving and printing during the feudal society and industrialised age with the goal of fast copy and print efficiency. However, the character forms in the Song typeface differ significantly from the handwriting style. For example, a common error caused by the Song typeface in most Chinese study materials is the radical component 辵, which is transformed from 辵 and has the meaning of walking. The Song typeface 辵 is more simplified than the regular handwriting style 辵 as the printing technical demands efficiency and conciseness. Although numerous Chinese scripts have had various characteristics throughout history, the modern regular script is based on the official regular style, which should be the root and example of teaching and study.

Chinese characters' typeface and handwriting scripts can be separate subjects in teaching Chinese as a foreign language. The evolution of Chinese handwriting and typeface scripts results from productivity and economy. With increased technologies in writing tools, printing technical, the maturity in education, the increasing demands in art and entertainment, and the developed aesthetics in calligraphy, the printing scripts are separated from handwriting style and evolved into forms meeting the request of printing efficiency and convenience. In ancient times, without tools for carving scripts, the style was random with little criteria. When the social structure was formed under the reign of the feudal empire, laws appeared to standardise handwriting. Constricted by printing technicalities, manual copying was dominant in book spreading. In the first multi-national unified feudal dynasty – the Qin dynasty – scripts were carved on bronze wares with metal tools. In the Han dynasty, the clerical script, with the remarkable beginning of horizontal lines, the head of a silkworm, and the tail of a wild goose as if the characters were gliding in the sky, became the official writing style thanks to the transformation of writing materials from metal wares to bamboo pieces, which were more friendly for brush pens. The clerical script has the characteristic of being narrowed in accord with the bamboo pieces with writing in a vertical direction.

Later, when Cai Lun (61-121 CE) improved the paper-making technique, which utilised wood branches and fishing nets, the carrier of the script changed from bamboo pieces to light paper, and the pursuit of script aesthetics was improved dramatically. With the famous calligraphy masters since the Tang dynasty, such as Yan Zhenqing (709-785CE) and Liu Gongquan (778-865CE), the regular script became a fine example in study, and the influence is still very impactable in modern society. In the Song dynasty (960-1279CE), movable-type printing was invented², and woodblock printing was frequently deployed. Thus, the demand for reading materials has increased rapidly and achieved an unprecedented stage. In the Ming dynasty (1368-1644CE), printing workers transformed the pressed part in handwriting strokes into a triangle form (a typical characteristic of the Song typeface) to satisfy the frenzy increasing demand for books. This transformation reduced the workload and increased the printing efficiency. In contemporary printing, the triangle mark and other simplified features are kept in the case of reading briefness and script printing unification. There is no correctness

² Note that Johannes Gutenberg “invented” the same printing process some 300 years later, around 1450 CE.

between the Song typeface and the regular style in handwriting as both are the fruits of productivity, economy, and the variety of art.

The negative transfer of native language and target language

Perceptions of the Chinese language between Romanian and Chinese people are quite different. The Romanian language is a typical Roman alphabet script with 31 letters and four types of scripts: print form in uppercase and lowercase, handwriting form in uppercase and lowercase. However, the Chinese regular script, for Romanian learners who are used to letters with laconic and cursive lines, is like a complex totem full of irregular lines of different lengths. The verb *Draw* is frequently used for character producing instead of the word *Write* when Romanian students express the meaning of writing the Chinese script.

Without the fundamental (and indispensable) character stroke knowledge and structure perception, it is easy not just to confuse the concepts of drawing and writing in Chinese studies but also to deploy the writing habit from Romanian handwriting in a different script system. For example, the folding stroke (Zhe) is replaced by a round curve without the pressed part. The horizontal stroke (Heng) is written like a long, flat rising (Ti). In other words, the right end part is finished in a fast writing style instead of a slow and returning action. There is no strict rule in writing order when writing Romanian letters compared with the strict and meticulous writing orders in Chinese script: from right to left or down to up. The common mistake is the character 口, which is composed of strokes 丨, 冂, and 一. Typically, it is written by Romanian students like the letter O, with all three strokes in a square-shaped circle. The negative transfer from a native language to a foreign language acquisition should not be ignored. For Romanian students, learning the Chinese language, especially the Chinese script, is an entirely new experience that demands a transfer of habitual linguistic perception to adopt a brand-new awareness that emphasises the integration of meaning, sound, and, most importantly, character form. Chinese script practice and remembering requires accepting and training a new logic in reading and writing.

The negative transfer of the target language and the flawed Chinese character acquisition strategies result in obstacles in Chinese script learning, particularly in writing. Generally speaking, 2500-4000 high-frequency characters satisfy the primary demand in Chinese reading. In contrast, this quantity of Chinese characters is excruciating for spelling native language learners whose script is composed of dozens of letters. Repeating the character writing process is a fundamental but soporific way to remember the pictographic language by heart. However, such a study method is missed or even rejected by Romanian students who focus on application rather than muscle-memory learning. Compared with other alphabetical languages, the Chinese language demands much more time to acquire. Based on the syllabus for teaching Chinese as a foreign language, the dramatic difference between 31 Romanian characters and the primary 1600 Chinese characters is enough to block many beginners; this is further discouraging when seeing the variety in strokes, character structures, and characters with similar forms. When Romanian university students start the Chinese script study, most are 18 years old, and the language perception and logic, which are the source to compare the heterogeneity with the target language, are already entirely cultivated. The native language is the instinctive reference when encountering the difference between Romanian and Chinese languages. That is why Chinese script acquisition is a process that accepts the characters' differences and alleviates the formed language habit.

The following study strategies and results have determined the foremost motivation for Chinese acquisition. If the initial understanding of Chinese script is fear and rejection, it cannot produce a relaxing and effective learning experience. Undoubtedly, Chinese characters justify its reputation as one of the most complex languages, but it should not be the reason to refuse

the character practice or escape the script. It is vital for teachers to assist beginners in reducing their fear of Chinese script at the very beginning stage. Most Romanian learners present weak motivation in character study at the beginning with the idea that language is a communication tool and that speaking Chinese without characters makes sense. In this case, this pictographic language is studied as an alphabetical written language, which buries a series of hidden problems. It is the quintessence for teachers and students to establish and maintain the correct Chinese script awareness at the beginning phase and maintain it.

Furthermore, the inadequate foreign language study environment is a permanent and paramount challenge in language acquisition; this applies to the Chinese script environment in Romania. As the carrier of semantics and phonetics in the Chinese language, character teaching is in a subordinary place that is inferior to Chinese speaking and listening. There are many obstacles in Chinese script acquisition from the perspective of an objective study environment: inadequate focus, study time, practice, and incomplete curricula. The missing exclusive Chinese script course is responsible for amateur character writing. Teachers tend to emphasise the whole character and ignore the analysis of strokes and components. It is like that the result has been introduced, but the reasons are missing. The theory support for character outputting is omitted. Having a Chinese script environment in Romania is challenging because the modern media seldom presents Chinese scripts. Romanian students can master fluent speaking English with the help of multimedia, which proves the contribution of a language environment.

6. Some suggestions for Chinese character writing for Romanian learners

The subject of teaching Chinese as a foreign language can be traced to the early 1950s, which included teaching some simple characters, the strokes, the order of strokes, and structural analysis. (ZHOU, 2007). Along with the development of teaching Chinese as a foreign language, several teaching concepts and methods about the Chinese script were proposed, including the establishment of Pinyin and characters, the teaching method of componential structure (ZHANG, 1990), the method of primary component and basic character system (CUI, 1998), and the formation of an integrated awareness of character recognition and character production. (ZHANG, 1999). Learning Chinese script became more convenient and efficient with the appearance of the internet, personal computers, and mobile electronic devices. However, even with many advanced study tools and comparatively completed study theories in the current digitalised society, learning Chinese script is still full of challenges.

Based on the issues in Chinese script acquisition for Romanian learners, several recommendations about character study strategies are demonstrated based on the teaching experience and interviews with Romanian university students.

The most important core of Chinese study is the cultivation of Chinese script awareness, contributing to half of success.

The teaching and practice of fundamental character strokes should be placed in a prime position, and the percentage of the Chinese phonetic system (Pinyin) may be reduced. The whole character teaching strategy is most frequently utilised in Chinese character teaching rather than the strokes and component analysis. For example, when introducing the character 我 (I or me), the character is presented as a whole character together with the Pinyin *wǒ*; Romanian learners naturally choose the alphabet instead of the strange character. Reducing the dependence on the alphabet and strengthening the stimulation of character would require an intelligent approach to mitigating the exposure to Pinyin or even omitting Pinyin in Chinese classes, enhancing instead the study and training of prominent strokes and radicals. Considering the speciality of Chinese tones, it is impossible to completely jettison Pinyin in

Chinese teaching, but the percentage of Pinyin presentation is controllable. Characters are placed with the components in palpable places instead of in the Chinese alphabet system. Psychologically, the less connection to temptation (i.e., the use of Pinyin in Chinese studies), the more one must concentrate on the target, which is the character.

Moreover, the progressive teaching of character strokes is vital for Romanian students to mitigate the existing perception and fear of the Chinese script. Hence, the Chinese script study should follow the sequence of strokes – component – radical component – character. In this case, many complicated characters can be dissembled into several components, which are simple characters. The anxiety toward Chinese script comes mainly from the absence of knowledge of strokes and character components.

Rome was not built in a day.

The strokes and structure introduction are more practical and lucid than a direct character presentation. In the survey of Chinese script for Romanian students, the error rate is reduced after a meticulous analysis of strokes with an emphasis on similar strokes. The timeliness to reveal the errors in writing and acceptance of an appropriate tactical approach also contribute to pragmatic writing training. Once the incorrect writing habit in Chinese script is formed, changing that habit is long, tedious and gruelling. Strict teaching criteria and rigorous academic attitude by students are inviolable in the Chinese script study, which is not a paradox to a relaxing study environment but a precondition of the pleasant study atmosphere in the ensuing phases.

7. Conclusion

Cultivating correct character script writing habits guides the learners to find the necessary motivation to study, establishes a positive attitude toward Chinese characters, and creates an encouraging reward for sustainable study.

Building a habit can be divided into four simple steps: cue, craving, response, and reward (CLEAR, 2018, p. 25), which is also applied to Chinese script writing habit cultivation. In the context of Chinese script writing habit cultivation, the four aspects can be understood as the interest in Chinese character study, the motivation to the question of why you want to learn the script, the quantitative progress in character study, and the satisfaction after mastering complex characters.

The cue triggers people to initiate the study behaviour and can have a rough idea of the future achievement. The cue for Chinese script study can be various, including traveling in China and many other Asian countries with better communication, working in a Chinese language environment, and reading Chinese books. With a strong cue of character study, it is easier to lead to a study determination and then take action. An environment full of cues of character study can be created with more interesting Chinese calligraphy work that decorates the classroom or study space. Avoid the Pinyin, but have more exposure to the characters when reading. With the cue of character study, students can gradually be motivated to study, which is to desire a change in personal linguistic accumulation, and more changes occur in perceptions and logical thinking. The changes brought by a brand-new language for alphabetical language speakers are refreshing and impressive.

Cravings for Chinese script study differ from person to person. The feelings, understandings, and personal thoughts of various learners are the catalysts that transform the cue of character study into actual study behaviours. The stronger the craving for the character, the faster and more practical the study strategies can be produced.

The third phase is the response that the Chinese character acquisition strategy used to remember a character's form, sound, and meaning. Only when the study motivation is strong enough can the study behaviour happen. The degree of craving can be understood as how to

stimulate the interest of learning character. Probably, the craving is based on the ambition to gain knowledge of Chinese traditional thought, the dream of becoming a professional Chinese language translator for the European Union Commission, a business relationship manager with Chinese suppliers or clients, or a Chinese language teacher in Romania (or a Romanian language teacher in China). Besides, the study behaviour or strategy should be reasonable, which means the learner is capable of finishing the study task. It requests teachers to design a pragmatic teaching plan accompanied by assortative exercises.

Finally, the actual response, the study strategy in Chinese script acquisition, delivers a reward. The reward is the utmost goal after the previous three phases. The cue is to discover the interest in Chinese script. The craving is about the formation of motivation to master characters, and the response is the strategy and practice to obtain the reward. The reward of Chinese characters can satisfy the demand of reading Chinese books, working in a Chinese environment, and realising many targets set before. The more valuable rewards a learner harvests in Chinese character study, the more powerful study craving and effective study strategy and behaviour can have, which help obtain more rewards. It is a virtuous circle.

BIBLIOGRAPHY

- BI, Wei, *Issues in teaching Chinese characters and strategies for foreign learners outside the Chinese character culture circle*. „Gdansk Journal of East Asian Studies”, 2017. (11), 98-111. Retrieved from <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/GSAW/article/view/3253>
- CAI, Zong-qi, *How to Read Chinese Poetry in Context: Poetic Culture from Antiquity Through the Tang*. Columbia University Press, New York. 2018
- CHEN, Shen, FU, Minyue, *Two difficulties in Chinese teaching and the assisted role of computer*, „Chinese Teaching in the World”. 1996, Issue 3, p. 88-93
- CHU, Hong Heng, TOH, Ling Ling, *Interactive Character Learning Model (ICLM) – Chinese Character Learning Using WhatsApp for Malay L3 Learners*. „US-China Education Review A”, 2014. 4 (11), 772-786
- CHUA, Hui Wen, TAN, Tse Guan, LIN, Chia Ying, *A review of challenges in learning Chinese characters among non-native learners in Malaysia*. „Indian Journal of Arts”, 2015. 5 (16). 93-100
- CLEAR, James, *Atomic habits: an easy & proven way to build good habits & break bad ones*. Penguin: Avery, 2018
- CUI, Yonghua, *A thought on Chinese character teaching*. „Journal of Peking University” (*Humanities and Social Science*) 35 (3), p. 114-118. 1998
- GÎȚĂ, Iulia Elena, *Decoding Chinese Characters: Development and Construction Principles*. Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu. 2016
- HEISIG, James W. and RICHARDSON, Timothy W., *Remembering Simplified Hanzi 1: How Not to Forget the Meaning and Writing of Chinese Characters*. University of Hawaii Press, 2008
- HÖLLMANN, O. Thomas, *Chinese Script. History, Characters, Calligraphy*. Translated by Maximiliane Donicht. Columbia University Press. 2017
- MYERS, James, *The Grammar of Chinese Characters: Productive Knowledge of Formal Patterns in an Orthographic System* (1st ed.). „Routledge”. 2019. <https://doi.org/10.4324/9781315265971>
- PATON, Stewart, *A Dictionary of Chinese Characters: Accessed by Phonetics* (1st ed.). „Routledge”. 2008. <https://doi.org/10.4324/9780203928202>

- TSU, Jing, *Kingdom of Characters: The Language Revolution That Made China Modern*. New York: Riverhead, 2022
- WIEGER, Lóen, *Chinese characters: Their origin, etymology, history, classification and signification: A thorough study from Chinese documents*. New York: Dover Publications. 1965
- WU, Junru, *Neurocognition in the Reading of Chinese Characters*. „Journal of Chinese Writing Systems” 6 (3): 167-183. 2022. doi:10.1177/25138502211061605
- ZHANG, Jingxian, *A few of question on compiling Chinese character*. *Proceedings of Chinese Characters Research and Teaching*, Beijing. 1999
- ZHANG, Wangxi, *From Chinese character components to structures*. „Chinese Teaching in the World”. Issue 2, p. 112-120. 1990
- ZHAO, Shouhui, BALDAUF, Richard B., *Planning Chinese Characters. Reaction, Evolution or Revolution?* Springer. 2008
- ZHOU, Jian, *Chinese Character Teaching Theory and Method*, Beijing University Press. 2017
- 现代汉语通用字表 Archived 2016-11-23 at the Wayback Machine [List of Commonly Used Characters in Modern Chinese], Ministry of Education of the People's Republic of China, 26 Jan 1988

**MATERIAL FORCE, DIALECTIC EVOLUTION AND THE
ROLE OF ACTION IN CHINESE PHILOSOPHY:
WANG FUZHI'S NEO-CONFUCIAN VIEW**

**FORCE MATÉRIELLE, ÉVOLUTION DIALECTIQUE ET
RÔLE DE L'ACTION DANS LA PHILOSOPHIE CHINOIS :
LA VUE NÉO-CONFUCIENNE DE WANG FUZHI**

**FORȚA MATERIALĂ, EVOLUȚIA DIALECTICĂ ȘI ROLUL
ACȚIUNII ÎN FILOSOFIA CHINEZĂ:
VIZIUNEA NEOCONFUCIANISTĂ A LUI WANG FUZHI**

Diana-Elena VEREȘ

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Facultatea de Litere

E-mail: diana.veres@ubbcluj.ro

Abstract

The transition from the Ming Dynasty to the Qing Dynasty of Manchurian origin brought with it a series of major changes, not only from a political perspective but also from a cultural and philosophical perspective. Wang Fuzhi (1619-1692), a Chinese philosopher and fervent patriot, fighting against the Manchurian invasion, contributes to the creation of Chinese ethnic thought, highlighting through his works the importance of human action as a decisive factor in the nation's destiny.

The article analyzes Wang Fuzhi's contribution to Neo-Confucian philosophy in the 17th century and aims to highlight key concepts from the vision of this Chinese thinker, ideas that can provide a better understanding of Chinese philosophy.

Résumé

La transition de la dynastie Ming à la dynastie Qing d'origine mandchoue a entraîné une série de changements majeurs, non seulement d'un point de vue politique, mais également d'un point de vue culturel et philosophique. Wang Fuzhi (1619-1692), philosophe chinois et fervent patriote, luttant contre l'invasion mandchoue, contribue à la création de la pensée ethnique chinoise, soulignant à travers ses œuvres l'importance de l'action humaine comme facteur décisif dans le destin de la nation.

L'article analyse la contribution de Wang Fuzhi à la philosophie néo-confucéenne au XVIIe siècle et vise à mettre en évidence les concepts clés de la vision de ce penseur chinois, idées susceptibles de permettre une meilleure compréhension de la philosophie chinoise.

Rezumat

Tranziția de la dinastia Ming la dinastia de origine manciuriană Qing, a adus după sine o serie de schimbări majore, nu doar din perspectivă politică, ci și din perspectivă culturală și filosofică. Wang Fuzhi (1619-1692), filosof chinez și patriot fervent, luptă

împotriva invaziei manciuriene, contribuie la crearea gândirii etnice chineze, evidențiind prin operele sale importanța acțiunii umane ca factor decisiv în destinul națiunii.

Articolul analizează contribuția lui Wang Fuzhi la filosofia neconfucianistă din secolul al XVII-lea și își propune să evidențieze concepte-cheie din viziunea acestui gânditor chinez, idei care pot conferi o mai bună înțelegere a filosofiei chineze.

Keywords: *material force, dialectic evolution, Wang Fuzhi, Neo-Confucianism, philosophy*

Mots-clés: *force matérielle, évolution dialectique, Wang Fuzhi, néo-confucianisme, philosophie*

Cuvinte-cheie: *forța materială, evoluția dialectică, Wang Fuzhi, neoconfucianismul, filozofie.*

Introduction

The Qing dynasty was the last dynasty to rule China, initially benefiting from the support of the local authorities, but it also encountered difficulties in adapting and transitioning its own administrative and legislative system from the government of a country to the government of an empire. Because of this, the final installation of the new leadership on the dragon throne is delayed. Unlike the Ming dynasty, which was of Chinese origin, the Qing dynasty was of foreign origin. The Manchurians came from Manchuria, a state in northeastern China. A moral crisis, fueled by the deteriorating political climate in the late 16th century and a weakened empire rocked by popular uprisings from 1630 to 1644, paved the way for their rise to power. They were unable to contain the Manchurian forces that had established themselves in the northeast with the aid of Chinese defectors. The establishment of the Qing power meant the imposition of foreign authority in China, which until that moment seemed to be sufficient for itself, being a space closed to the outside world. Although the Manchurian emperors initiated a process of assimilation of Chinese culture, the Han population was quite reserved from this perspective. Thus, they never forgot for a moment that they were under foreign domination, which led to the birth of the Chinese nationalist spirit. The initial period of uncertainty is followed by a period of consolidation of power, which takes place in a relatively short time, and this fact is due on the one hand to the effort made by the Manchurian emperors to win the sympathy of the Chinese educated classes, and on the other on the other hand the taming of the government system. Thus, a crisis of cultural identity is created, which causes a desire to search for the source of the Confucian spirit, at the expense of everything related to Buddhism and Daoism. The great emperors Kangxi (1661-1722), Yongzheng (1723-1735) and Qianlong (1735-1796) displayed an open spirit, and a sense of adaptation and direction towards the cultural side of China, aspects due to which they earned the name of *The Enlightened Despots*. Their reign is considered a concrete application of Neo-Confucian philosophy.

In this period of application of the Neo-Confucian philosophy, we witness the development of new disciplines such as mathematics, geography, philology, and epigraphy, which, initially being unimportant, entered the centre of attention of the thinkers of the time, who began to study them as fields of their standing, because it was believed that their practice would bring concrete data about the authentic texts of the great sages. Also, the act of studying became the main concern of the thinkers of the century, who tried to combine the traditional study of the Confucian Classics, (*经学 jingxue*) which represents the erudition bearing self-

awareness with *the search for practical utility in the organization of the current world*, called *jingshi zhiyong* -经世致用. This combination implies, in addition to approaching the study through a new method, and a high level of interest in all practical disciplines.

The gentleness shown by the Manchurian emperors in governing China created a good understanding between the imperial power and the Chinese educated classes, making the new dynasty seem the most appropriate from a cultural point of view and at the same time close to the humanitarian and paternalistic ideal of an orthodox work such as Mengzi's. One of their main objectives was to establish the rule of moral order because this indoctrination was considered necessary due to their foreign origin which questioned their legitimacy. At the same time, this imposition of the rule of moral order justifies the power of the Manchurians. Thus, the Emperors demand a respectful submission to their power and an unwavering loyalty to their person. As far as official morality is concerned, the principles of authority are applied and the virtues of obedience are taken into account.

During his reign, Emperor Yongzheng revised the Sacred Edict -圣谕 *sheng yu*¹ and mandated their public recitation. From the period before his reign, one can notice a reaction against the works that condemned the foreign dynasty, and this censorship became more and more severe. With the coming to the throne of Yongzheng's successor, Emperor Qianlong, all works criticizing foreigners, or those who opposed foreign rule in one form or another were censored or destroyed. This action initiated by Yongzheng and implemented by Qianlong in the period 1774-1789 is called the Literary Inquisition, but the Emperor's orders were not only limited to the destruction of works that did not conform to state policy but also to punitive actions against the authors of these writings. (ZHAO, 2006, p. 12).

Wang Fuzhi's perspective – the historical context

Chinese thinking in this period became more serene and took a different orientation, and the development of the scientific spirit is noted, which applies to all fields. However, philosophy was not completely abandoned, but what changed was the approach to philosophical issues.

Wang Fuzhi, also known as *Wang Chuanshan* 王夫之 (1619-1692), is a contemporary of Gu Yanwu and Huang Zongxi and is considered one of the greatest thinkers of the era. There is a similarity between the three thinkers, both from the point of view of the doctrine preached and from the point of view of their destiny.

Wang Fuzhi is an eminent thinker whose panoramic philosophical vision encompasses both the classical tradition and the new currents emerging in the era. He was born into a family of intellectuals who supported him in his actions against the new leaders. Thus, he became involved in politics at the age of about twenty, when he created a *Reform Society* in Hunan, serving Emperor Yongli and fighting for ten years against the usurpers, hoping that in this way he would be able to save the country from the Manchurians. In 1648, Wang organizes an army to fight against the Manchurian invaders, but the fight proves to be futile as they are defeated, the return of the Ming dynasty being an impossible dream. (DENG, CHUAN, 2022, p. 3) After serving the last Chinese emperor, Wang retires to his native places where he devotes himself to philosophical meditations, writing about a hundred philosophical and historical studies, in about four hundred volumes. Among his works, "Objective Comments on the Book of Changes", "A Conclusion on the Work of Laozi" and "The Yellow Book" remain outstanding. In the latter, Wang talks about the political causes of the fall of the Ming dynasty and presents his opinion on social reform. At the same time, Wang writes a commentary on the *Spring and*

¹圣谕 *sheng yu* or the Sacred Edict, a work published in 1681 by Emperor Kangxi.

Autumn Annals (春秋; *chunqiu*). The Annals serve as a fulcrum to justify the righteous war the Chinese must wage against the Manchurian invaders.

Wang claims: "A conflict between Middle-earth and barbarians could not be called a war. Their destruction must not be considered inhumane, their cheating unfair, the occupation of their territories and the confiscation of their goods unjust. Their destruction for the defence of the integrity of our people means nothing but humanity; deceiving them into subjecting them to what they surely detest is nothing but loyalty; occupying their territories to improve their morals through our culture and values, confiscating their goods to increase the resources of our people means nothing but justice." (CHENG, 2001, p. 449)

All the steps against the Manchurians made by Wang Fuzhi during his life proved to be futile so after thirty years of resistance, Wang is forced to give up his political life and spend the rest of his life hidden from the Manchurian authorities.

The perspective on the world: *the principle is based on material force*

Wang analyzes the problem of the relationship between principle and material force from a comparative perspective. He discusses the material unity of the world by approaching the relationship between being and non-being, taking up Zhang Zai's theory of material force², which he develops, arguing that since the great void is material force, there can be no non-being.

"The great void that man sees is the material force and not the void. The void contains the material force, and the material force fills the void. Thus, we can never speak of the existence of non-being." (XIAO, LI, 2008, p. 707).

In other words, the void is a form of material force. Apart from material force, nothing can exist in the universe, thus suggesting the unlimited and universal character of material force.

Wang goes on to show that material force has both the power to divide and the power to integrate because it is not controlled by either life or death.

About this attribute of hers, Wang states: "Her manifestation is not the creation of being, and her disappearance is also not the destruction of non-being. It follows the natural principle of yin and yang." (XIAO, LI, 2008, p. 708) Wang does not regard material force as something concrete but generalizes material existence from a philosophical perspective.

There is no principle outside of the material force

Wang believes that the principle is based on material force, thus contradicting the Neo-Confucian conception, according to which the principle generates material force.

Neo-Confucian thinking separates the general from the individual in the cognitive process and analyzes the problem from an isolated perspective. The general, for him, is something that must be separated from concrete things, extending it to absolute deification. Thus, the idea of principle becomes for them the dominating idea of the world. Using the duality of the process in which man knows matter and its laws, they describe the general abstraction as a *nomen*³ from which anything can derive.

As a result, they present a principle-centered theory as a basic unit, arguing that the principle is fundamental, while the material force is incidental, the former generating the material force.

² Zhang Zai (1022-1077), a Chinese philosopher and politician.

³ Nomen – the essence known only by reason.

From Wang's perspective, the principle is based on material force, and its existence is dependent on material force. According to his theory, outside of material force, there can be no principle.

Material force is the name that produces changes. The innate objective necessity of the change process is called a principle. It is invisible, but it cannot exist independently and cannot be separated from the substantial *nomen*, which, as Wang claims, is represented by material force.

In his view, the relationship between principle and material force, which was so often debated during the Song dynasty and after, is the relationship between the substantial *nomen* that exists objectively, and its laws, which are innate in the movement and change produced, the two parts, they cannot be separated.

He thus rebukes the ideological fraud of the talk in the desert of the neo-Confucianists who excluded material force from the discussion, presenting humanity with a subjective and erroneous point of view.

The world is made up of material things

Regarding the problem of the relationship that exists between the Way and things, Wang makes two particularly important statements:

- a. The world consists only of material things.
- b. The way can be found in these things.

He also claims that what exists according to physical form is called a concrete thing. This conception is again in contradiction with neo-Confucianist thinking which considers the *Way a general principle, fundamental to concrete things*.

Wang continues his theory, saying that concrete things and the Way are in an antithetical relationship. The way, in his view, is the common essence of the universal law of things, by concrete things referring to those things that are specific and individual. The way and concrete things are unified, and cannot be separated.

In *Objective Commentary on the Book of Changes*, Wang claims that "The world consists only of concrete things. The Way is the Way of concrete things, but these cannot be concrete things of the Way. Few people can say that without concrete things there is no Path, but this is true. In times of chaos, there was no Way. In the time of Yao and Shun, there was no Way to empathize with people's suffering or a Way to punish rulers. In the Han-Tang period, there were no Ways that we have today, just as they will disappear in the future and others will appear, which we do not have now." (XIAO, LI, 2008, p. 708).

Firstly, the interrelationship between the Way and concrete things is a relative association, because the Way and concrete things work like this: when taken together, they form a whole. There are two parts of the same thing, which reinforces the idea that they cannot be separated.

The concepts before the physical form and after the physical form refer to a special target, so they cannot be separated. By this, Wang rebukes Zhu Xi's view that the path is prior to concrete things.

Secondly, Wang asserts that the world consists only of concrete things so that all things in the Universe are concrete existences. Every thing and event possesses a special essence and a common essence to all things in the category to which it belongs. He considers that without concrete things there is no Way, thus explaining the fact that the general can only be found in the particular (individual).

Thirdly, Wang criticizes the view according to which the principle is prior to the facts and things, but the experience of mankind has demonstrated the fact that concrete things first appeared, and only then could people extract from them some generally valid rules.

Wang demonstrates this fact by giving the example of the bow and arrow. He claims that before the existence of these two things, one could not speak of a Way of archery.

Along with the development of human society, new things appeared that generated new general laws and new principles regarding their functioning system. Thus, Wang rejects the neo-Confucianist speculation that values will be the same, even over time.

Fourthly, Wang's reasoning refers to the fact that the changes of the era and the passage of time influence and shape the Way. To be able to keep pace with the period in which he lives, man must constantly renew his ideas. At the same time, this is also the conclusion reached by other Enlightenment thinkers who lived during the Qing Dynasty.

Wang's vision of change and development

In Wang's view, matter and motion cannot be separated, because all things in the universe are incessantly moving.

"The great void is normally in motion. It enters into motion with its original motion, so it is neither in an inert state nor fixed in a certain position. Without a heart, there would be no pulse, no creation. The tendency is that it cannot retain its original motion, so the appearance of a thing is not necessarily dependent on its original perspective." (XIAO, LI, 2008, p. 711).

The material world is in a state of motion itself at every moment and motion is an innate attribution in the material world. Wang wants to highlight the fact that yin and yang, the active part and the inactive part are internal developments innate in the very movement of the material world. The universe is the moving process in which yin and yang changes contain the two states of activity and passivity. Activity is the movement of the dynamic state, and passivity is the movement of the static state. When asserting the absoluteness of motion, Wang does not ignore the effect of inertia. Relative inertia and balance are the fundamental conditions in which matter divides and forms the multitude of phenomena in the universe. These two are necessary links in the process of moving matter. Thus, Wang explores the dialectical associations of movement in a deeper way than other thinkers, rejecting the passive force theory that was advocated by the Neo-Confucianists.

Wang then lays out his vision of the transformations that bring daily renewal: "In times of prosperity or decline, new things are born every day." (XIAO, LI, 2008, p. 713).

He regards this as a fundamental law of the universe. All things, beginning with nails, hair or human muscles, rivers and streams of the earth, wind, thunder, sun and moon in the sky, are in constant change and transform over time.

Wang divides these changes into two categories:

- a. Accumulation of quantity
- b. Renovation of quality

In his opinion, in anything, there are quantitative changes based on the present quality. He calls this phenomenon internal perfection, which comes spontaneously. Thus, even if the quality of things undergoes changes, the essence does not change: "The quality is replenished every day, but the look remains the same." (XIAO, LI, 2008, p. 713).

He gives as an example the muscles of the human body, which assimilate daily, growing, but the appearance remains the same.

The universe is unlimited in space and time, and the multitude of things is always in a continuous transformation. Within a thing, there is the formation of new factors. Outside of it, there is the possibility of forming new things. The world changes daily, and this phenomenon leads to the abundance of species and phenomena.

Wang's vision of contradictions

Wang says there are a lot of things in the universe, but they can be boiled down to two extremes. By this, he refers to the antinomies contained in each thing. Changes in things come about through the phenomenon of mutual friction (agitation) that exists in every thing.

He makes a deep analysis of the relationship and the common features possessed by things, after which he talks about the essential relationship of opposites. In his opinion, on the one hand, opposites sit next to each other, being in opposition to each other, giving the impression that they are two different things.

On the other hand, both ends support each other and move away from each other. This relationship can be described by the fact that by combining two different things a single thing can result.

Comparatively, it illustrates the meaning of identity. In his opinion, the focus of the research must be on the relationship between the antithetical aspects that support each other. He explains this by the example of inspiration and expiration, which are two ends of a contradiction. Thus, if there is the act of exhalation, there must also be inspiration, and vice versa. When the two acts combine, breathing results, which is a new act. So if two opposite functions of a thing combine harmoniously, they will take that thing to a new stage. At the same time, those who regard antinomies as a boundary that distinctively divides things, are mistaken and plead against objective reality.

Wang believes that there is identity in the opposition, treating the contradictions objectively. He believes that we must always be ready to be able to perceive the antinomies objectively, extracting the positive aspects from them. He observes the struggle of aspects from a contradiction, arguing that in an objectively and inevitably innate phenomenon there will always be two contradictory objects that will fight against each other, the correct attitude being that of defying these fights. (CHANG, 2017, p. 67).

"Yin and Yang always communicate; they do not constrain each other. Coercion is not their usual state. Suddenly, if yang constrains yin, there is thunder; if yin constrains yang, wind appears. These are variations of their movement." (XIAO, LI, 2008, p. 714).

In other words, mutual communication between yin and yang is a constant state, and their mutual coercion and fierce struggle are also normal states.

Wang recognizes that there is a struggle between the aspects of the contradiction, and vehement changes will be sparked by this antagonistic struggle. Furthermore, he uses the perspective of struggles to explain social phenomena. He claims that the despotic and influential families and the common people who have been deprived of their rights are two polarized layers of society, which are opposed.

"Those who have accumulated a great fortune are becoming richer and richer, and those who have been dismissed are becoming poorer and poorer. And as for the leaders, they expose the common people to mortal dangers and thus, the common people regard them as mortal enemies."

"When wealth is gathered in the upper stratum, discontent circulates in the lower stratum. When the common people are overwhelmed by poverty, how can you forbid them not to raise their hands [not to rebel]?" (XIAO, LI, 2008, p. 719).

In other words, the intensification of contradictions brings with it a lot of violent conflicts. Since they cannot be dissolved, the only way out is for one side to defeat the other. As Wang argues, after great defeat comes great joy. Thus, the situation can change from

stagnation to joy, this being the most revolutionary idea that appeared during the Enlightenment period in China.

Conclusion

Through his work and his ability to combine classical Confucian philosophy with the new sciences that emerged in the 17th and 18th centuries, Wang Fuzhi remains a voice in the history of Chinese philosophy. Wang Fuzhi's thinking had a significant influence on Chinese culture, especially in the fields of philosophy, history, and literature. He was one of the first nationalist philosophers in China, who defended Chinese identity and cultural values in the face of the Manchurian invasion.

He criticized the dominant Neo-Confucianism and proposed a new and original interpretation of the Confucian classics, based on a dialectical and materialist view of history. His revolutionary ideas provided solutions to China's problems in the centuries that followed, Wang being the promoter of humanism and dialectical evolution, aspects that have held special significance for the Chinese people from the 17th century up to the present.

BIBLIOGRAPHY

CHANG, Chi-Shen, *The Idea of Chineseness and Ethnic Thought of Wang Fuzhi*, in *Religion and Nationalism in Chinese Societies* (Ed. Cheung-tian Kuo), Netherlands, Amsterdam University Press, 2017

<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/30533/1/645373.pdf>

Accessed: 2.01.2024

CHENG, Anne, *Istoria gândirii chineze*, București, Polirom, 2001

DENG, Jie, CHUAN, Tee Boon, *Practical Thinking of Neo-Confucianism in Qing Dynasty from the Scope of Practice Based on Deep Learning*, in *Mathematical Problems in Engineering*, vol. 2022, Article ID 8284696, 2022

<https://www.hindawi.com/journals/mpe/2022/8284696/> Accessed: 2.01.2024

XIAO, Jiefu, LI, Jinquan, *An Outline History of Chinese Philosophy*, Beijing, Foreign Language Press, 2008

ZHAO, Gang, *Reinventing China: Imperial Qing Ideology and the Rise of Modern Chinese National Identity in the Early Twentieth Century*, *Modern China*, vol. 32, no. 1, 2006.

<https://www.jstor.org/stable/20062627> Accessed: 2.01.2024

THE ARISTOTELIAN DIMENSION OF AUDIOVISUAL DISCOURSE

DIMENSIONS ARISTOTELIENNES DU DISCOURS AUDIOVISUEL

DIMENSIUNILE ARISTOTELICE ALE DISCURSULUI AUDIOVIZUAL

Vlad UNGAR

Cadru didactic asociat, jurnalist TV
Universitatea de Vest din Timișoara
Bulevardul Vasile Pârvan 4, Timișoara
Societatea Română de Televiziune
Calea Dorobanților nr. 191, sector 1, București
E-mail: ungar_vlad@yahoo.com

Abstract

In a perpetually dynamic world, where media programs are watched not only for information, but also for bias confirmation, audiovisual discourse has substantially transformed in recent decades in order to adapt to the audiences' need for live coverage of events. The three dimensions of Aristotle's rhetoric – ethos, pathos and logos – have remodeled the news narrative, which in recent years has progressively lost much of its objectivity. From selecting and ranking information to structuring the elements of the story told by journalists, both textually and visually, information is doubled by emotion. On the global screen, the most important events are often broadcast live, but are recomposed by each TV channel by means of news writing techniques so as to respond to the expectations of certain audiences.

Résumé

Dans un monde qui évolue rapidement et qui regarde les programmes médiatiques non seulement pour apprendre de nouvelles informations mais aussi pour renforcer certaines croyances, le discours audiovisuel s'est considérablement transformé ces dernières années pour répondre au besoin du public de vivre l'actualité en direct. Les trois dimensions de la rhétorique aristotélicienne - ethos, pathos et logos - ont remodelé le discours d'information qui, ces dernières années, a de plus en plus perdu son objectivité. De la sélection et de la hiérarchisation des informations à la structuration des éléments qui composent l'histoire racontée par les journalistes, tant sur le plan textuel que visuel, l'information est associée à l'émotion. Sur l'écran mondial, les événements les plus importants sont souvent rapportés en temps réel, mais ils sont recomposés par chaque chaîne de médias à travers l'écriture journalistique pour répondre aux attentes d'un public particulier.

Rezumat

Într-o lume aflată în continuă mișcare care urmărește programele mass-media nu doar pentru a afla informații noi, ci și pentru a își întări anumite convingeri, discursul audiovizual s-a transformat substanțial în ultimii ani pentru a răspunde nevoilor publicului de a trăi actualitatea în direct. Cele trei dimensiuni ale retoricii aristotelice – ethos, pathos și logos au remodelat discursul știrilor care în ultimii ani și-a pierdut tot mai mult din obiectivitate. De la selectarea și ierarhizarea informațiilor, până la structurarea elementelor ce compun povestea pe care o transmit jurnaliștii, atât în plan textual cât și vizual, informația este dublată de emoție. Pe ecranul global, cele mai importante evenimente sunt transmise de multe ori chiar în timp real, dar sunt recompuse de fiecare canal media în parte prin scriitura jurnalistică pentru a corespunde așteptărilor unui anumit tip de public.

Keywords: *Discourse, Audiovisual communication, News, Narratology, Rhetoric*

Mots-clés: *discours, communication audiovisuelle, actualités, naratologie, rhétorique*

Cuvinte-cheie: *discurs, comunicare audiovizuală, știre, naratologie, retorică*

1. Introducere

Știrile de televiziune ocupă o poziție privilegiată în rândul factorilor ce pot determina schimbări sociale deoarece în funcție de conținuturile transmise, milioane de oameni decid cum să își organizeze viața, iar liderii politici și instituțiile fundamentale ale statului își adaptează mesajele. Produsele mass-media sunt construite însă, tot mai des, sub forma unor discursuri de convingere. Rolul știrii în lumea contemporană nu mai e doar acela de a informa publicul, ci și de a îi întări anumite convingeri. În rândul unei largi audiențe se regăsesc astăzi segmente diferite de public tot mai bine conturate care în funcție de valorile și normele la care aderă, optează pentru un anumit conținut informațional.

Astfel că discursul mass-media s-a schimbat pentru a răspunde acestor nevoi și a dezvoltat conținuturi nișate. Spre exemplu, un eveniment precum o ședință de plen în Camera Deputaților va fi prezentat diferit în știrile realizate de jurnaliștii de la TVR și de cei de la România TV. În timp ce postul public se va axa pe modul în care proiectele de lege adoptate le pot schimba viața românilor, canalul privat va construi subiectul pornind de la elementele controversate ce suscită interesul publicului țintă și va prezenta toate informațiile legate de eventualele tensiuni care apar între deputați sau chiar posibilele conflicte.

Indivizii nu mai caută astăzi doar informații, ci și stiri care să întrețină prin unghiul de abordare și modalitatea de construcție a subiectului narațiunea și retorica în care ei cred. La fel ca atunci când sunt activi pe rețele de socializare, și în calitate de consumatori ai produselor tv, radio sau de presă scrisă, categorii mari de public urmăresc tot mai mult să fie convinse că ideile pe care le susțin, respectiv tezele în care ei cred sunt corecte. În funcție de asta aleg un anumit canal media ce corespunde ideologiei și convingerilor la care au adera. Acest proces le validează un anumit tip de discurs cu care se identifică deja și pe care și-l asumă în spațiul online sau într-o comunitate virtuală. Asta explică, de pildă, de ce în statele unite republicanii urmăresc FOX News, iar democrații CNN, la fel cum și în România publicul de dreapta își ia informații, în general, de la Digi24 și B1TV, iar cel de stânga de la Antena3 CNN. Cum comportamentul de consum al publicului s-a schimbat în ultimii 10 ani, discursul mass-media a trecut prin anumite transformări pentru a răspunde acestor noi așteptări. Vom analiza cum

noua paradigmă de construcție a discursului audiovizual se construiește prin intermediul celor trei dimensiuni aristotelice: logos, pathos și ethos.

Pentru a putea identifica mecanismele prin care retorica știrilor a renunțat la misiunea strict informativă trebuie să determinăm modelul persuasiv ce poate fi aplicat fiecărei etape din procesul de producție a știrii – selectarea și ierarhizarea informațiilor, redactarea textului, realizarea montajului de imagini, prezentarea subiectului. Cele trei dimensiuni persuasive își au originea în teoriile despre convingere definite încă din Antichitate.

2. Logica textului jurnalistic și coerența discursului (Logosul)

În fiecare săptămână în România au loc accidente, acte de violență, conflicte stradale sau scandaluri politice, Guvernul ia măsuri ce afectează viața oamenilor, poate crește pensiile, salariile din aparatul bugetar, iar Parlamentul aprobă legi ce stabilesc principalele reguli de funcționare a societății. Toate aceste informații sunt de interes pentru public, însă dacă ar fi prezentate într-o manieră instituțională nu ar fi atractive și nimeni nu ar mai fi interesat să afle ce se întâmplă fiindcă ar plictisi.

Jurnaliștii utilizează informațiile pentru a construi un discurs accesibil. Charles Larson consideră că evidențierea premiselor pe care audiența sau publicul le apreciază deja ca fiind credibile (LARSON, 2003, p.204) poate determina succesul unor argumente, tocmai de aceea știrile utilizează uneori în primele secvențe difuzate și date care sunt cunoscute publicului larg sau stabilesc relații pentru ca subiectul să fie mai ușor de înțeles și mai captivant. În discursul mass-media sunt folosite două tipuri de probe persuasive – cele dramatice și cele raționale. Într-o știre despre inundații, spre exemplu, mărturia unui sinistrat are un impact puternic, în vreme ce pentru un subiect cum este cel legat de creșterea monedei euro și devalorizarea monedei naționale statisticile se dovedesc utile pentru a pune informațiile în context.

A. Probele dramatice au ca punct de plecare reflexul indivizilor de a structura evenimentele pe care le trăiesc sau pe care le urmăresc într-o anumită perioadă de timp ca pe o poveste (LARSON, 2003, p. 208). Pentru ca informațiile să devină accesibile publicului, reporterii, producătorii și editorii de știri folosesc două modele diferite ale formelor dramatice atunci când alcătuiesc un text jurnalistic – narațiunea și depoziția.

Narațiunea este cea care determină firul roșu sau logica poveștii. Pentru a convinge publicul, o relatare de la fața locului, o transmisiune în direct sau o știre trebuie să fie credibilă, adică să prezinte informațiile sub forma unei succesiuni de secvențe care se determină unele pe celelalte și au fluentă și coerență în așa fel încât publicul să înțeleagă ce s-a întâmplat. Indiferent că este vorba despre descinderi ale procurorilor la o grupare specializată în cămătărie sau evaziune fiscală ori despre o intervenție medicală de succes a unor chirurși de la un spital renumit sau despre cele mai noi reduceri de taxe și impozite aprobate de Guvern, știrile sunt construite sub forma unor povești. Odată colectate informațiile de reporter, verificate și trimise în redacție, ele sunt „împachetate” sunt forma unor narațiuni cu o structură bine determinată. Pentru Walter Fisher narațiunea reprezintă un ansamblu de „acțiuni simbolice – cuvinte și/sau fapte – care au continuitate și semnificație pentru cei care le trăiesc, creează sau interpretează” (FISHER, 1987, p. 58).

Dacă vrea să fie convingător și să transmită publicului un discurs clar și care să aibă impact, reporterul care face o transmisiune în direct din fața unui bloc în care a avut loc o crimă, nu va reda informațiile așa cum apar ele în procesele-verbale de constatare ale poliției sau în comunicate de presă scrise într-un limbaj juridic, ci le va structura în funcție de importanța lor în așa fel încât să transmit publicului exact ce s-a întâmplat, adică o poveste. La această strategie apelează și editorul care redactează un text, fiindcă așa cum constată Larson narațiunea „încurajează experiențele indirecte ale pacienților persuadați în încercarea de a-i

hotărî să dea un anumit curs acțiunilor lor. Acest tip de persuasiune se bazează pe capacitatea lor de a se imagina într-un context descris de agentul persuasiv– «să simtă» ce simt alții, «să trăiască» indirect.

Ștefan Zăvălaș susține că narațiunea poate fi adaptată oricărui tip de discurs deoarece „prezintă fapte și întâmplări” și stabilește patru condiții ce trebuie respectate într-un discurs persuasiv ce utilizează narațiunea ca mijloc de convingere:

I. În primul rând, „ideile și stilul trebuie să fie clare, lămurite, pentru ca auditoriul să nu aibă impresia că este amăgit sau să aprecieze că oratorul nu este în stare să expună corespunzător fapta, întâmplarea”. (ZĂVĂLAȘ, 1998, p. 142).

Narațiunea e centrul de greutate în jurul căruia se construiește discursul știrilor de televiziune. Acestea au ca punct de plecare fapte din realitate, evenimente ce pot fi verificate, ceea ce conform teoriei lui Schaffer plasează discursul știrilor în zona povestirilor factuale, acesta susține că „în povestirea factuală, ordinea de dependență: istorie (evenimente denotate) – narațiune (enunțarea povestirii) – povestire (produsul, sintactic și semantic al actului narativ); în povestirea de ficțiune, ordinea de dependență logică este schimbată: narațiune-povestire-istorie, dat fiind faptul că istoria nu există decât ca o proiecție mentală indusă de povestire”. (DUCROT, SCHAEFFER, 1996, p. 458). O știre trebuie să răspundă la șase întrebări esențiale – cine, ce, unde, când, cum, de ce, în funcție de care reporterul urmărește să obțină și să verifice informații pe teren, la locul evenimentului pe care le va utiliza în redactarea textului jurnalistic.

Walter Fisher consideră că indivizii sunt „ființe narrative care au experiență și înțeleg viața ca pe o serie de narațiuni în curs de desfășurare, conținând conflicte, personaje, începuturi, cuprinsuri și încheieri” (FISHER, 1987, p. 24). Analizând această perspectivă, putem considera că știrile sunt de fapt construite ca niște „povești ale actualității” pentru că aceasta este forma în care publicul e pregătit să decodeze cel mai bine mesajul pe care îl transmit.

I. Redacțiile abordează prin jurnalele informative evenimente care sunt noi și proaspete în fiecare zi, iar pentru asta se folosesc de coduri ce dau formă și înțeles materialelor de știri.

II. Cea de a doua condiție necesară pentru ca narațiunea să fie un succes este adecvarea personajelor. Aceasta este o regulă de bază în știrile de televiziune în care de multe ori sunt utilizate personaje ce conferă veridicitate și autenticitate poveștii, pentru a veni în completarea unor date și informații care altfel nu ar reprezenta mare lucru pentru publicul larg. Spre exemplu, atunci când reporterul și cameramanul pregătesc un reportaj într-o localitate afectată de inundații primul lucru pe care îl fac este să caute sinistrați care acceptă să vorbească în fața camerei de filmat și să își spună povestea, cum au fost afectați, ce au pierdut după ce gospodăriile le-au fost inundate. O astfel de mărturie are o greutate mult mai mare decât un interviu cu prefectul județului care poate vorbi corect despre pagubele create, dar nu este un personaj implicat direct. Așa cum remarca Ștefan Zăvălaș, „auditoriul va considera «adevăr» ceea ce narează oratorul, dacă acest adevăr se potrivește cu caracterul și interesele personajelor, cu vremurile și locurile menționate. (...) Dacă vom acuza un om de furt, atunci trebuie să îl prezentăm ca stăpânit de iubire de bani, de «argint» sau de alte patimi care îl îndeamnă la furt; dacă îi vom acuza de crimă, trebuie să dovedim că este o crimă înverșunată, răzbunătoare și nelegiuită”. (ZĂVĂLAȘ, 1998, p. 142). Sigur că o astfel de abordare în construcția personajului pare mai adecvată pentru o pledoaria în sala de judecată, dar în știrile de tip hard news despre crime și înșelătorii cei găsiți „responsabili” în ochii opiniei publice, chiar așa sunt prezentați.

III. Cel de al treilea criteriu pe care îl are în vedere de Ștefan Zăvălaș vizează stilul discursului în sensul că prin „eliminarea cuvintelor de prisos, expunerea cât mai scurtă a narațiunii, fără a înțelege prin aceasta o scurtare absolută, ci numai dacă narațiunea cuprinde numai ceea ce este necesar”. (ZĂVĂLAȘ, 1998, p. 143). Claritatea și concizia sunt principalele caracteristici ale discursului știrilor.

IV. Ultima condiție propusă de Ștefan Zăvălaș pare indispensabilă editorilor și producătorilor de televiziune din zilele noastre care creează discursul audiovizual – componenta emoțională. Pentru ca într-un discurs persuasiv narațiunea să își îndeplinească rolul și să atingă scopul propus „trebuie să fie patetică, să câștige inimile ascultătorilor. Auditoriul trebuie să fie mișcat, să plângă, să se înflăcăreze, să se mânie, să urască, să dobândească, adică aceleași sentimente și pasiuni, ca și oratorul”. (ZĂVĂLAȘ, 1998, p. 143). Deși nevoia de a emoționa publicul nu ține de misiunea de informare a mass-media, a devenit parte din scopul în sine al mesajului, discursul audiovizual având din acest punct de vedere o dimensiune persuasivă mult mai pregnantă.

Pe această strategie în care emoția câștigă tot mai mult teren printr-o poveste relatată autentic și credibil, au mizat producătorii și editorii din televiziunile din România în multe momente cheie ale pandemiei de coronavirus. Spre exemplu, în aprilie 2020, atunci când orașul Țândărei a devenit prima localitate carantinată din România, majoritatea redacțiilor nu s-au limitat la a transmite această informație în jurnalul de știri, era nevoie să descrie, să expună publicului gravitatea situației.

Așa că televiziunile au trimis echipe tehnice și jurnaliști să transmită din orașul care a fost carantinat. O decizie a Guvernului ce putea fi transmisă publicul sec și tern, printr-un simplu anunț de tipul – „Din cauza numărului mare de infectări cu SARS COV19 orașul Țândărei din județul Ialomița a fost carantinat”, a devenit un breaking news, o știre de importanță națională fiindcă informația oficială a fost prezentată sub forma unei narațiuni. Reporterul a mers în orașul carantinat și le-a povestit telespectatorilor exact ce se întâmpla acolo, practic discursul știrii nu s-a limitat la declarațiile oficiale ale primarului și ministrului Afacerilor Interne. Pentru a îi convinge pe oameni că situația e cu adevărat gravă, că măsurile luate de autorități sunt cu totul speciale, a fost nevoie de o poveste cu elemente de atmosferă și multă emoție.

Scriptul știrii ORAȘUL ȚĂNDĂREI, ÎN CARANTINĂ din jurnalul de la ora 19.00 din 04.04.2020. Știrile PRO TV

„VOICE OVER: Autoritățile au raportat, din nou, peste 400 de cazuri noi la 24 de ore. 430, mai precis. Printre ele, un bărbat de 27 de ani, din Sibiu, fără afecțiuni cronice. Anul trecut, a avut de tras după două episoade de probleme pulmonare. Din același motiv a mers la medic și de dată asta, însă a primit recomandarea să se trateze la domiciliu.

VOICE OVER: Aici l-au și găsit fără suflare pompierii, alertați de rudele care nu mai reușeau să-l contacteze. Testele au confirmat că a murit din cauza complicațiilor provocate de virus.

După cele două zile de apeluri disperate din partea edililor locali, orașul Țândărei a fost pus sub carantină.

Relatare de la fața locului Paul Angelescu corespondent PRO TV: Din acest moment orașul Țândărei este oficial în carantină. De ieri până astăzi au mai murit încă trei persoane din Țândărei confirmate pozitiv cu Covid-19. În tot județul au murit opt persoane confirmate cu Covid-19. Dintre acestea, șapte sunt din Țândărei.

Marcel Vela, ministrul Afacerilor Interne: „Sunt strict interzise intrarea și ieșirea din Țândărei prin alte zone și căi de acces decât cele publice”.

VOICE OVER: Teama autorităților este lesne de înțeles. În timp ce, de la București, se anunțau noile măsuri, pe străzi nu se respecta nici măcar izolarea. Copiii se joacă sub privirile adulților.

Relatare de la fața locului Paul Angelescu corespondent PRO TV: Polițiștii iau acum fiecare uliță la rând, să vadă cine nu respectă măsurile de izolare și distanțare socială. De fiecare dată când mașinile pleacă, o parte dintre oameni ies înapoi pe stradă.

VOICE OVER: E o joacă de-a șoarecele și pisica între oamenii legii și localnici.

Relatare de la fața locului Paul Angelescu corespondent PRO TV: În capătul străzii sunt doi băieți care joacă fotbal asta în condițiile în care mașinile patrulează pe toate celelalte străzi.

VOICE OVER: S-au dat mai bine de 30 de amenzi pentru nerespectarea măsurilor de izolare, numai astăzi. Două dintre ele sunt de peste 20.000 de lei.

Relatare de la fața locului Paul Angelescu corespondent PRO TV: Acest bărbat a fost oprit de forțele de ordine, nu are la el nici declarație pe propria răspundere nici documente de identitate. În momentul de față autoritățile încearcă să îl identifice cumva.

Relatare de la fața locului Paul Angelescu corespondent PRO TV: Și asta este strada care dă fix în filtrul de poliție. În momentul de față 1, 2, 3 copii încă doi adolescenți și bărbatul care nu avea la el declarația pe propria răspundere și acte de identitate.

Numai la Țândărei, românii s-au întors cu sutele acasă, speriați de noul coronavirus. Și vor mai veni: este așteptat un nou val.

Chiar astăzi, pe Autostrada Soarelui, o coloana de mașini cu numere de Marea Britanie era escortată de poliție - cel mai probabil, către un loc de carantină instituționalizată.

Și în Hârșova, oraș aflat la 25 de kilometri de Țândărei, primarul cere sprijinul armatei. Nicio măsură nu i-a ținut în casă pe localnici.

Viorel Ionescu, primarul orașului Hârșova: „Solicite la Hârșova suplimentarea forțelor de ordine. S-au aplicat amenzi, s-au deschis și dosare penale. Eu aș recomanda înăsprire pe parte penală a celor care încalcă aceste prevederi”.

Totuși, până acum, în Hârșova nu a fost confirmat niciun caz de infectare cu virusul SARS-COV2.”¹

Știrea transmisă în principalul jurnal al postului PRO TV este construită sub forma unei narațiuni. Prin intermediul jurnalistului care relatează de la fața locului cei de acasă simt exact ce se întâmplă în orașul în care autoritățile au impus măsuri speciale.. E cu siguranță mult mai convingător un astfel de mesaj decât un anunț de 2 minute de la Ministerul Afacerilor Interne în care sunt enunțate articole de lege și motivele carantinării. Discursul știrii este construit în așa fel încât receptorii mesajului să se gândească permanent la efecte, la ce s-ar putea întâmpla dacă și localitatea în care ei trăiesc, satul, comuna sau orașul ar fi carantinate.

Declarația sau depoziția reprezintă cel de al doilea tip de probă dramatică pe care producătorii de televiziune o folosesc pentru ca mesajul pe care îl transmit în cadrul jurnalelor de știri să aibă un efect persuasiv, adică să convingă publicul pe de o parte să urmărească discursul, să accepte o anumită idee și să își schimbe atitudinea, iar pe de altă parte să confere autenticitate poveștii în sine. Adesea, atunci când se uită la știri, oamenii retrăiesc momentele ce sunt povestite de un martor sau de protagonistul unui eveniment într-o declarație înregistrată. Spre exemplu, atunci când numărul persoanelor care se arătau sceptice de existența coronavirusului a crescut, multe televiziuni au difuzat reportaje ce conțineau mărturiile ale oamenilor infectați cu SARS COV2 chiar de pe patul de spital. Autenticitatea acestor declarații ar fi trebuit să îi convingă chiar

¹ <https://stirileprotv.ro/stiri/actualitate/tandarei-a-intrat-in-carantina-joc-de-a-soarecele-si-pisica-intre-locuitori-si-politisti.html>, accesat la 22 iunie 2021

și pe cei mai neîncrezători că virusul există, iar presiunea pusă pe spitale este una uriașă. În cadrul Telejurnalului de la TVR1 a fost difuzat un astfel de interviu în cadrul unui reportaj mai amplu, construit în jurul unui personaj cheie – o femeie supraponderală, angajată în corporație, care a supraviețuit după infectarea cu virusului, deși a petrecut o perioadă lungă de timp internată în secția de terapie intensivă.

Scriptul unei declarații din știrea 6 SĂPTĂMÂNI CÂT O ETERNITATE difuzată la ora 20.00 în 29.04.2021. Știrile TVR, TVR1

Raluca Ganea: „*E greu să vezi cum lumea se duce în jurul tău. La terapie intensivă acum ești bine, peste câteva ore te-au pus în sac și ai plecat. E cumplit să te trezești în mijlocul nopții și să auzi asistentele cum se luptă să salveze pe cineva. E cumplit pentru moralul omului. Este foarte greu. Vă dați seama, când ești acolo, te gândești că următorul ai putea fi tu. Din oamenii care erau la ATI la COVID în aceeași perioadă cu mine, eu sunt singura care a plecat mai departe. Și este cumplit să știi lucrul ăsta. Erău oameni buni, sunt sigură de treaba asta. Erău familia cuiva...*”²

În acest caz, mesajul are un impact mai puternic și este mai convingător prin folosirea unei probe dramatice ca mijloc al persuasiunii în discursul știrii decât dacă ar exista doar o declarație a unui medic care i-ar avertiza pe oameni că trebuie să se protejeze. Mărturia tinerei conferă autenticitate.

B. Probele raționale sunt cele care apelează la mecanismele gândirii logice, iar Larson ia ca punct de plecare definiția argumentării pe care o înțelege ca reprezentând „suficiente probe asociate unui raționament pentru a determina publicul să acorde încredere sau să acționeze conform sfatului agentului persuasiv” (LARSON, 2003, p.214). De foarte multe ori la știri informațiile factuale sunt însoțite de date statistice, un bilanț al accidentelor care au avut loc pe parcursul unui an pe un drum județean poate fi folosit într-o știre despre proiectele de infrastructură din România care nu au avut parte de investiții în ultimii 10 ani.

Știrile nu prezintă însă evenimente unice și singulare, ci fapte sociale între care se stabilesc diferite tipuri de relații. În funcție de interesul redacției, acestea sunt prezentate diferit într-o știre de televiziune prin selectarea unui anumit unghi de abordare în acord cu politica editorială a postului. Există mai multe tipuri de raționamente care sunt aplicate în discursul jurnalistic ca mijloace persuasive:

Raționamentul cauză-efect este utilizat, spre exemplu, în reportajele și știrile ce aduc în fața publicului informații despre starea degradantă a unor clădiri istorice ce se pot prăbuși oricând în zone circulate din marile orașe sau despre gropile de gunoi ilegale care poluează și pot afecta sănătatea oamenilor care locuiesc în vecinătate. În aceste cazuri, mass-media prezintă cauza problemei, potrivit lui Charles Larson acest tip de strategie funcționează „pentru a identifica evenimente, tendințe sau fapte ce determină efecte sigure. Ele ne spun că, o dată prezentată o cauză, ne putem aștepta ca anumite efecte să urmeze.” (LARSON, 2003, p. 217).

Raționamentul efect-cauză apare atunci când în discurs, emițătorul mesajului are ca punct de plecare câteva efecte cunoscute și prin simpla menționare a acestora încearcă să ajungă la o cauză, aceasta e de fapt o presuposiție. În cazul unor subiecte de presă în care nu pot fi confirmate toate informațiile sau unele nu pot fi făcute publice, reporterii și editorii folosesc datele disponibile pentru a prezenta o anumită cauză. Spre exemplu, atacul cu bombă din Arad în care un om de afaceri a murit după ce mașina în care a urcat a fost aruncată în aer în parcare a unui supermarket a născut foarte multe controverse. Pentru că nu exista o cauză a evenimentului,

² http://stiri.tvr.ro/exclusivitate---ase-saptamani-cat-o-eternitate--e-greu-sa-vezi-cum-lumea-se-duce-in-jurul-tau--la-terapie-intensiva-acum-esti-bine--peste-cateva-ore-te-au-pus-in-sac-si-ai-plecat_884361.html#view, accesat la 22 iunie 2021

știrile și transmisiunile în direct de la fața locului realizate de reporter au fost construite pe raționamentul efect-cauză, piste de polițiști și scenariile de lucru ale procurorilor au reprezentat principalele elemente prezentate publicului.

Raționamentul bazat pe simptome utilizează indicii pentru a direcționa discursul spre o anumită concluzie, fixată de fapt încă de la început. De pildă, în luna iunie a anului 2021 multe știri prezentate în presa scrisă, în radio, dar și la televizor au redat problemele cu care se confruntă sectorul 1 al Capitalei, concluzia la care ajunge publicul este aceea că administrația locală este ineficientă, iar modalitatea în care gestionează problemele comunității este greșită. Imaginile cu gunoaiile de pe străzi, cu șobolanii filmați în zonele publice sau cu iarba netunsă din Parcul Herăstrău au fost pe pagina de început a site-urilor de știri și la începutul jurnalelor de știri. Uzitând acest tip de raționament, aceste imagini sunt indiciile de care are nevoie audiența pentru a trage o concluzie.

În cazul **raționamentului prin comparație** sau prin analogie, potrivit lui Charles Larson „agenții persuasivi folosesc uneori comparația ca temei logic pentru anumite concluzii. În această formă de raționament, un exemplu este analizat și descris, iar apoi se desprind concluziile din exemplul sau din situația respective. Agentul face ulterior o comparație cu o altă situație, subliniind similitudinile și motivele pentru care concluziile exemplului inițial se aplică la aceasta din urmă”. (LARSON, 2003, p. 219-220). Adesea pentru a explica publicului o situație complicată, greu de înțeles la o primă lectură a știrii, jurnaliștii folosesc comparații sau analogii chiar dacă acestea pot denatura situația inițială, reală. Atunci când un reporter transmite în direct dintr-o localitate în care au avut loc inundații, este mult mai accesibil pentru publicul căruia i se adresează să spună că „apele au măturat pur și simplu satul Margina, iar viitura a luat 3 vieți” decât să urmeze cursul comunicatelor oficiale în care autoritățile anunță, de pildă că „ieri dimineața cotele râului care străbate satul Popești au fost depășite, iar 3 persoane au decedat”. Ca raționament, analogia e folosită pentru a aduce mai aproape de nivelul de înțelegere al publicului informații inaccesibile, dar și pentru a sensibiliza audiența.

3. Elementele emoționale în discursul știrii (Pathosul)

John Corner consideră că realismul a reprezentat „proiectul estetic și social definitiv al televiziunii” deoarece această noțiune acționează ca un standard al valorii în redacții, dar și pentru public care la fel ca jurnaliștii se raportează la legătura dintre emisiunile de știri și realitate ca la un criteriu pentru evaluarea calității programelor informative. (CORNER, 1992, p. 97-102). Publicul nu mai caută astăzi însă doar informație atunci când urmărește o știre pe o aplicație online la care este abonat, ci și emoție, adică o eliberare la fel ca în teatrul antic, prin milă și suferință. Oamenii au sentimente puternice atunci când se uită, spre exemplu, la o relatare din mijlocul unei localități afectate de inundații de unde reporterul transmite dintr-o barcă a pompierilor pentru că sunt convingeți că acele imagini sunt veridice. Povestea redată prin text și imagine ce rulează pe ecranul telefonului sau al televizorului este autentică, construită pe baza unor informații verificate de jurnaliștii care se află la locul evenimentului.

O regulă de bază pe care o învață fiecare jurnalist atunci când ajunge într-o redacție e aceea că, în redactarea unui text este esențial să aleagă cuvintele potrivite, cu farmec, fiindcă știrea nu trebuie să fie doar clară, concisă, obiectivă și să prezinte toate perspectivele asupra subiectului, ci și să aibă impact. Sunt redactori, editori și producători de televiziune care vorbesc despre „scrisul emoțional”, despre alegerea acelor cuvinte care exprimă cel mai bine modul în care s-au întâmplat lucrurile, într-o manieră ce captivează publicul. Un jurnalist nu va spune niciodată că „o artistă a decedat într-un accident rutier în care mașina în care se afla a intrat în coliziune cu un autocamion”, ci că „o vedetă s-a stins din viață după ce mașina în care se afla a izbit în plin un tir”.

Dincolo de dimensiunea semantică și cea funcțională, limbajul are și o componentă

tematică, care așa cum constată Larson e „reprezentată de acea calitate a cuvintelor de a avea o anumită textură sau de a produce un anumit sentiment”. (LARSON, 2003, p. 149). Oamenii care urmăresc știrile au sentimente puternice și datorită modului în care sunt prezentate informațiile, iar acest fenomen este explicat de Septimiu Chelcea care susține că „două mesaje pot fi echivalente din punct de vedere semantic și funcțional, dar diferite din punctul de vedere al «tematicii»”. Sociologul român analizează „stilul unificator” și stilul „pragmatic”, care reprezintă două formule diferite de a accentua anumite elemente în discurs. Această dihotomie se bazează de fapt pe modul în care publicul se raportează la o anumită teză sau idee. Astfel, „stilul pragmatic se recomandă agenților persuasivi când se adresează unui public ce nu împărtășește opiniile pentru care ei pledează, spre deosebire de stilul unificator, adecvat situațiilor de congruență atitudinală agent persuasiv-auditoriu”. (CHELCEA, 2020, p. 253).

Realismul știrii nu e determinat doar de limbajul folosit de jurnaliști pentru a spune publicului ce s-a întâmplat. Raymond Williams constată că termenul „real” este folosit în opoziție cu ceea ce înseamnă „imaginarul”. Realismul ca reflectare veridică a unor evenimente este legat și de detaliile aparent redundante și presupune includerea unui număr mare de semne ce au rol contextual în construirea poveștii. Costumele, circumstanțele dialogului și chiar o parte din acțiunea narativă fixează povestea într-o lume complet înțeleasă. Noțiunile de reprezentare din secolul al XIX-lea presupuneau că lumea reală poate fi explicată și reprezentată complet. Williams consideră că din această teorie se desprind trei caracteristici ale realismului ce se regăsesc și în discursul audiovizual – este contemporan, preocupat de acțiunile care pot fi explicate și care au loc în lumea material, este extins social deoarece are ca scop reprezentarea oamenilor obișnuiți, este marcat uneori de ambiția de a interpreta lumea în relație cu un punct de vedere politic. (WILLIAMS, 2002, p. 61-74).

Charles U. Larson consideră că felul în care cuvintele sunt combinate în propoziții, iar propozițiile în fraze poate avea un efect persuasiv. O anumită topică îl poate face pe cel care ascultă știrile la radio sau le urmărește pe ecranul telefonului mobil să lase tot ceea ce face în acel moment și să se concentreze doar pe mesajul respectiv. Adică modalitatea în care e construit discursul îl poate alerta sau îi poate distra atenția. (LARSON, 2003, p. 143).

Știrile încep cu informațiile ce au o puternică încărcătură emoțională, cele de impact, pentru a capta atenția publicului și a îl determina să urmărească toată povestea. Acest tip de construcție a discursului este specific persuasiunii, așa cum constată și Septimiu Chelcea care susține că „agenții persuasivi plasează cuvintele cu o mare încărcătură emoțională la începutul frazei pentru a pune în gardă publicul în legătură cu dovezile ce urmează a fi aduse în sprijinul acțiunii propuse (de a achiziționa un produs, de a adera la o idee)”. (CHELCEA, 2020, p. 250).

Permutările sunt folosite în discurs pentru a accentua anumite idei, acestea pot fi: elementare (când trece pe locul al doilea elementul care în mod normal ar fi trebuit să ocupe primul loc) și complexe (presupun modificarea ordinii mai multor elemente) (DUBOIS, 1970, p.99). Spre exemplu, această frază folosită în discursul unei știri difuzate în programul informativ al postului Antena1, Observator, e construită pe baza unei permutări complexe – „Confrunțați cu o boală care pentru care nimeni nu i-a pregătit în lungii ani de școală, medicii au și ei un mesaj.”³ Editorii de televiziune au apelat la această formulă ca să declanșeze în rândul publicului empatie față de medici, să îl facă pe omul de rând să se gândească ce misiunea complicată au medicii și asistentele să salveze vieți și să lupte cu o boală despre care nu știu foarte multe lucruri. În acest context, receptorul mesajului își va lua măsurile de precauție pentru a nu contacta virusul, adică se va conforma.

³<https://observatornews.ro/eveniment/lupta-pacienti-terapie-intensiva-379543.html>, accesat la 28 februarie 2024

3.1. Rolul melodramei în știrea de televiziune

Diamond consideră că știrile în care informația transmisă îmbracă haina emoției pentru a ajunge la public reprezintă o abdicare de la valorile clasice ale jurnalismului. Pentru el, aceste produse mediatice „se bazează pe o serie de forme grosolane de comercialism, sunt controlate de manageri duri, cu orientare de piață, se complac în spectacole gratuite și fac comerț cu trivialități și cu o emotivitate suspectă, corup valorile și integritatea jurnalismului”. (DIAMOND, 1975, p. XIV). Stimulată de activitatea departamentelor de marketing care fac de multe ori presiuni pentru creșterea audienței ca să poată vinde publicitate la un preț mai mare, mass-media țin tot mai mult cont de așteptările consumatorilor în materie de spectacol, captarea audienței reprezintă principala miză a luptei dintre posturi și determină activarea principiului plăcerii (LAZĂR, 2008, p. 125), ce guvernează logica seducției. În fond, nimic nu este mai televizual decât un om care râde sau plânge. (SCHNEIDERMAN, 1999, p. 109).

Estetica melodramei a influențat discursul știrilor prin transferul unor elemente de construcție a personajului care în cazul jurnalismului de informare duc la mecanismele de identificare a publicului, dar și prin prezentarea contrastului dintre bine și rău și a acțiunii unor forțe superioare ce declanșează evenimente de necontrolat pentru omul de rând (imaginile tulburătoare prezentate în regim de breaking news de la inundații, incendii de vegetație au un impact mare asupra publicului). În fond, orice informație poate fi transformată în spectacol și fragmentată în segmente de emoții. (RAMONET, 2000, p. 24).

Peter Brooks considera că melodrama e o „artă democratică”, a analizat relația de la începutul secolului al XIX-lea dintre aceasta și ficțiunea literară și a constatat că melodrama este un sistem de semnificare în societatea modernă desacralizată, născută din Revoluția franceză (BROOKS, 1984, p. VIII). Melodrama se încadrează în curentul expresionist și se străduiește să externalizeze ceea ce se ascunde sub suprafața haotică și nesigură a vieții moderne. Aceasta a influențat programele de știri prin aceea că aduce în prim plan omul modern și singur pentru care, așa cum afirmă Mercier: „trebuie instaurată ideea unei întâlniri cotidiene, pe care fiecare simte plăcerea să o regăsească, dacă nu să o și aștepte”. (MERCIER, 1996, p. 166).

Aceasta este liantul dintre imaginația melodramatică și ceea ce Arnold Hauser consideră principala moștenire a secolului al XIX-lea, respectiv că dincolo de realitate se află ceva mai real decât aceasta care trebuie descoperit. (HAUSE, 1972, p. 206). Este de fapt ceea ce membrii publicului caută atunci când urmăresc știrile, fiind generat un sentiment de coeziune socială. Știrile sunt cele care îi aduc pe oameni împreună pentru că trăiesc emoții comune. Știrile se reduc în ultimă instanță la emoții fundamentale și puternice precum: iubirea, ura, mâhnirea sau bucuria. Aceste trăiri sufletești caracterizează toate ființele umane, indiferent de statutul lor social. Sexul și moartea sunt două aspecte ale vieții care dau naștere celor mai intense emoții, și de aceea e firesc să fie temele tratate cel mai frecvent. (SPARKS, 2004, p. 98).

Kenneth D. Burke consideră că persuasiunea reprezintă „utilizarea limbajului ca mijloc simbolic de a aduce cooperare între ființe, care, prin natura lor, reacționează la simboluri” (LARSON, 2003, p. 125), adică o formă de comunicare prin care se urmărește influențarea alegerilor. La baza procesului stă însă mecanismul de identificare, care așa cum sugerează Septimiu Chelcea, apare „atunci când agenții persuasivi acționează, cred și vorbesc identic sau foarte asemănător cu publicul țintă”. (CHELCEA, 2020, p. 243).

Modelul persuasiunii dezvoltat de filosoful american stabilește că narațiunea sau povestirea sunt formele prin care oamenii răspund stimulilor pe care îi primesc din mediul înconjurător. Motivația este exprimată, în viziunea lui Burke, prin intermediul actelor simbolice ale limbajului, delimitând în acest fel „acțiunea motivată” de „mișcarea nemotivată”. Discursul știrilor de televiziune ca orice altă manifestare lingvistică reprezintă o acțiune

motivată pentru că poate fi controlat de o anumită voință, a reporterului care redactează știrea, a cameramanului care surprinde anumite imagini în cadru și le elimină pe altele sau a producătorului și a editorului care decid un anumit unghi de abordare pentru o anumită știre.

În viziunea lui Burke atunci când transmit un mesaj, indivizii își aleg cuvintele în funcție de potențialul lor dramatic. Filosoful american definește cinci parametri ce determină construcția discursului. (BURKE, 1945, p. XV). Septimiu Chelcea apreciază că aceste componente se influențează unele pe celelalte și își au originea într-un nucleu comun – drama însăși”. (CHELCEA, 2020, p. 244). Cei cinci parametri sunt:

Actul include orice acțiune motivată. În cazul știrilor e vorba despre textul și imaginea ce compun un întreg și alcătuiesc mesajul. Știrea pleacă de la un eveniment social semnificativ.

Cel de al doilea element identificat de Burke este **scena**, adică întregul context în care se petrece un anumit eveniment ce devine subiect de știre. Spre exemplu, știrea despre primul român infectat cu coronavirus a devenit un breaking news pentru că deja publicul din România era familiarizat cu subiectul, existau măsuri de siguranță sanitară în aeroporturi, pasagerii trebuiau să declare țara din care au venit, iar unii chiar purtau mască de protecție deși în acel moment în România aceasta nu era obligatorie. Exista totodată un amplu context internațional, știrile despre situația din China și Italia unde autoritățile erau în alertă din cauza infectărilor cu coronavirus.

Agentul se referă la persoana sau ansamblul persoanelor sau instituțiile ce asigură desfășurarea actului. Conținutul acestui termen poate să cuprindă și caracteristicile persoanei, căroră li se atribuie o valoare motivațională, cum sunt frica, imaginația sau răutatea. (BURKE, 1945, p. XIX). În cazul știrilor agentul e reprezentat de instituțiile de presă, care transmit mesaje într-o formă prestabilită și au standarde și criterii de selectare e a informației în funcție de interes public. Televiziunile sunt organizații cu o structură ierarhică, redactorul-șef și producătorul general stabilesc unghiul de abordare al unei povești în funcție de informația pe care reporterul o obține pe teren, din mijlocul evenimentului de multe ori, și o anunță în redacție.

Agenția reprezintă „mijloacele, metodele utilizate de agentul persuasiv (atractivitatea fizică a unor actrițe, dansatoare sau cântărețe faimoase sau a unor campioni sportivi, fotografiile nud, diferite obiecte cu valoare simbolică)”. (CHELCEA, 2020, p. 245). Agenția include de fapt toate resursele pe care le are agentul și pe care le poate folosi pentru ca actul să fie unul reușit.

Scopul este rațiunea actului de persuasiune, în cazul știrilor de televiziune poate fi un scop declarat acela de a informa corect și un scop ascuns sau nedeclarat. Spre exemplu, pe toată perioada pandemiei multe dintre imaginile transmise și informațiile obținute de mass-media de la instituțiile statului (Ministerul Sănătății, Ministerul Afacerilor Interne, Ministerul Apărării Naționale) au fost folosite pentru a convinge publicul țintă de gravitatea situației, de impactul pe care îl are pandemia și de riscurile pe care le implică. Tocmai din această perspectivă discursul știrilor a devenit un discurs mai degrabă persuasiv decât unul pur informativ.

În timp ce melodrama din teatru, film, televiziune sau literatură este prezentată drept ficțiune și este percepută de audiență în această notă, reprezentarea melodramatică a lumii în jurnalul de știri asigură cadrul expunerii unor informații corecte.

4. Raportul dintre text și imagine în discursul mass-media (ethosul)

Dacă în epoca lui Aristotel reputația unui individ era determinată de faptele sale, de felul în care se exprima în public, de succesul discursurilor pe care le-a susținut până într-un anumit moment și de dibăcia cu care își alegea cuvintele, în zilele noastre atunci când ne raportăm la ethos, un factor determinat este componenta vizuală. Rețelele de socializare influențează percepția publică a unui personaj, la fel și aparițiile acestuia în emisiunile de

televiziune, fie că e vorba despre știri, participarea la emisiuni de tip dezbateri ori interviuri ample. Este epoca în care politicienii își fac campaniile electorale pe Facebook și pe Instagram, în care oamenii au telefoane inteligente și realizează fotografii în fiecare moment al zilei, nu doar la ocaziile speciale, încercând să întrețină o anumită imagine publică. Practic, reputația se construiește în fiecare zi pe platformele online, care au devenit un „polis al tuturor”, în care mai mult decât textul sau comentariul, cântăresc imaginile.

Astăzi reputația e puternic determinată de felul în care individul este surprins în cadru și prezentat în „satul global”. Asta îl poate face pe un lider politic să pară responsabil în fața electoratului sau să câștige încrederea unor categorii de public pe care mesajele lui nu le atinseseră până în acel moment.

Radu Herjeu susține că nici așezarea în platou a persoanelor invitate să participe la o emisiune tip dezbateri nu e întâmplătoare. În sensul că cei aflați în partea dreaptă a ecranului par mai importanți, iar celor situați în partea stângă li se reduce din credibilitate tocmai prin poziția pe care o ocupă în economia imaginii. (HERJEU, 2000, p. 156).

Modul în care cameramanii surprind în imagini, spre exemplu, un ministru care face declarații și explică măsurile fiscale pe care urmează să le aprobe Guvernul sau pe purtătorul de cuvânt al Poliției Române care oferă ultimele detalii despre perchezițiile pe care oamenii legii le-au făcut la o rețea de traficanți de droguri, poate conferi noi semnificații mesajului pe care aceștia îl transmit.

Lucian Ionică definește imaginea vizuală, cea care este parte componentă a discursului știrilor, drept „orice configurație grafică bidimensională, cu sens, obiectivată pe un suport, pe o suprafață plană sau nu, situată în interiorul ferestrei noastre perceptivă”. (IONICĂ, 2000, p. 11). Așadar, procesul se concentrează pe mesajul pe care îl poate decoda și interpreta receptorul, oferindu-i anumite semnificații.

Radu Herjeu consideră că atunci când imaginea surprinsă de camera de filmat e una statică, în sensul că nu se întâmplă nimic în cadru, dinamismul poate fi creat prin mișcarea aparatului de filmat sau prin alegerea unei anumite încadrături de către operator. El susține că imaginile „pot crea telespectatorului senzații care să influențeze percepția elementelor prezentate și, implicit, să obțină o reacție dorită de realizator. Ca și în cazul redactării știrilor, și la filmarea și montarea unui material, majoritatea încadraturilor și a mișcărilor camerei nu sunt întâmplătoare (...). Chiar și în aceste condiții, efectele obținute sunt aceleași, reacția telespectatorilor putând varia în funcție de modul în care a fost surprinsă și apoi transmisă o imagine.” (HERJEU, 2000, p. 149). Tocmai de aceea, în politica editorială a oricărui canal media există reguli clare cu privire la modul în care cameramanii trebuie să îi filmeze pe liderii politici ai momentului și ce anume să surprindă din comportamentul lor pentru a le zugrăvi o anumită imagine în ochii publicului în concordanță cu interesele postului.

Lucian Ionică susține că între text și imagine pot lua naștere trei tipuri de relații ce configurează discursul audiovizual – de concurență, de redundanță și de complementaritate. O imagine atractivă prin ineditul sau dramatismul ei va distra atenția telespectatorului de la textul citit de voice-over, la fel cum un script al știrii bine scris va reduce valoarea imaginilor pe care le însoțește sau le va pune în plan secund. Cum nici textul nu este liniar, în sensul că poate avea pasaje mai puțin atractive, nici cadrele filmate nu sunt toate la fel și nu au același impact. Astfel, pentru a asigura un echilibru în discurs, momentele puternice din punct de Vedere vizual nu trebuie să se suprapună cu momentele puternice ale discursului verbal, atenția receptorului trebuie ghidată alternativ între ceea ce vede și ceea ce aude. (IONICĂ, 2005, p. 237-238).

Consilierii în relații publice cunosc și stăpânesc aceste tehnici așa că înainte ca un ministru sau o altă persoană care deține o funcție publică să ajungă într-un platou de televiziune este instruită cum să armonizeze limbajul non-verbal, adică ceea ce vede publicul (gesturile cu mâna sau poziția corpului) cu discursul pe care îl adoptă. O persoană care pe parcursul unei

emisiuni cu o durată de 45 de minute folosește în permanență un ton ridicat și gesticulează tot timpul devine obositoare, iar cei care o urmăresc nu îi oferă încredere. Ideile importante pot fi punctate printr-o ridicare a vocii, iar gesturile cu mâna pot fi utilizate atunci când însoțesc explicații, de pildă, dar nu continuu.

Nicolae Melinescu constată că în teoria televiziunii s-au conturat de-a lungul timpului două mari curente ce definesc relația dintre text și imagine. Pe de o parte, sunt „minimaliștii” pentru care imaginea este cea mai importantă și care consideră că aceasta trebuie însoțită de un număr redus de cuvinte deoarece are forța necesară pentru a transmite mesajul știrii și poate convinge audiența. De cealaltă parte, susținătorii supremației cuvântului susțin că, în lipsa acestuia, imaginea nu asigură eficiența procesului de transmitere a mesajului. (MELINESCU, 2013, p. 129-130).

Directorul responsabil cu pregătirea noilor reporteri ai BBC spunea că „să scrii după imaginile montate înseamnă să ajungi la distilarea unei abilități deosebite pe care mulți jurnaliști nu reușesc să și-o dezvolte în ciuda unui simț al folosirii cuvintelor și al unei empatii pentru imagini”. (YORKE, 1990, p. 69). Doar prin ea însăși o imagine nu poate să se refere la o persoană, un obiect sau la un eveniment, poate, cel mult, să faciliteze recunoașterea acestora.

Spre exemplu, dacă în timpul difuzării unei știri publicul vede pe ecran imaginea unui oraș pe timp de noapte, într-o primă fază acest cadru nu oferă foarte multe informații, însă dacă poate fi recunoscută o clădire emblematică precum Turnul Big Ben sau Turnul Eiffel lucrurile încep să se clarifice. Imaginea este înțeleasă instantaneu, tot așa, de pildă, publicul își dă seama imediat că e vorba despre un protest dacă vede o mulțime de oameni adunați în Piața Victoriei din București cu pancarte în mâini sau despre o percheziție atunci când pe ecran sunt difuzate imagini cu trupele speciale ale poliției care încearcă să intre într-o locuință. Imaginea are un efect mai rapid și poate transmite mai multe informații, față de înțelegerea sensului unei propoziții care cere timp pentru decodare. Lucian Ionică susține că „imaginea are un rol pasiv, ea validează cuvântul, construind cadrul în care acesta este perceput”. (IONICĂ, 2005, p. 244-245).

Radu Herjeu sugerează că de cele mai multe ori consumatorii mass-media nu sunt conștienți de modul în care cameramanii aleg anumite încadrături sau de maniera în care editorii de montaj folosesc unele tehnici în construcția discursului audiovizual pentru a transmite un mesaj. (HERJEU, 2000, p. 149). Adică, cel care urmărește știrea pe ecran nu resimte în niciun fel intenția reală a echipei de producție și a reporterului care au realizat o știre despre un conflict politic, de exemplu, și prezintă diferit cele două părți implicate.

Hewitt a definit mai multe moduri de alăturare a imaginii și a textului în discursul mass-media, pe care jurnaliștii sau consilierii de relații publice le folosesc combinându-le succesiv pentru a da mesajului anumite semnificații și a determina o modificare a atitudinii sau a comportamentului în rândul publicului.

I. La un comentariu puternic și imagini de fundal cu un impact redus se recurge atunci când știrea abordează un subiect abstract, ca de exemplu o reformă fiscală sau rata șomajului. În această situație nu se face referire la un eveniment concret și vizibil, așadar cameramanii vor filma imagini apropiate temei, dar fără legătură directă cu informația transmisă. Prezența acestor știri în jurnal se justifică prin importanța informației transmise verbal, imaginile nu relatează subiectul și nici nu îl plasează spațial, temporal ori evenimential.

II. Comentariul puternic și imaginile generice se folosesc atunci când textul știrii este ilustrat cu imagini ce prezintă un element sau un detaliu, specifice subiectului abordat. Chiar și așa, aceste elemente vizuale au valoare generică, ele ilustrează un fapt, un subiect sau o temă, dar nu le redau. Editorii și producătorii se feresc de subiectele ce pot fi abordate doar în această manieră pentru că interesul telespectatorilor nu poate fi menținut foarte mult timp.

III. Un comentariu puternic completat cu imagini de ilustrație se materializează prin alegerea unor imagini ce corespund punctual câte unui cuvânt sau idei din scriptul știrii,

dar nu se acordă atenție logicii interne și construirii discursului vizual. Această metodă de a stabili o corespondență strictă între cuvânt și imagine duce la redundanță, plictisind privitorul.

IV. **Formula comentariului și a imaginii puternice** poate conduce la dificultatea telespectatorului de a își concentra atenția de la palierul vizual la cel auditiv al comunicării.

V. **Imaginile fără comentariu** sunt fie înregistrări nefinisate, adică presupune transmiterea materialului brut cu sunetul original, fie eseuri vizuale în care lumina, montajul, sunetul ocupă rolul principal. (HEWITT, 1992, p. 50-54).

Analizând lucrurile din această perspectivă, Radu Herjeu crede că tocmai tehnica prin care sunt filmate cadrele și montate explică de ce o secvență ce redă o acțiune banală care în viața reală nu ar fi observată, poate capta, fascina și chiar convinge publicul atunci când apare pe ecran. (HERJEU, 2000, p. 150). În acest fel, jurnaliștii pot transforma teme aparent neinteresante în subiecte atractive prin utilizarea imaginilor sugestive. La fel, imaginile cu un lider politic în timpul unei apariții publice sau cu un reporter care transmite de la locul unui eveniment pot transmite încredere, empatie și pot crește credibilitatea vorbitorului și automat a mesajului sau, din contră, au capacitatea de a reduce impactul discursului. Percepția publicului asupra celui care susține un discurs influențează puternic receptarea mesajului, iar pe ecran credibilitatea, carisma, farmecul, adică etosul, elocvența celui care se adresează, pot fi amplificate sau estompate de patru elemente (încadrarea subiectului, felul în care este filmată persoana, unghiul de filmare și montarea secvențelor).

5. Concluzie

Ethosul, pathosul și logosul, cele trei dimensiuni definite de Aristotel sunt valorificate în discursul audiovizual din lumea modernă prin utilizarea instrumentelor persuasive ale elocvenței, manipulării și convingerii. Acestea au transformat discursul știrilor dintr-unul informativ într-unul care naște reacții, schimbă atitudini și comportamente, adică un discurs de convingere. Noul cadru în care se desfășoară comunicarea a impus o readaptare a discursului audiovizual pentru ca acesta să răspundă nevoilor unui nou tip de public. Cum oamenii pot să afle astăzi aproape orice informație printr-un simplu click și nu mai trebuie să aștepte jurnalul de seară pentru a ști ce s-a întâmplat important pe parcursul unei zile, redacțiile au schimbat formula de construcție a știrilor. Acestea nu mai au doar o funcție informativă, ci devin povești care trebuie să capteze publicul, să îi întărească anumite convingeri, să expună o succesiune a evenimentelor într-o anumită logică pentru ca narațiunea să aibă sens, să genereze uneori valuri de emoție și să transmită totuși încredere.

Din acest punct de vedere, discursul audiovizual a preluat instrumentele principalelor forme de persuasiune, așa cum au fost ele definite de Gheorghe Clitan și Oana Barbu-Kleitsch – incitația, seducția, câștigarea încrederii prin apelul la sensibilitate, exprimarea articulată, relevanța acțiunii de urmat, convingerea. Acestea sunt de fapt elemente ce aparțin celor trei dimensiuni clasice ale persuasiunii – ethos, pathos și logos. (CLITAN, BARBU-KLEITSCH, 2017, p. 179-180).

MODELUL DE APLICARE A PERSUASIUNII ÎN DISCURSUL AUDIOVIZUAL

	Etapele procesului de construcție a discursului audiovizual	Persuasiunea ca argumentare	Persuasiunea ca manipulare	Persuasiunea ca elocvență
1	Alegerea subiectului		Se face în funcție de ceea ce e de interes pentru public SEDUCȚIE + INCITAȚIE	
2	Selectarea și ierarhizarea informațiilor	Urmează structura prin care se răspunde la întrebările cine, ce, unde, când, cum, de ce CONVINGERE		
3	Redactarea textului știrii	Construirea poveștii pe baza unui fir narativ ce asigură coerență	Alegerea cuvintelor care descriu cel mai bine evenimentul într-un mod captivant pentru public	
4	Filmarea imaginilor		Implică alegerea acelor fragmente din realitate ce pot impresiona publicul	Poate credibiliza sau decredibiliza personajul care apare în cadru
5	Editarea imaginilor	Respectă firul logic al evenimentului și echilibrul dintre text și imagine	Selectarea acelor care au impact	Poate minimiza un personaj
6	Modalitatea de prezentare a informațiilor			Urmărește să obțină încrederea audienței

FIGURA 1

BIBLIOGRAFIE

- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination*, Columbia University Press, New York, 1984
- BURKE, Kenneth D., *A Grammar of Motives*, PRENTICE-HALL, New York, 1945
- CHELCEA, Septimiu, *Opinia publică. Persuasiune, manipulare, propagandă*, Editura Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale Ion I. C. Brătianu, București, 2020
- CLITAN, Gheorghe, BARBU-KLEITSCH, Oana, *La manipulation du comportement électoral par le biais des symboles religieux*, în „Politique et religion au défi de la communication numérique ouvrage issu d’une sélection des travaux” du 21e et 22e Colloque bilatéral franco-roumain en Science de l’information et de la communication, Timișoara, 2017
- CORNER, John, „*Presumption as Theory: Realism in Television Studies*”, *Screen*, 33, 1, 1992
- DIAMOND, E., *The Tin Kazoo: Television, Politics and the News*, MIT Press, Cambridge, 1975

- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editura Babel, București, 1996
- FISHER, Walter, *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, University of South Carolina, Columbia, 1987
- FISHER, Walter, *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, University of South Carolina, Columbia, 1987
- HAUSE, Arnold, *The Social History of Art*, vol. IV, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1972
- HERJEU, Radu, *Oglinda mișcătoare. Tehnici de propagandă, manipulare și persuasiune în televiziune*, Editura Fundației România de mâine, București, 2000
- HEWITT, John, *Séquences*, Mayfield Publishing Company, 1992
- IONICĂ, Lucian, *Imaginea vizuală*, Editura Marineasa, Timișoara, 2000
- IONICĂ, Lucian, în *Manual de Jurnalism*, COMAN, Mihai (coord.), Polirom, Iași, 2005
- JEAN, Dubois, *Éléments de linguistique française*, Larousse, Paris, 1970
- LARSON, Charles U., *Persuasiunea: receptarea și responsabilitate*, Polirom, Iași, 2003
- LAZĂR, Mirela, *Noua televiziune și jurnalismul de spectacol*, Polirom, Iași, 2008
- MELINESCU, Nicolae, *O viziune despre televiziune*, Master Print, București, 2013
- MERCIER, A., *Le journal télévisé: politique de l'information et information politique*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 1996
- RAMONET, I., *Tirania comunicării*, Editura Doina, București, 2000
- SCHNEIDERMAN, D., *Du journalisme après Bourdieu*, Fayard, Paris, 1999
- SPARKS, Colin (coord.), *Jurnalismul și cultura populară*, Polirom, Iași, 2004
- WILLIAMS, Raymond, „A Lecture on Realism”, *Screen*, 18, 1, 2002
- YORKE, Ivor, *The Technique of Television News*, Focal Press, London, 1990
- ZĂVĂLAȘ, Ștefan, *Introducere în retorică. Note de curs*, Academia de Tehnoeconomie și Cooperare Româno-Americană, București, 1998

MODERN POPULAR MUSIC IN SPAIN – THE UNIVERSE OF ROSALÍA

LA MÚSICA POPULAR MODERNA EN ESPAÑA – EL UNIVERSO DE ROSALÍA*

Sanja MARIČIĆ MESAROVIĆ

Universidad de Novi Sad, Facultad de Filosofía y Letras

Dr Zorana Đinđića 2, 21000 Novi Sad

Email: sanja.maricic.mesarovic@ff.uns.ac.rs

Mirjana MATOVIĆ

Abstract

Observing music as a form of communication within the creative industries we notice that it connects with other fields, especially non-musical ones. The role of modern popular music in this work is twofold: on the one hand, as a branch of cultural diplomacy and, on the other, as a form of economic progress within creative industries. The objective of this work is to show the synthesis of elements of these two roles of music from the perspective of popular modern music in Spain. The qualitative approach includes the musical examples of Rosalía, a singer who in her art shows an exceptional ability to combine elements of the flamenco tradition with modern musical expression. The ways in which the singer communicates with her audience are carried out on three levels: visual, auditory, and musical and this work represents an investigation of the cultural references that she uses.

Resumen

Observando la música como una forma de comunicación dentro de las industrias creativas notamos que se conecta con otros campos. El papel de la música popular moderna en este trabajo es doble: por un lado, como rama de la diplomacia cultural y, por el otro, como una forma de progreso económico dentro de las industrias creativas. El objetivo de este trabajo es mostrar la síntesis de elementos de estos dos papeles de la música desde la perspectiva de la música popular moderna en España. La aproximación cualitativa incluye los ejemplos musicales de Rosalía, una cantante que en su arte muestra una habilidad excepcional para combinar elementos de la tradición flamenca con la expresión musical moderna. Las formas en las que la cantante se comunica con su audiencia se realizan en tres niveles: visual, auditivo y musical y este trabajo representa una investigación de los referentes culturales que emplea.

Keywords: *cultural diplomacy, creative industries, Rosalía, national symbols, flamenco, urban music*

Palabras clave: *diplomacia cultural, industrias creativas, Rosalía, símbolos nacionales, flamenco, música urbana*

* Una parte de esta investigación fue presentada en *Congreso internacional Pasado, presente y futuro del hispanismo en el mundo: avances y retos*, 23/6/2022-25/6/2022, Belgrado: Facultad de Filología

Introducción

El punto de partida de nuestra investigación es la música *mainstream* como parte integrante de la cultura actual, moderna con el foco en la cantante Rosalía como artista perteneciente a la esfera *mainstream* (TERRASA RICO, 2021, p. 397). Es esencial comprender la confirmación del papel de la música a dos niveles: como un canal de comunicación esencial en el contexto de la diplomacia cultural (DC) y como una forma del progreso económico dentro de los márgenes de las industrias creativas (I.C.C.). Siguiendo a Palomares Navarro, Vives López (2019, p. 1) y a Terrasa Rico (2021, p. 382) en este trabajo nos ocupamos de la figura de Rosalía como uno de los fenómenos de masas más relevantes de la era digital en España.

La artista y su equipo han creado una marca (ingl. *branding*) con la que Rosalía ha logrado el éxito a nivel nacional y global y es «una de las artistas españolas de mayor proyección internacional en los últimos años». (SEDEÑO-VALDELLOS, 2021, p. 10). Además, Rosalía ofrece un nuevo modelo a la propia industria musical para la promoción de un álbum o cualquier otro producto del sector de las industrias culturales. (PÉREZ-ORDÓÑEZ, CASTRO-MARTÍNEZ, TORRES-MARTÍN, 2022, p. 204). Este trabajo representa una investigación de los referentes culturales centrada en el análisis textual, visual y auditiva. Hacemos un análisis cualitativo de la simbología española presente en la letra, los videoclips y las portadas de sus canciones para acercarnos a la manera en la que Rosalía, los incorpora en su estética.

La cultura en las industrias creativas y la diplomacia cultural

La cultura como un producto colectivo, simbólico y común tiene una continuidad dinámica a través del tiempo y uno de sus papeles más importantes es reflejar cambios dentro de una sociedad adaptándose continuamente a las demandas modernas de la tecnología y las ciencias, dado que la modernización de cada aspecto de la vida diaria es inevitable. El espectro de la influencia artística moderna permite que el arte forme parte de las relaciones culturales, sociales, económicas y políticas, por ejemplo, internacionales. (ЈАНИЋИЈЕВИЋ, 2016, p. 24). La dispersión hacia otros campos hace que las formas artísticas se modelen según las demandas no artísticas en el contexto dado. La que se adapta a la modernidad con más facilidad es la música. La música actual, comprendida como un producto de la industria musical, está situada dentro del campo de las industrias creativas y así permanece reconocida como una rama económica con un gran potencial de sostenibilidad y desarrollo. (ISAR, 2013, p. 24).

La cultura, en este caso, se reconoce también como un mecanismo de la diplomacia oficial. (RODRÍGUEZ BARBA, 2015, p. 41). Vistos así, los aspectos de la cultura oficial de un estado pueden ser observados como parte de la economía diplomática. Las acciones culturales hoy en día se realizan a través de los medios de comunicación, por lo cual se debería prestar especial atención a la información que se transmite. No pocas veces su contenido sirve como una herramienta de persuasión, continuamente supervisada, de una forma peculiar, por las autoridades oficiales. (KLOSKOVSKA, 2001, p. 183). La perspectiva de la música como una habilidad artística moderna se reduce a la idea de ser interpretada como información compleja, cargada de significados sublimados y con una intención de intercambio de información permanente. (МАТОВИЋ, 2014, p. 16; MATOVIĆ, LAZIĆ, 2020, p. 201).

«La diplomacia cultural vincula dos conceptos polivalentes y difíciles de precisar: cultura y diplomacia». (RODRÍGUEZ BARBA, 2015, p. 36). Si tomamos en consideración la expresión cultural moderna, sus formas, maneras de comunicación, medios, la audiencia, los mensajes y significados que transmite, por una parte, y la libertad de elección del contenido, el control y la responsabilidad de medios de comunicación y la realidad virtual, por otra, está claro que hoy en día el concepto de la cultura ya ha pasado a otro nivel evolutivo.

Sin intención de ocuparnos de la crisis del arte (o simplemente de su evolución cultural) y las cuestiones estéticas en este momento, habría que subrayar la diferencia entre la cultura de las élites y la cultura de las masas. Mientras que la cultura de las élites no depende de los consumidores y sus criterios son puramente estéticos, la cultura de masas sí depende de sus consumidores. (ЈАНИЋИЈЕВИЋ, 2016, p. 29). El segundo tipo de la cultura lo podemos encontrar en las formas de entretenimiento, espectáculo, películas, libros, música y las formas nuevas de las redes sociales.

Siendo un producto, la música puede ser observada como una rama de las II.CC. Bajo la influencia de las ideas del núcleo artístico, se está expandiendo en la forma de círculos concéntricos por medio del sonido, letra o imagen. (THROSBY, 2014). El modelo de círculos concéntricos, como uno de los modelos funcionales en las II.CC. según Throsby (2014), permite el aspecto amplio de la influencia musical en el sentido del área legítima dentro de la creación artística moderna. (SANTOS-DUISENBERG, 2010, p. 34).¹

La DC es un componente de la política exterior muy importante donde la cultura con un fuerte potencial extiende la imagen positiva de un país. En la forma de cadena de acciones con el objetivo de intercambiar ideas, tradiciones y otros valores que forman una identidad cultural, la DC se convierte en un mecanismo mucho más complejo de lo que se comprende de su superficie, pura parte del sector público, social o civil. Llega a ser pública y al mismo tiempo disimulada en la esfera de las técnicas de la persuasión política que son influyentes, pero silenciosas. De esta manera, la DC mueve su foco hacia el papel de la cultura como mediador en las relaciones internacionales. (SADDIKI, 2014, p. 109).

Según Cummings, el concepto DC se define como un intercambio de ideas, informaciones, arte y otros aspectos culturales entre las naciones con el objetivo de conseguir una comprensión mutua. (CUMMINGS, 2009, p. 1). Asimismo, hay que comprender su función como una actividad que apoya los objetivos de la política exterior. (RODRÍGUEZ BARBA, 2008, p. 6). Dentro de estos marcos, la música moderna existe como una parte de la cultura actual buscando su expresión en diferentes niveles audiovisuales a punto de quedarse cubierta por el *soft power*. Según Nye (2004, p. 5) el *soft power* es la habilidad de obtener lo que se desea a través de la atracción y no coerción, se desarrolla gracias a la «atractividad» de la cultura de un país, de sus ideales políticos.

La propaganda y los medios de comunicación e información son los conceptos de la diplomacia pública que tienden a lograr ciertos resultados. Así enfocados se comprenden como instrumentos de la diplomacia pública opuestos a los que utiliza la DC, como exposiciones artísticas, eventos culturales y otras formas de intercambios culturales y educativos. La función y el papel de las II.CC. como eventos culturales modernizados influyen en que la frontera entre lo artístico y lo popular desvanezca porque el discurso con el que se explica el arte es de la época de la tecnología.

En la transmisión, recepción e interpretación de los mensajes uno de los aspectos más importantes es la audiencia. La relación interdependiente entre la audiencia y el contenido que se transmite hace que se trate de una entidad que reproduce significados con la influencia entre sí. (LORIMER, 1998). El significado del mensaje que se transmite en ese contexto tiene su resultado en el concepto práctico de la cultura que la hace ser visible y concreta en las acciones diarias de sus consumidores.

Como consecuencia, la música ya no queda dentro de los márgenes del mensaje-audiencia-entorno, sino que pasa de la esfera artística a la esfera de la propaganda. Los puntos de entrecruzamiento entre la propaganda y la DC son numerosos, desde las formas

¹ Dentro de la economía creativa, la música se reconoce como una actividad simbólica confirmada también en los documentos de WIPO (2010) y UNCTAD en los cuales las actividades con una clara componente artística están protegidas por los derechos específicos, establecidos y definidos.

que influyen en la audiencia, pasando por las diferentes interpretaciones del mensaje hasta el momento más importante, que es atraer la nueva audiencia.

El aspecto según el cual la DC y las II.CC. toman la expresión musical influye es que la música sea reconocible como un texto complejo resultado de fabricación, usado y comercializado. (FISKE 2001, p. 115).

Gracias a las plataformas digitales, la música se convierte en un conjunto legítimo de signos y significados (no)intencionales cuya interpretación no viene solamente de la fuente auditiva. La interpretación de la música en el sentido de una reflexión lógica cultural, social y comunicativa se realiza a través de un sistema de comunicación complejo confirmando su expresión en el campo de investigaciones sociolingüísticas. La posición de distinguir lo que la música representa hoy y lo que sigue ofreciendo, abre el campo de investigación de la sociolingüística en la expresión musical. En este sentido, los mecanismos sociolingüísticos facilitan la expansión e interpretación de la relación mutua entre los elementos históricos, culturales, de civilización, antropológicos, sociológicos, lingüísticos y tecnológicos en el contexto de la música como un texto hecho, completo y complejo. De ahí surge la necesidad de definir la posición investigadora como la *sociolingüística de la música*, que se forma como el foco teórico que permite la traducción de lo abstracto a lo concreto (de la música a la lengua) investigando la relación musical (sobre todo su expresión moderna) en el contexto de la dinámica social contemporánea. La posición de la investigación de la *sociolingüística de música* se define desde el punto de vista del arte de discurso práctico, sistema de signos, modo de diálogo, formas de procesamiento y transmisión de datos, factores de construcción del orden y relaciones sociales. (МАТОВИЋ, 2018, p. 50).

El potencial escondido de la diplomacia cultural española

Una de las estrategias oficiales del Estado es el método de la DC con el que intenta alcanzar los mejores resultados en un país concreto. Dentro del esquema de la globalización como un paradigma dominante, la estrategia del desarrollo cultural de un gobierno sirve solamente en el caso de que una supuesta cultura logre ser reconocible. (JANČIJEVIĆ, 2016, p. 87). No obstante, su fuerza yace en la diplomacia pública y exterior de las que forma parte. Sus líneas de actuación son fijas y cubren completamente el campo amplio de su influencia: la difusión y la enseñanza del idioma propio; la cooperación internacional para el desarrollo del campo cultural; la difusión del patrimonio cultural y, asimismo, la creación cultural contemporánea. (BADILLO, 2014, p. 7).

Puesto que el *Plan de Acción Cultural Exterior* de la última década (2010)² no ha conseguido superar los resultados logrados en los años 80 y 90 del siglo pasado en el campo de la fuerza y el dominio cultural de España, la DC española se enfrenta a la necesidad de encontrar nuevas ideas para volver a recuperar su reconocimiento cultural. Las nuevas generaciones exigen distintas perspectivas de crear, leer, interpretar, transmitir la información y, en nuestro caso, elementos culturales. Sus formas de comunicación dependen de su interés y del tiempo – ambos son efímeros. Por eso, las líneas de la influencia cultural, aunque observadas por separado, funcionan simultáneamente a través de la adaptación al lenguaje moderno. Y este lenguaje funciona tanto a niveles macro (social, político, económico, histórico), como micro (lingüístico, artístico, informático).

Con el objetivo de aclarar la síntesis de los elementos de la DC y las II.CC. dentro de la perspectiva de la música actual en España, y teniendo en cuenta que «la diplomacia cultural se sitúa en el ámbito de los valores y tradiciones; en las manifestaciones artísticas y culturales que expresan la identidad de una nación» (RODRÍGUEZ BARBA, 2015, p. 35), este trabajo

² www.realinstitutoelcano.org [10/01/2024]

ofrece un foco concreto analizando el éxito de Rosalía, una de las cantantes españolas más populares. El motivo de su elección para este tipo de análisis yace en el hecho de haber creado una carrera musical internacional a base de su identidad nacional. Su reconocimiento mundial está confirmado con dos premios Grammy (*Grammy Award*) en 2020 y 2023. Según *Forbes*, Rosalía es una de las mujeres más influyentes en España durante el año 2020³ y 2021⁴. También *Pitchfork* la ha incluido en su lista artistas más importantes en los últimos 25 años⁵.

La manera en la que Rosalía representa España y su cultura es un ejemplo que va andando por la frontera entre la propaganda y la DC de acuerdo con la idea de Badillo (2014: 7), que reconoce la importancia de la creación cultural contemporánea. Puesto que su trabajo encaja dentro de los márgenes de las II.CC., la línea de demarcación con la institucionalización de los resultados culturales parece bastante fluida. Según la opinión de Rodrigo Díez, la artista ha dejado de ser conocida solo por el flamenco y ahora la marca personal que Rosalía ha construido va más allá de Andalucía y Barcelona. (MALACARA, 2023). Los elementos que se pueden interpretar como los que pertenecen al campo de la DC en la imagen de Rosalía precisamente, tienen un carácter económico que a la vez los cualifica como material propagandístico y la podemos observar como «una mercancía cultural». (TERRASA RICO, 2021, p. 398). Sin duda, Rosalía representa un conjunto fino, hecho de la tradición y la cultura española, una visión musical moderna y lenguaje urbano.

Metodología

En este trabajo vamos a llevar a cabo una investigación de los elementos culturales del corpus centrada en el análisis textual, auditivo y visual. Hacemos un análisis cualitativo la simbología española presente en la letra, los videoclips y las portadas de sus canciones para acercarnos a la manera en la que Rosalía los incorpora en el universo que está creando. La metodología que se emplea es de tipo descriptivo.

Rosalía – la joven mesías de chándal

La cantante española Rosalía (Rosalía Vila Tobella, Barcelona, 1992) empezó su carrera musical como cantante de flamenco⁶, pero su expresión artística la ha encontrado en una mezcla del sonido de flamenco-trap-reguetón. La rodean las etiquetas y resulta un reto ubicarla en alguna de ellas. Algunos definen su estilo musical como flamenco-fusión. «A la versión del flamenco que interpreta Rosalía se le atribuye el mérito de renovar el género para una nueva generación. Como aclara la periodista Silvia Cruz Lapeña, Rosalía ha atraído a mucha gente joven al flamenco. (HUTCHINSON, 2018).

María Lucía Sánchez (2019, 2) la califica como una artista *millennial* y creadora de contenido. De hecho, Rosalía cuenta con un número impresionante de seguidores en *Instagram* (28.2 millones)⁷ y en *TikTok* (32.7 millones)⁸. Cabe mencionar aquí que la industria musical ha empezado a utilizar estrategias de comunicación y marketing en las redes sociales como *TikTok* (PÉREZ-ORDÓÑEZ, CASTRO-MARTÍNEZ, TORRES-MARTÍN, 2022, p. 192) y Rosalía ha sabido aprovecharse de las ventajas de esta red social. En este sentido es una de las artistas más activas que mantiene contactos con sus fans de esta manera.

³ <https://forbes.es/listas/82512/los-mas-influyentes-de-2020/>

⁴ <https://forbes.es/100-mujeres-mas-influyentes-en-espana-2022/>

⁵ <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/most-important-artists/>

⁶ Su primer álbum titulado *Los Ángeles* (2017) está compuesto por canciones flamencas.

⁷ <https://www.instagram.com/rosalia.vt/>

⁸ <https://www.tiktok.com/@rosalia>

En la creación de su marca personal, inventándose como una mujer empoderada, Rosalía «ha reelaborado lo urbano llevando el estilo callejero a un nuevo nivel de interés general, sin importar la clase» social. (HIDALGO FERNÁNDEZ, 2021, p. 51). Incluso, en la prensa la han denominado *la joven mesías del chándal* (Belmonte, ABC, 5 de febrero de 2019, citado por TERRASA RICO, 2021, p. 391) dado que luce un estilo de moda llamado *ratchet* hoy en día relacionado con la música *trap*. Según explica Castro (2019, p. 21-22) el *trap* es el término que la prensa generalista utiliza para referirse a cualquier artista urbano joven que haya hecho alguna canción con *autotune* y menciona a varios artistas que combinan diferentes géneros musicales tan distintos como el *dancehall*, el reguetón incluso el flamenco (Rosalía). Más adelante (CASTRO, 2019, p. 28) menciona que el término que ahora se utiliza para ese tipo de música es la «música urbana».

Entonces el género musical que Rosalía emplea representa una mezcla de flamenco con otros géneros. Esa hibridación de géneros musicales (MORALES GÁLVES, 2020, p. 7), la estética de Rosalía, sus coreografías, su vestimenta, la gama de colores que emplea y su presencia en las redes sociales crean vínculos con los principales ámbitos creativos de la actualidad. Esta artista representa «un nuevo eslabón que introduce masivamente el flamenco de manera intergeneracional y lo proyecta al ámbito global». (TERRASA RICO, 2021, p. 394). Siendo una representante del *mainstream* Rosalía «lleva el flamenco a una nueva generación» (HUTCHINSON, p. 2018), ofrece una nueva interpretación, conduce a las generaciones actuales a empatizar con este género musical y a imitar sus gestos (SÁNCHEZ, 2019, p. 3). Parece que Rosalía ha sabido jugar con todos esos elementos para crear un hype. Según la investigación que ha hecho Terrasa Rico (2021, p. 394) Rosalía cumple la función de puente generacional entre el arte jondo y la generación *millennial* (1982-2004) y *centennial* (2005-presente).

Análisis del corpus

El corpus de este trabajo está compuesto por el opus musical de Rosalía con el foco especial en su segundo álbum *El mal querer* (2018) por ser el álbum con el que se ha hecho famosa en el mundo. Su primer álbum, *Los Ángeles* (2017) representa un conjunto de canciones en el estilo de cante flamenco. Su segundo álbum, *El mal querer* (2018) está basado en un escrito anónimo occitano del siglo XIV titulado *Flamenca*, del cual nunca se supo el final. El texto trataba de una mujer y su relación con su marido enfermo de celos. Este álbum representa su trabajo de fin de grado en el conservatorio. A diferencia de la novela, el álbum está estructurado, por capítulos. (SÁNCHEZ, 2019, p. 2-3). Cada canción cuenta un capítulo de la historia y por ese motivo aparece un título adicional escrito entre paréntesis para cada canción⁹. Su tercer álbum se titula *Motomami* (2022) y predomina el estilo pop. También, por haberse convertido en una celebridad, Rosalía ha tenido oportunidad de hacer colaboraciones con otros cantantes famosos.

Para hacer el análisis del discurso narrativo visual, nos centraremos en su segundo álbum de estudio *El mal querer*, que representa una mini obra de arte conceptual y que se define como álbum visual¹⁰. «Es un proyecto que trasciende de lo musical y tiene muy en cuenta lo visual. De hecho, la artista española ha conseguido hacer de este trabajo una obra conceptual que bebe del arte y la cultura española». (GÓMEZ LIZARRAGA, 2018). Con este álbum han creado «una narrativa transmedia (Jenkins, 2006) sobre la violencia de género, el maltrato machista y el amor tóxico». (TERRASA RICO, BLANCO ALFONSO y GARBISU BUESA,

⁹ El productor del álbum es El Guincho.

¹⁰ «El álbum visual, como heredero del álbum conceptual de rock, establece un formato extendido en la idea de videoclip musical, donde la unidad y la coherencia de los discursos visuales son rasgos primordiales» (SEDEÑO-VALDELLOS, 2021, p. 1).

2021, p. 400). El álbum visual consiste en once canciones de los que cinco tienen videos oficiales, pero también cada canción tiene su portada creada por el artista conceptual Filip Custic¹¹ En «El mal querer» Rosalía propone una mezcla de lenguajes y de formatos: la literatura, el libro, la música y la fusión de géneros como flamenco, *trap* y pop, las redes sociales y plataformas, el cante jondo el *autotune* y la música urbana. (SÁNCHEZ, 2019, p. 2). A continuación, pasamos al análisis visual, auditivo y textual del álbum:

1. La canción **Malamente** (cap. 1: Augurio) es un ejemplo de clara representación de la marca personal de Rosalía. El vídeo oficial para la canción más popular¹² del álbum empieza con la escena en una sala donde se dan clases de toreo. La anticipación de la corrida representa un símbolo típico español. Aparte de su lugar en la cultura contemporánea española, es un símbolo que junto con el flamenco hace que la cultura española sea visible y reconocible con facilidad. Hablando de la estética, la escenografía y el decoro están hechos en combinación de rojo y amarillo. Se escucha el sonido del palmeo en el ritmo flamenco. De esta manera se crea, desde el principio, la imagen visual-auditiva del flamenco modernizado. Desde el principio hasta el final del concepto visual de la canción tenemos esa idea de un torero, fuerte y desafiante. Las palabras también son fundamentales en la construcción de la identidad del flamenco. Rosalía utiliza palabras en caló: *Aunque no esté bonita / La noche ¡Undivé!* Cuando usan la palabra *undivé* Los gitanos de refieren a Dios. También utiliza la palabra *'illo* que representa abreviación del chiquillo típica para los sureños. *Malamente (¡'illo!*) Se mencionan la luna, gitana. La vestimenta en combinación rojo-amarillo, corrida, toreros, la capa rojo-amarilla, el tatuaje de la Dolorosa, bailarinas vestidas de rojo, Rosalía de amarillo, unas flores artificiales como rosas por ej., el nazareno en el *skate*, la estatua en la forma de la cruz en el *skate-park*, Rosalía conduciendo una moto negra que representa al toro capoteado por el torero. En la portada Rosalía está representada con el torso desnudo, con los hilos en sus manos y círculos concéntricos delante su cara detrás de ella.

2. Para la canción **Que no salga la luna** (cap. 2: Boda) solo tenemos el audio, así que se escucha el cante flamenco, el sonido de la guitarra española y las palmas. Se escucha el término caló *los sacais* en significado los ojos: *Brillaban los sacais suyo' cuando le di el anillo*. En la portada vemos a una pareja representada por dos Rosalías, una vestida de novia y otra vestida de novio en un traje tradicional. Detrás de ella se ve la luna llena. Según la interpretación de Hidalgo Fernández (2021, p. 28) la portada alude a la obra de Frida Khalo (1939) *Las dos Fridas*.

Pienso en tu mirá (cap. 3: Celos): vemos una muñequita de una mujer flamenca en un vestido rojo colgada en el retrovisor de un camión, un bailaor de flamenco bailando sobre unas llamas, una figura de porcelana de una mujer flamenca con una rosa en el pelo y el abanico en la mano, los cuernos del toro, el chándal rojo, el pantalón amarillo y los zapatos rojos, Rosalía vestida con un pantalón de volantes que se parece al vestido flamenco. Prestamos especial atención a la canción *Pienso en tu mirá* por su forma visual. El estribillo representa la melodía de flamenco con acompañamiento rítmico de palmeo. En la forma visual, es auténtica la manera de vestirse en la que se alude a la bandera española por medio de la combinación de colores del vestido: blusa roja, pantalones amarillos, zapatos rojos. Al final, Rosalía está de pie sobre un camión volcado como una ganadora, vestida con pantalones de volantes – otra vez, elementos de la tradición flamenca. El mensaje lingüístico es típicamente juvenil y amoroso. El apasionante miedo de la pérdida del ser amado confirma el estereotipo de los españoles como una gente temperamental. La portada diseñada para esta canción representa a Rosalía en una postura haciendo el gesto como si estuviera bailando al estilo flamenco. En este video la artista continúa aludiendo al toro ya que vemos «una cabeza de toro colgada en el muro con un ojo semejante

¹¹ Filip Custic (Tenerife, 1993) <https://filipcustic.com/>

¹² Rosalía *Malamente* <https://youtu.be/Rht7rBHUXW8> [1/02/2024] 164 millones de visitas.

a la uva que mastica y escupe seguidamente Rosalía, inspirado en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929)». (PALOMARES NAVARRO, VIVES LÓPEZ, 2019, p. 9).

3. **De aquí no sales** (cap. 4. Disputa): el sonido de la moto a gran velocidad, molinos de viento de La Mancha, vestimenta roja, baile y cante flamenco, claveles rojos, palmeo con los movimientos de las manos, empleo de la expresión del caló: *Yo que tanto te camelo / Y tú me das pie/ Haciendo que tú de aquí no sales*, camelar significa querer. En la portada vemos a Rosalía con las perlas blancas adornando su cabello y una mano tocándola por el hombro.

4. **Reniego** (cap. 5: Lamento): el reflejo de Rosalía en un espejo roto. Manos en postura de oración con un rosario blanco. Cante flamenco.

5. **Preso** (cap. 6: Clausura): la portada tiene una representación del ciclo lunar. Rosalía tiene las manos llenas de naranjas con las que esconde el torso desnudo.

6. **Bagdad** (cap. 7: Liturgia): simbología mariana, cruz, bulerías, ella vestida de rojo. La portada representa a Rosalía en una imitación de la obra de Miguel Ángel (1511) *La creación de Adán* (HIDALGO FERNÁNDEZ, 2021, p. 33).

7. **Di mi nombre** (cap. 8: Éxtasis): el altar en la habitación, la recreación de la escena de la *Maja vestida* (entre 1800 y 1807) de Francisco de Goya, el rosario colgado en la cama, los cojines amarillos y uno rojo, la cortina roja, el baile flamenco. La portada representa a Rosalía en una postura como si estuviera bailando flamenco rodeada de muchas manos en gesto del palmeo y muchas piernas en varias posturas del baile flamenco sobre la luna llena.

8. **Nana** (cap. 9: Concepción): Rosalía embarazada sentada en el suelo y a su lado unos zapatos de hombre. En cuanto a la letra se escucha la palabra el cielo y los angelitos: *En la puerta del cielo / Venden zapatos / Pa' los angelitos / Que están descalzos*.

9. **Maldición** (Cap.10: Cordura): en la portada figura la luna llena y Rosalía representando la justicia está de pie en una cuerda. Canción al estilo flamenco.

10. **A ningún hombre** (Cap.11: Poder): Rosalía con el arco en las manos y una flor en lugar de la flecha. Canta en estilo flamenco a capella. Se hace mención a Dios: *Solo Dios puede juzgarme*.

Resultados

La comprensión de la música actual moderna como un conjunto complejo de signos y significados empieza con la información visual (Matović, Lazić, 2020, p. 202). De aquí, es importante enfatizar que legitimación de Rosalía dentro del flamenco viene dada por su formación profesional en el conservatorio, donde estudió este género musical y tiene bases de flamenco muy sólidas. En un corto periodo de tiempo ella se ha mostrado como una artista muy madura que, en su expresión artística, combina los elementos de la tradición gitana de su país con ritmos urbanos de la última generación. Aunque muy joven, Rosalía ya ha conseguido crear su marca personal, su expresión musical que puede ser interpretada desde aspectos distintos: musical, no-musical y también a través de la narrativa visual y auditiva.

En efecto, Rosalía actualiza el flamenco expresándose con un lenguaje del siglo XXI. En una entrevista Rosalía explica que en su nuevo álbum se mezclan la tradición y la innovación de maneras nunca vistas para ese género musical. «Es música que está conectada con mis raíces, con mi cultura, pero también conectada con el resto del mundo». (HUTCHINSON, 2018).

Los elementos de flamenco se ven tanto en la expresión musical como en su presentación visual. A pesar de no pertenecer a la etnia gitana¹³, ella utiliza su simbología (luna, plata, cuchillos) y sus elementos (taconazos, palmeo, melodía, ritmo). Las manos, un elemento de suma importancia en la tradición flamenca, adornadas con anillos, uñas extralargas y

¹³ Tiene raíces andaluzas muy lejanas.

coloridas que la cantante enseña bailando. Rosalía destaca las manos en primer plano y los movimientos de las palmas representan adornos claves de la coreografía flamenca. Por lo tanto, las uñas siempre muy largas, incluso adornadas, se convierten en un elemento clave de la imagen de Rosalía. Como ella misma explica, esas uñas largas y brillantes a veces «afiladas» la hacen sentirse «poderosa» cuando actúa. (HUTCHINSON, 2018). Creando una imagen fuerte, Rosalía tiene su propia legitimidad icónica en la esfera de la estética de la cultura popular. En la ceremonia de los premios Grammy de 2020, Rosalía no abandona su estilo del flamenco visual vestida de rojo y con uñas adornadas puestas en primer plano.

Profundamente enraizada en su tradición, Rosalía utiliza con la misma importancia los elementos y símbolos nacionales de España. Sobre todo, el aspecto de combinación de colores rojo y amarillo en su estilo visual que recuerda a la bandera española. La presentación visual de símbolos que hacen de ella una estrella típicamente española permite varias interpretaciones. La tradición flamenca sí que es uno de los sinónimos de la cultura española, pero al mismo tiempo está claro que es la herencia que más aprecian los gitanos del sur de España. Aparte del aspecto físico y la decoración rica, el flamenco se reconoce por el ritmo específico, la melodía, el sonido de la guitarra y la manera de cantar que, aunque identificada en otro estilo de la música actual, permanece auténtica y reconocible. Es imposible no reconocerlo en el contexto de género musical nuevo, urbano y popular.

La comunidad gitana española acusa a la cantante de «apropiación cultural» (MALDONADO, 2018) que consiste en «retomar directamente referencias, imágenes de toda la tradición cultural anterior, repensarlas y presentarlas como propuesta, revisitando su significación, pero modificando elementos que aportan/suman otros sentidos o los resignifican». (SEDEÑO-VALDELLOS, 2021, p. 11). Mientras que Rosalía insiste que «La cultura no tiene propietarios» (Rosalía citada en Fajardo, *El Mundo: Metrópoli*, 29 de junio de 2018). (TERRASA RICO, 2021, p. 395). Los puristas la critican por utilizar los símbolos flamencos y las palabras de la lengua caló y expresiones sureñas, sin ser ella gitana¹⁴. No obstante, gracias a Rosalía el flamenco está de moda y esta función de nexo entre el flamenco y la música urbana que la artista ha hecho «es reconocida como un logro importante en la historia musical de España». (TERRASA RICO, 2021, p. 394).

Según lo dicho, los elementos de la cultura española que son claves en el universo de Rosalía son los referentes religiosos, la iconografía cristiana (La virgen Dolorosa, cruces, el color blanco, la paloma) y los elementos del flamenco (color rojo, volantes, palmeo, guitarra acústica, expresiones del lenguaje caló) fusionados con la cultura urbana, ambiente poligonero (camiones, motos, polígonos industriales, club de alterne, chándales, armas, cuchillos). También, en sus portadas y en los videos hace referencia a otros artistas (Goya, Miguel Ángel, Frida Khalo). «Dentro del transcurso cultural y artístico, *Rosalía* y su equipo se han decantado por utilizar el proceso de creación de un *collage*, donde, a través de la reinterpretación, absorción y suma de conceptos y temas clásicos, han desarrollado enfoques nuevos que han sabido explotar a través de diferentes técnicas: artísticas, cinematográficas, pictóricas, religiosas y literarias, entre otras». (HIDALGO FERNÁNDEZ, 2021, p. 49). Durante los años que siguen, Rosalía graba nuevas canciones plasmando los símbolos visuales que marcan su expresión musical: uñas extralargas y adornadas, juega con las manos al estilo flamenco, combinación rojo-amarillo, el uso del abanico.

Con las canciones *Aute Cuture* (2019), *Con altura* feat J. Balvin (2019), *TKN* feat Travis Scott (2020), *Despechá* (2022), *Tuya* (2023), *Vampiros* (2023) con Rauw Alejandro notamos un paso fuera de la tradición flamenca. Rosalía abre aún más la puerta hacia otros

¹⁴ En 2010 la UNESCO incluyó el flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y lo definen como «un signo de identidad de numerosos grupos y comunidades, sobre todo de la comunidad étnica gitana, que ha desempeñado un papel esencial en su evolución» <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>

géneros musicales y graba esas canciones con artistas muy populares como Billie Eilish (*Lo vas a olvidar*, 2021) y The Weeknd (*La fama*, 2021) pero son ellos los que cantan en español. Su última colaboración, con fines benéficos, es con la famosa artista islandesa Björk pero en esta ocasión Rosalía canta en inglés.

Lo que está claro es que la cantante va abandonando los símbolos nacionales a base de los que ha construido su marca personal. Notamos que las uñas distintivas son el único elemento que Rosalía ha mantenido a lo largo de su carrera mundial, eliminando poco a poco los símbolos españoles. Podríamos decir que las uñas, junto con el gesto característico de las manos al estilo de los bailaores de flamenco, representan su signo distintivo, pero notamos que se las quitó en algunos vídeos del año 2022 y 2023. El estilo flamenco de sus canciones (guitarra acústica, el canto, el palmeo) hace que Rosalía sea reconocible como una artista española y no hispanoamericana. La elección de colores personalizando los símbolos nacionales no llama la atención a la bandera española de primeras; sin embargo, si los significados se enlazan bien, el uso de lo dicho parece mucho más lógico.

Rosalía intenta ser fiel a su herencia abriendo una perspectiva nueva para presentar la tradición a través del foco de la expresión visual moderna. Las referencias a su tradición y cultura quedan reducidas a los *highlights*. Ahora que ha logrado la fama internacional y dado que las referencias culturales forman parte de su identidad y su marca personal se espera que siga utilizándolas en el futuro de vez en cuando.

Discusión

Los niveles paralelos de interpretación de Rosalía en la forma del texto multimodal muestran que se trata de una artista prudente y admirable que combina muy hábilmente los elementos de su propia tradición con la expresión musical moderna. El flamenco, la forma musical tan específica y compleja construida a base de los elementos de la herencia cultural gitana, ha conservado su autenticidad hasta hoy día. Rosalía logra reconciliar el mundo moderno con la tradición respetando las demandas esenciales de las dos partes, siendo reconocible y auténtica a la vez. «Musicalmente, se mezclan los ritmos complejos del flamenco, los chasquidos y canto intenso, con la estilización electrónica y capas de fragmentos de otra música agregados digitalmente (ingl. *samples*) con mucha actitud. El resultado es un sonido pop original que ha sido llamado *flamenco millennial*». (HUTCHINSON, 2018).

Cuando hablamos del discurso visual y estético de Rosalía nos referimos a toda una serie de elementos de iconografía española que son fácilmente reconocibles. En sus vídeos musicales encontramos símbolos españoles entremezclados: toros, flamenco, abanicos, símbolos religiosos como rosarios, altares, cruces, nazarenos, iconografías marianas, recreación del arte de Goya, los molinos de viento mezclados con iconos urbanos y populares como el chándal, el skate, las motos y los camiones, entre otros. Por ejemplo, el torero que capotea una motocicleta. «Rosalía hace una constante referencia a conceptos nacionales, mezclados con iconos urbanos que tiene que ver con la cultura urbana y “*choni*”». (HIDALGO FERNÁNDEZ, 2021, p. 38). La cantante mantiene un estilo de moda particular: urbano, *ratchet*, con las uñas acrílicas, largas, afiladas en combinación con los elementos del flamenco: volantes, flecos y encajes. «Su propuesta estética incluye un estilo propio, que dista del cabello recogido a fuerza de gomina, el labial mate y la expresión de un rostro triste, mientras la guitarra acompaña su danza». (SÁNCHEZ, 2019, 3). Sus bailarinas la siguen en el estilo urbano. La parte coreográfica se integra por vueltas, braceos, movimientos de manos y caderas, típicos del baile flamenco. (MORALES GÁLVEZ, 2020, p. 19).

Su expresión musical representa el compromiso entre la autenticidad y la tradición, por una parte, y el idioma musical moderno, por otra. Asimismo, su presencia en distintos niveles comunicativos e interpretativos, sobre todo en la forma del contenido musical bastante

complejo, confirma el hecho de que el concepto de la nación no siempre tiene que ser interpretado a través del foco político y provocativo. Reducida a los efectos de la moda, la bandera española, por ejemplo, continuamente permanece como un símbolo nacional más fuerte detrás de otros significados de Rosalía. «El rojo con sus derivados y el amarillo suelen estar presentes en la mayoría de los iconos visuales que acompañan a sus producciones audiovisuales. La bandera de España está presente, de forma desvirtuada, en gran parte de su iconografía: en el disco, los videoclips y sus actuaciones en vivo». (GÓMEZ LIZARRAGA, 2018).

La DC seguramente se conformaría con las alusiones a la bandera nacional y las referencias a la tradición flamenca. Por lo tanto, la propaganda se quedaría con los elementos superficiales del flamenco, o sea, con la manera de cantar al estilo flamenco en la combinación con estilo urbano, los elementos decorativos de la vestimenta, su *nail art*, etcétera. Hay que subrayar que gracias a su posicionamiento en el panorama musical actual en mundo, Rosalía ha entrado en la enseñanza de español como lengua extranjera. En la unidad 2 del manual Aula C1 (SORIANO ESCOLAR, 2023, p. 43) aparece un texto sobre la cantante española y sus dos álbumes *El mal querer* y *Motomami*.

La comunicación moderna sobreentiende la capacidad de identificar cambios en el mundo cultural. La alfabetización visual se refiere a conocer maneras de comunicarse utilizando el idioma de nuevas tecnologías creando nuevas formas de comunicación. (KIRKWOOD HALLIDAY, 1982, p. 38; MATOVIĆ, LAZIĆ 2018, p. 164-165).

Conclusión

El mundo de la comunicación moderna se expresa a través de los medios de comunicación de última tecnología que permite una transmisión rápida de informaciones señales, ideas, significados. Si los «medios son mensajes» (MCLUHAN, 2008, p. 13), hay que reconocer que su función se ha extendido hacia todas las esferas reales y virtuales de la vida cotidiana. En un ambiente creado por los medios de comunicación se encuentran los elementos básicos que conocemos como culturales y tradicionales, pero que a través de este foco ofrecen modelos de una nueva identidad social con la posibilidad de identificar nuevas relaciones sociales. Estas cosas la hacen ser reconocible como la cultura de medios (KELNER, 1995, p. 6) y solamente dentro de estos rasgos es posible seguirla y comprender nuevas formas de su expresión.

Parece erróneo valorar esas nuevas formas estéticas (sean obras de arte elitista o popular moderna) a la base de la herencia de los tiempos pasados porque las maneras de expresión cambian la estética de la nueva voz artística. Y su cambio es rapidísimo, casi elusivo.

El poder de la música popular no se reconoce en su pleno potencial. Por eso, las formas que presenta en la forma virtual o física pasan sin habérseles prestado atención, aunque la influencia que tienen es muy fuerte. La DC española, en el caso de Rosalía pasa desapercibida.

Las maneras en las que la cantante comunica con su audiencia se realizan en tres niveles: visual, auditivo y textual. Lo visual hace que la tradición sea visible, lo auditivo que la música llegue a un público más amplio y las letras en castellano contribuyen a que el idioma español esté presente en el foco mundial. Gracias a Rosalía, The Weeknd y Billie Eilish cantan en español.

Si comprendemos a Rosalía como una artista multimodal, moderna y con una clara visión de su carrera como un conjunto de su propia tradición y herencia cultural española y la cultura urbana, es evidente que la frontera entre lo tradicional y lo moderno no es necesaria. Una vez más el compromiso se ha mostrado como un catalizador de valores importantes.

Todo lo que se puede definir como significado profundo e inmutable, sin más discusión de su significado nacional y tradicional pertenece a la zona que defiende la DC. Otras

referencias, digamos superficiales, son propiedad de la propaganda tan libre y fácil de utilizar y manipular. Por consiguiente, la DC y la propaganda van juntas, pero en carriles de influencia paralelos. La DC se adapta de una manera fina y diplomática sirviendo, a la vez, a las demandas de la modernidad, reconociendo los deseos y las necesidades de la audiencia contemporánea. Por todo esto, la propaganda en menor o mayor medida depende de la intención general, su herramienta esencial con la que llega a alcanzar la audiencia más lejano y nuevos consumidores de la supuesta cultura.

Justamente estos son los mecanismos que deberían enfocarse para crear vías de comunicación estratégica como pilares esenciales de la DC contemporánea. La institucionalización no puede perder nunca su significado, pero el poder se va dividiendo entre los que comprenden que la información hoy es muy rápida y dura tanto como dura el interés de la nueva generación – cada vez menos. La solución está en comprensión y adaptación mutua. La “marca Rosalía” no deja indiferente a nadie y los debates sobre ella la han catapultado al altar de diosa de las masas convirtiéndola en una marca o producto. (PALOMARES NAVARRO, VIVES LÓPEZ, 2019, p. 2). Rosalía y su equipo han creado una marca personal con la que ha logrado éxito global. Podemos observar que las referencias a lo español que forman parte de su identidad y su marca quedan reducidas a los *highlights*. Asimismo, se podría esperar que seguirá utilizándolas en el futuro de vez en cuando para no alejarse totalmente de su tradición y cambiar su marca personal.

BIBLIOGRAFÍA

- BADILLO, Ángel, «Las políticas públicas de acción cultural exterior de España». *Real Instituto Elcano*, 19/ 2014, 1-8 <https://www.realinstitutoelcano.org/wp-content/uploads/2021/11/eee19-badillo-politicas-publicas-accion-cultural-exterior-espana.pdf> Web 10 ene. 2024
- CASTRO, Emilio, *El trap. filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae, 2019
- CUMMINGS, Milton Curtis, «Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey». *Americans for the Arts (formerly Centre for Arts and Culture)*, 2009, 1-15 <https://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/legislation-policy/naappd/cultural-diplomacy-and-the-united-states-government-a-survey> Web 10 Ene. 2024
- FISKE, John, *Understanding popular culture*. London: Routledge, 2001
- GÓMEZ LIZARRAGA, Alejandro, «De ‘la Maja vestida’ a ‘Un perro andaluz’: Rosalía a través del arte y la cultura española». *Los40.com*, 28 de noviembre de 2018 https://los40.com/los40/2018/11/27/musica/1543323002_655252.html?int=recomendadas Web 10 Ene. 2024
- HIDALGO FERNÁNDEZ, Alejandro, *Rosalía: La creación de una marca a través de la narrativa musical*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2021, p. 82 <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/48712/TFG-N.%201689.pdf?sequence=1>
- HUTCHINSON, Kate, «Rosalía: flamenco para una nueva generación». *The New York Times*, 14 de noviembre de 2018 <https://www.nytimes.com/es/2018/11/14/espanol/cultura/rosalia-mal-querer-flamenco.html> Web 10 Ene. 2023
- ISAR, Yudhishtir Raj, *Creative Economy Report: Widening Local Development Pathways*, New York United Nations Development Programme, 2013
- ЈАНИЋИЈЕВИЋ, Јасна, *Медиаографија*. Београд: Филолошки факултет, 2016, p. 260

- KELNER, Douglas, *Media culture*. London, New York: Routledge, 1995
- KIRKWOOD HALLIDAY, Michael Alexander, *El lenguaje como semiótica social: La interpretación social del lenguaje y del significad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982
- KLOSKOVSKA, Antoninja, *Sociologija kulture*. (Prevod s poljskog Svetlana Babić-Barańska). Beograd: Čigoja štampa, 2001, p. 387
- LORIMER, Rolend. *Masovne komunikacije: komparativni uvod*. (Preveod s engleskog Zorica Babić). Beograd: Klio, 1998, p. 326
- MALACARA, Nancy, «Rosalia: la española que coquetea con las marcas y con el gobierno de la CDMX». *Expansión*. 28 de abril de 2023
<https://expansion.mx/mercadotecnia/2023/04/28/rosalia-marca-personal-valor-impacto-cdmx-zocalo> Web 12 ene. 2024
- MALDONADO, Lorena G., «Los gitanos atacan a Rosalía: "Usa nuestros símbolos como pestañas postizas"». *El español*. 31 de mayo de 2018,
https://www.lespanol.com/cultura/musica/20180531/gitanos-atacan-rosalia-usa-simbolos-pestanas-postizas/311468865_0.html Web 11. ene. 2024
- МАТОВИЋ, Мирјана. *Друштвена теорија језика и стилских форми популарне музике у контексту српске културе с краја XX века*. Београд: Филолошки факултет, Tesis doctoral, 2014
- MATOVIĆ, Mirjana, LAZIĆ, Svetlana, «Multimodalno čitanje muzike». *Kultura i komunikacija* 9/ 2018, 159-173
- MATOVIĆ, Mirjana, *Музика на крају века – популарна музика и нација у Србији крајем 20. века*. Београд: Академска мисао, 2018. Impreso.
- MATOVIĆ, Mirjana, LAZIĆ, Svetlana, «Sociolingvistika i muzika: Perspektiva značenja i komuniciranja», U: Snežana Gudurić, Biljana Radić-Bojanić y Predrag Mutavdžić (ur.). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, 9 (1) / 2020, Novi Sad: Filozofski fakultet, p. 199-208
- MCLUHAN, Marshall, *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing – tehnička knjiga, (Prevod sa engleskog David Prpa), 2008
- MONTOYA RUÍZ, Sandra, «La redefinición de la diplomacia cultural en el mundo contemporáneo». *OASIS*. 2012, p. 165-202
- MORALES GALVES, Carlos, *El mal querer* (2018) de Rosalía: semiótica del videoclip «Di mi nombre (cap. VII: Éxtasis)» *Popular Music Research Today*, 2 (1) / 2020, p. 5-23.
<https://doi.org/10.14201/pmrt.20824EL>
- NYE, Joseph Samuel, *The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004
- PALOMARES NAVARRO, Óscar y VIVES LÓPEZ, María, «Construyendo a “la Rosalía”: iconografía para una nueva diosa». *Eviterna, revista de humanidades, arte y cultura independiente*, 6 / 2019, p. 1-12. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v0i6.8051>
- PÉREZ-ORDÓÑEZ, Cristina de los Ángeles, CASTRO-MARTÍNEZ, Andrea, TORRES-MARTÍN, José Luis, «Nuevas estrategias de promoción en las Industrias Culturales. El lanzamiento en TikTok del álbum *Motomami* de Rosalía», *Zer*, 27 (53) / 2022, p. 189-211. <https://doi.org/10.1387/zer.23811>
- RODRÍGUEZ BARBA, Fabiola. «La diplomacia cultural de México». *Real Instituto Elcano* 78/ 2008, p. 1-8
- RODRÍGUEZ BARBA, Fabiola, «Diplomacia cultural ¿Qué es y qué no es?» *Espacios públicos* 18 (43) / 2015, p. 33-49
- SADDIKI, Said, «El papel de la diplomacia cultural en las relaciones culturales». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88 / 2014, p. 107-118
- SÁNCHEZ, María Lucía, «Rosalía Vila: la creación de lenguajes y de contenidos». *Letras*, (8) / 2019, p. 1-7 <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/101902> Web 10 ene. 2024

- SANTOS-DUISENBERG, Edna, *Creative Economy Report 2010 – Creative economy: A feasible development Option*. 2010 https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_en.pdf Web 10 ene 2024
- SEDEÑO-VALDELLOS, Ana. María, «El Mal Querer como álbum visual: simbología de lo español, apropiación y narrativa transmedia en los videoclips de Rosalía». *Palabra Clave*, 24(2)/ 2021, p. 1-28. <https://doi.org/10.5294/pacla.2021.24.2.6>
- SORIANO ESCOLAR, Carmen et al. *Aula C1. Edición híbrida – Libro del alumno*. Barcelona: Difusión, 2023. p. 240
- TERRASA RICO, Mateu, BLANCO ALFONSO Ignacio y GARBISU BUESA, Margarita, «El estrellato como mitología de la era digital: hiperculturalidad y *El mal querer* de Rosalía». *Icono 14*, 19(2)/ 2021, p. 388-410. <https://doi.org/10.7195/ri14.v19i2.1734>
- TERRASA RICO, Mateu, «*El framing* y la construcción de estrellato en la era digital. Estudio de caso: *El mal querer* de Rosalía en la prensa escrita española (2018-2020)». *Doxa Comunicación*, 32 / 2021, p. 381-404. doi.org/10.31921/doxacom.n32a18
- THROSBY, David, *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014
- UNESCO. Patrimonio cultural inmaterial. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363> Web 9 Ene. 2024
- VV.AA., *Plan de Acción Cultural Exterior*. www.realinstitutoelcano.org Web 10 Ene. 2024
- VV.AA., «Esta es la lista de las personas más influyentes de 2020 (y todas son mujeres). *Forbes*, 2 de diciembre de 2020. <https://forbes.es/listas/82512/los-mas-influyentes-de-2020/> Web 10 Ene. 2024
- VV.AA., «Lista Forbes: 100 Mujeres más influyentes en España 2022». *Forbes*, 2022. <https://forbes.es/100-mujeres-mas-influyentes-en-espana-2022/> Web 10 En. 2024
- VV.AA., «The 200 Most Important Artists of Pitchfork’s First 25 Years. *Pitchfork*, 4 de octubre de 2021. <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/most-important-artists/> Web 10 Ene. 2024

TYPES OF LEARNING AND TEACHING AIDS IN OUT-OF-SCHOOL AND SCHOOL LEARNING TO PLAY THE ACCORDION – A CASE STUDY*

TYPES D'APPRENTISSAGES ET OUTILS PÉDAGOGIQUES DANS L'APPRENTISSAGE EXTRASCOLAIRE ET SCOLAIRE DU JEU DE L'ACCORDÉON – UNE ÉTUDE DE CAS

TIPURILE MIJLOACELOR DE ÎNVĂȚĂMÂNT ȘI DE PREDARE EXTRAȘCOLARE ȘI ȘCOLARE A STUDIULUI ACORDEONULUI – UN STUDIU DE CAZ

Assoc. Prof. PhD Vesna IVKOV
University of Novi Sad, Academy of Arts
Republic of Serbia, Novi Sad, Đure Jakšića 7
E-mail: vesnaivkov@yahoo.com

Abstract

Given that the accordion is one of the most represented musical instruments in folk music and school practice in Serbia, research was conducted to determine the characteristics of the out-of-school and school model of learning to play the accordion. The research sample consists of 30 respondents (15 in informal, out-of-school teaching and 15 in institutional teaching to play the accordion) all of whom work in and around the capital of Autonomous Province of Vojvodina, Novi Sad (Republic of Serbia). Through the set tasks, in this scientific work it is determined whether there are statistically significant differences in the types of learning and the application of teaching and technical aids in out-of-school and school learning to play the accordion. This paper is created with the intention of making a scientific contribution to the study of school - institutional and informal - (folk) music pedagogy.

Résumé

Étant donné que l'accordéon est l'un des instruments de musique les plus représentés dans la musique folklorique et dans la pratique scolaire en Serbie, des recherches ont été menées pour déterminer les particularités des modèles d'apprentissage extrascolaire et scolaire du jeu de l'accordéon. La recherche est basée sur un échantillon de 30 répondants (15 en apprentissage informel et 15 en apprentissage institutionnel du jeu de l'accordéon) territorialement liés à la capitale de la Province autonome de Voïvodine, Novi Sad (République de Serbie). Cet ouvrage scientifique vise à établir à travers des tâches définies, s'il y a des

* This work is the result of the author's activities within the Scientific Research Organization of the Academy of Arts of the University of Novi Sad for the year 2024, financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

différences statistiquement significatives entre les types d'apprentissage et l'application d'outils pédagogiques et techniques dans l'apprentissage extrascolaire et scolaire du jeu de l'accordéon. Cet ouvrage est créé dans le but d'apporter une contribution scientifique à l'étude de la pédagogie musicale scolaire – institutionnelle, ainsi que de la pédagogie musicale informelle (folklorique).

Rezumat

Având în vedere faptul că acordeonul este unul dintre instrumentele muzicale cele mai reprezentative în muzica populară și practica școlară din Serbia, au fost efectuate cercetări pentru a determina particularitățile modelului extrașcolar și școlar de studiu al acordeonului. Eșantionul de cercetare este format din 30 de respondenți (15 în domeniul informal și 15 în învățământul instituțional pentru studiul acordeonului) în spațiul din capitala P. A. Voivodina, Novi Sad (Republica Serbia). Pe baza sarcinilor stabilite, în această lucrare științifică se determină dacă există diferențe semnificative statistice în ceea ce privește tipurile de învățământ și aplicarea instrumentelor didactice și tehnice în învățământul extrașcolar și școlar al studierii acordeonului. Această lucrare a fost scrisă cu intenția de a aduce o contribuție științifică la studiul pedagogiei muzicale școlare instituționale și informale (populare).

Keywords: *accordion, Serbia, extracurricular/out-of-school, school learning*

Mots-clés: *accordéon, Serbie, apprentissage extrascolaire, apprentissage scolaire*

Cuvinte cheie: *acordeon, Serbia, extrașcolar, învățământ școlar*

Introduction

Given that the accordion has been present in the music and folklore of Serbia, that is, Vojvodina, for more than a century, it is unfortunate that, in terms of the history and style of playing and instrumental music pedagogy, there has not been sufficient amount of research on the topic of accordion presented in academic papers.

According to the definition, a school is "an institution whose main task is to achieve the goal and tasks of education". In the broadest sense, the term school includes: pre-school institutions, primary, secondary, high schools, higher education, faculties, universities. The school is a specialized educational institution where teachers, based on the established program, plan and systematically transfer their knowledge, attitudes and skills to the students. The school can be basic, general education, narrowly specialized, professionally oriented. (TREBJEŠANIN, 2000, p. 477). When it comes to the term "school" in the field of playing folk music, it has no formal, institutional meaning. The term "school" in an informal, non-institutional sense is associated with the name of a teacher, an individual, renowned for their playing, who "privately" teaches young interested individuals how to play the accordion. In terms of organization and work in different types of learning, whether in schools or extra-curricular, what can be distinguished and identified are specific teaching contents, learning process and phases, didactic principles, organizational forms of teaching, organization of teaching work in class, teaching methods, teaching aids and technical equipment, content and course of exercise and others. Among other things, the basic features of the school, institutional model of learning are the existence of a curriculum, school register, assessment, certificate,

school year calendar, the lesson plan specifics, study material based on artistic music, free lessons in state music schools. In contrast, learning folk music "privately" is charged, there are no administrative parameters or an official document – a certificate of acquired knowledge.

This paper examines whether there are similarities and differences in school and out-of-school learning to play the accordion in terms of the type of learning and the application of teaching aids and technical equipment.

Learning "by ear"

Hearing is essentially the ability to distinguish one tone from another.¹ Without the use of hearing, relying only on tempo and rhythm (as in drumming), limited and monotonous music is possible. Primitive tribes in different parts of the world have always used this type of music, and even today there are many folk melodies that consist of variations of three or four notes. (HOWARD, 2003, p. 101).

Learning folk music on the accordion first happens using by ear method, that is, by listening to the interpretation of a part of the melody on the diskant played by the teacher, then the student repeats the same section. Learning to play the accordion takes place as a form of constant dialogue between a teacher and a student. Skills are developed through imitation of teacher's actions by students. Such an approach coincides with the point of view of Alan P. Merriam, who refers to the research he conducted and emphasizes that children from all over the world begin to learn music by imitating others, and in order to get to know a certain issue as deeply as possible, they later undergo special training. (MERRIAM, 1964, p. 150).

The way of learning "by ear" is, on the one hand, conditioned by the lack of knowledge of musical notation on the part of some teachers, that is, on the part of students, who are in the initial stage of learning the accordion. The auditory method can be combined with learning from sheet music, when the teacher is musically literate and the student is up to the task. Also, this 90method, according to some teachers of folk music for accordion, is necessary for two reasons. One is certainly overcoming the monotony that arises from the painstaking counting large note values, that children in the first period of learning, find somewhat tiring, even boring. The second reason lies in the fact that the wishes and desires of the parents are placed before the teacher and the student, who most often demand that the child learn a certain song or instrumental melody – dance 'kolo' as soon as possible, in order for parents to see justification and the result of learning to play the accordion.

Verification of learned music is done through demonstration, performance on certain occasions, whether it is a performance in class, at home, or a public performance with smaller or larger audience.

Teaching "by ear" for teachers of folk music implies that the student's instrument is well set beforehand, that the student knows how to place their right hand on the diskant/treble, the left hand on the bass C and G, and to a certain extent master the bellows. One of the basic principles when learning melodies by ear is to choose melodies "from simpler to more complex". Accordingly, one of the first melodies to be learned is the well-known World War II partisan song called "Ide Tito preko Romanije". (IVKOV, 2008, p. 117). The melody of the

¹ There are two types of hearing: relative and absolute. Assessment of relative hearing involves the ability to sing, or otherwise reproduce the next tone above or below a given one, using scale degrees. "If you can build an entire scale from one given note, then you have a good sense of relative pitch."

Absolute hearing is more difficult; but by practicing relative hearing it is almost possible to develop absolute hearing as well. The sense of absolute pitch can be defined as the ability to give a sound its musical name and tonality; that you can say after hearing just one note or part of a composition: "That's B minor", or "That's written in B minor". (HOWARD, 2003, p. 101).

song is based on the trichord (d, e, f), and two harmonic functions are used in the accompaniment on the bass u - tonic and dominant by playing solo and chordal major bass simultaneously.² When learning to play the diskant/treble, the child does not think about the type of beat, note values and counting or any other musical elements, but only about the movement of the fingers and with which finger to play the "shorter" or the "longer tone".³ Given that this song has a periodic structure, it is not difficult to remember the melodic movement, bearing in mind that "one part" (more precisely, the beginning of each sentence) is identical when repeated.

One of the specific problems both in learning "privately" and in a music school is the separation of the functions of the right and left hands. Namely, it is particularly difficult to separate the functions of the hands in songs and exercises in which the bass has a harmonic-rhythmic function, so the solo and chordal bass pulsate staccato, while the melody in the treble flows with the use of legato articulation. This procedure must be explained to the child by pointing out various situations from everyday life, for example, when combing hair, it is done with one hand, while the other hand is still, or eating with a spoon, the child does it with one hand, not with both hands. This problem is successfully overcome by practicing playing one tone in the right hand and one tone in the left hand, whereby the tone in the right hand is of longer duration, and the bass is played briefly "so as not to burn the finger".

As for learning the button accordion, due to the ambitiousness of the parents and even the teachers themselves, one of the first melodies that are learned is "Jaseničko kolo" – a composition by the famous Serbian accordionist Miodrag Todorović Krnjevac – the first Serbian author of a "textbook" – a school for learning to play folk music on a chromatic button accordion. (ЛУКИЋ, 2002, p. 92). Non-institutional button accordion teachers agree that this composition is suitable for learning due to the fact that it covers all tones in the C major octave range and regardless of the fact that the child has no idea about notes, musical terminology, technical terms and performing techniques, they learn to master the octave. Therefore, the level of problems this activity covers, learning "Jaseničko kolo" by Miodrag Todorović Krnjevac can be justified in cases where the student of a private school is not a beginner in the true sense, otherwise, in terms of appropriateness, this melody is too demanding and full of performance complexities for someone who is just starting to learn to play accordion. (IVKOV, 2016a, p. 95). Due to the overall difficulty of learning without musical notation, in terms of melody, bass and multi-part form, only the first part of this composition is taught in one "lesson", first playing with the right and then left hand, separately. Only after one or more lessons, after the child has played that one part of the composition without error, do they approach playing the right and left hands together, and then follows the learning of the second part of the melody. For this reason, learning dynamics take about a month. To the question: whether the child's first encounter with this composition includes learning the ornaments, the answer of all the "private" teachers of folk music on the button accordion was affirmative, which further complicates the entire process of mastering the music. The facilitating circumstance in the process is the fact that the parts of the melody are learned and played at a very slow tempo, which makes it possible to also add ornaments slowly.

When learning to play "by ear" in a non-institutional environment, whether it is a piano accordion or a button accordion, the teacher plays the melody on their accordion as it should sound at the final level, and then plays part by part on the diskant/treble of the student's accordion. The child then, from their visual perspective, in addition to the row of fingers used

² First, in fragments, one learns to play the melody in the right hand, then the bass in the left, moving the 4th finger from the solo bass C to G, and the 3rd finger to the chordal basses c, g.

³ It often happens that after one lesson, a child marks with a felt-tip pen the buttons that are used to play a given melody, so as not to make a mistake when playing.

to play a given melody, notices the keys/buttons, which need to be pressed, without having previously acquired knowledge about the tones. After the child, by more or less skillfully imitating the playing of his teacher, has mastered the performance of a certain part of the melody with the right hand, some teachers proceed to slip their left hand under the bass strap of the child's accordion and play the bass accompaniment, while the child plays the treble with the right hand. Such methodological procedure would never be applied by an accordion teacher in an institutional environment – in a music school, where it is considered inadequate. In contrast, when playing certain melodies, the accordion teacher at school usually plays alternating solos and chordal basses on their accordion, while the student plays the leading melody in the descant section. (VUKOVIĆ TERZIĆ, 1986, p. 3).

Otherwise, the accordion teacher in the music school in rare cases uses the method of learning "by ear" and only in those situations, when it is necessary to nuance the dynamics of a certain composition, or to resolve delicate problems when performing certain types of articulation. For the stated needs, the teacher performs a section of the melody in which a specific performing problem is resolved, or rarely on the descant of the student's accordion.

The mentioned procedures, which are used when learning melodies "by ear", whether it is learning "privately" or in a music school, are based on the principle of obviousness, i.e. it is understood that the child repeats the procedures previously performed by the teacher.⁴

The method of learning "by ear" is especially applied in independent learning to play folk music, or music composed in a folk manner, during auditory perception and detection of the movement of the melody and the style of performance of the ornaments using devices used to slow down the speed of performance, such as tape recorders, gramophones, and later today in the application of various computer programs (e.g. Sound Forge and others).⁵

Teaching aids and technical equipment

Teaching aids are "a didactically shaped original reality and they are an important source of knowledge and a base for developing work ability". (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 277).

Without temporary or permanent possession of the instrument, long-term accordion learning is impossible.⁶ Over time, through the acquisition of musical knowledge and gaining personal maturity, the player strives to have the highest quality instrument possible, because a well-made accordion represents one of the status symbols in the mind of the performer. Love for the instrument can also be expressed in the way that a passionate accordion lover buys all types and sizes, trying to build their own collection, even though they never play all those instruments. Apart from that, there might be exceptional cases, when the child does not own an instrument but develops a great interest in it, keys and basses can be drawn on cardboard and used to practice that way. However, when learning more complicated melodies, this method of "replacing the instrument" is no longer helpful.

Additionally, there are those who use audio teaching aids in the form of sound recordings, as well as audio-visual teaching aids in the form of television shows and the like. When it comes to the textual teaching aids, used in both the extracurricular and school type of learning to play accordion, there are commercial sheet music editions, to a certain extent, and

⁴ These findings are similar to those established by Куйвинен studying the auditory method in the process of learning to play the accordion within the musical tradition of the Tatars (КУЙВИНЕН, 2011, p. 169-170).

⁵ Also, students of music schools and academies often use the auditory method in order to get to know and compare the performance characteristics of certain compositions interpreted by different performers.

⁶ In exceptional cases, if a student does not own an instrument but has a great affection for it, keys and basses can be drawn on cardboard and used to practice that way. However, when learning more complicated melodies, this method is no longer helpful.

mainly for extracurricular learning. Textbooks and manuals for learning to play the accordion are used at schools. The metronome and music stand are most often used as technical aids.

Metronome, as an auxiliary instrument for regulating the speed of playing, is very important both in school and often in folk practice. When introducing a metronome into use, most often, the counting unit is an eighth note (in a measure where unit is a quarter note), and after the child gets used to this aid, a quarter is taken as the counting unit. Achieving the playing technique with the help of a metronome proceeds by gradually increasing the speed of beats and playing, and in the event that technical disturbances occur while playing at a certain speed, the tempo must be reduced and the desired value is gradually reached again. The existence of printed sheet music for the accordion proves the favorable attitude of a society's musical environment towards the instrument itself. Unfortunately, this is not the case with musical instruments in Serbia. In general, there is a lack of printed music literature for playing any musical instrument. The reason for this can be the lack of professionals, insufficient printing possibilities, and most often the problem stems from mutual dependence of several factors. Therefore, as an alternative and the only possibility is duplication, photocopying of one printed copy, no matter if we are talking about school material or less often folk practice. The music sheet notebook and the ordinary notebook are used by the teacher to record certain details for learning, which are missing in the printed music material, and the ordinary notebook is used as a reminder and instruction for independent work at home.

Sound carriers are of crucial importance for learning melodies "by ear", both for the preparation of teachers for the purpose of teaching young people, as well as in the independent professional work of an already established folk music performer.

Going back to the 60s and 70s of the last century, the tape recorder was a suitable tool for, as musicians – performers of folk music say in jargon, "taking down" melodies (learning by repeating segments and memorizing or possibly transcribing the skeleton of the melody, AN V. I.). This technical device, with the possibility of slowing down the speed, was certainly a better solution than the later use of a cassette player, i.e. a gramophone, whose excessive use to repeat a certain part of the melody would lead to damage to the LP record or audio cassette. Over time, the tape recorder did get replaced by cassette players, gramophones, and finally, at the turn of the 20th to the 21st century, by computer programs, which provide even greater possibilities for broadcasting and working with sound. Technological innovations have contributed to accordion players in the field of folk music, as well as to performers on other instruments. There are numerous, positively efficient possibilities, such as the possibility of more precisely observing the movement of the melody, transcribing – recording notes, finding audio and video recordings on the Internet, getting to know the work of other performers and the eventual establishment of communication within the community of performers. The intensive progress in technology has also led to certain destructive consequences and the realization that, due to its physical dimensions, performers often replace the accordion with synthesizers, and even when using a synthesizer, it is not mandatory to play live, since it can be programmed by using "files".

Methodological research framework

For the purpose of this research, independent, dependent and control variables were defined. The independent variable is operationalized as: a) extracurricular and b) school learning. The dependent variable includes the pedagogic-musical characteristics of the respondents in relation to learning to play the accordion, and the control variables are the years of experience in teaching (up to 10, up to 20 and over 20 years), the level and type of school completed, as well as the respondent's personal example of learning (institutional – in school, non-institutional – informal, private and combined).

In 2016, an evaluation scale instrument was prepared in order to obtain data on the opinion and attitudes of teachers in out-of-school and school teaching. The sample consists of N=30 subjects who are engaged in, or used to be engaged in teaching accordion playing, in school and out-of-school manner. The sample is chosen with the intention of fulfilling at least one of the given criteria: that the respondents reside or work in Novi Sad, that is, that they are connected to Novi Sad through their activities in teaching, or that they gained their musical education in this city. The age of the respondents ranges from 20 to 81 years, while the average age of the respondents is 48 years. In terms of years of teaching students to play the accordion, they range from six months to 40 years (the average years of teaching is 21 years). During their personal learning, the majority of respondents played the accordion with piano keys, 73.3% of them, while 23.3% used button accordions and piano keys, and one respondent used exclusively the button accordion. During the learning period, all respondents changed accordions by size, they mostly started learning the accordion at school (60%) within the genre of art music (83.3%), usually attending individual lessons (86.7%). As for the gender distribution, members of each gender are represented by 50%, that is, there are a total of 15 female and 15 male respondents. In terms of age, the sample consists mostly of respondents aged 40 to 60 (43.3%), 11 of them, i.e. 36.7%, are aged 20 to 40, and only 6 respondents are older than 60 (20%). According to the occupation of the respondents, accordion teachers are the most represented – a total of 10 (33.3%), there are 5 music performers and accordionists (16.7%), 4 professors of pedagogy (13.3%), 2 professors of solfeggio (6.7%) and 1 professor of chamber music, master of arts, doctor of ethnomusicology and sound designer (3.3%). According to the years of teaching, the most are those who have over 20 years of experience (46.7%), followed by respondents who have up to 20 years of experience (30%), and the least are those who have up to 10 years of experience (23.3%). Regarding the level and type of education, 73.3% of the respondents graduated from a music higher education/music academy, 23.3% of them have secondary music education, and only one respondent has no music education (3.3%). The largest number of respondents, 25 of them (83.3%), started learning to play the accordion institutionally - in a music school, where the dominant genre is art music, while 3 respondents (10%) started playing folk music as part of extracurricular/private learning, and 2 respondents (6.7%) started learning to play in a combined way. According to the form of learning to play the accordion, 86.7% of respondents learned to play individually, and 2 respondents learned to play with someone in a pair or within a small group of students (6.7%). (IVKOV, 2022, p. 74-76).

In this research, the description method was used, which provides an overview of the current state of the research subject, but also the comparative method, which plays a key role in the interpretation of the research results.

The technique used in this research is the scaling technique with the Likert assessment scale instrument (five-point scale), with some survey-type questions. Certain elements of the statistical method were applied to process the data obtained by the scaling technique. Arithmetic mean (M), is the most commonly used measure of the mean value, so it is called the mean value in the literature. Differences between the responses of respondents teaching in school and out-of-school settings were checked by means of a t-test, a measure used in hypothesis testing. The t-test is applied with the aim of determining the statistical significance of the difference between two arithmetic means achieved on the same variable. When calculating the t-test, it is necessary to take into account the number of degrees of freedom (df) and the level of statistical significance (denoted by the letter p, which should be less than .05 or .01). Standard deviation (SD) is the most commonly used measure of dispersion and it indicates the degree of average deviation of the results from the arithmetic mean.

The aim of this paper is to define the similarities and differences between school-institutional and informal "private" learning of playing folk music on the accordion. The result are the following hypotheses:

- It is assumed that there are no statistically significant differences regarding the choice of learning (from sheet music, "by ear") in out-of-school and school learning to play the accordion.
- It is assumed that there are no statistically significant differences regarding the application of certain teaching, technical and other aids, which are used in teaching in extracurricular and school accordion playing.

Interpretation of research results

Kinds of learning in playing accordion in extracurricular activities and school program (from sheet music, "by ear").

Task no. 1: To determine whether there are statistically significant differences related to choosing the type of learning (from sheet music, "by ear") in extracurricular activities and school program.

When it comes to school teaching, learning from sheet music is preferred and all respondents confirm and agree on its importance ($M=5.0$), while extracurricular learning values learning from sheet music as very important but to a slightly lesser extent ($M=4.53$). Learning by ear is given more importance in extracurricular than in school learning environment. Comparison of answers provided by respondents who teach at school and outside of school point out a statistically significant difference regarding learning from sheet music ($t=-2.17$, $p<.05$) and learning "by ear" ($t=2.32$, $p<.05$). Therefore, where learning how to play an accordion is concerned, both kinds of learning are in agreement that sheet music provides the most solid base.

So, respondents who teach at school – all 100% and those who teach privately, a total of 93.3% agree that learning from sheet music is very important. Learning "by ear" is considered important by even 80% of respondents who teach privately, while only 36.4% of school teachers share that point of view. As irrelevant, learning by ear was rated by 13.3% of respondents who teach privately, and as partially relevant by 31.8% of school teachers. The biggest number and percentage of respondents who teach privately evaluates learning "by ear" as important (40%) and significantly important (40%).

Statistically significant difference was observed at respondents who teach accordion for up to 10 years and for the type of teaching from sheet music ($t=1.00$, $p<.05$). That is also the group of teachers who, in relation to the others, more often apply learning from the sheet music. There is no statistically significant difference in answers of other groups of respondents.

Taking into account musical education degree as control variable, t- test results are not statistically significant on the level $p<0.5$ and it can be concluded that there is no statistically significant difference in answers of respondents in extracurricular and school learning. (IVKOV, 2016b, p. 194-197).

Task no. 2: To determine if there is a difference in terms of the application of certain teaching, technical and other means, used in teaching in out-of-school and in-school learning to play the accordion.

Respondents believe that accordion and sheet music are the most important teaching aids used in extracurricular ($M=4.6$) and school learning ($M=5.0$). In extracurricular learning, after the accordion and sheet music, the most frequently used are sheet music notebook ($M=4.4$), metronome ($M=4.26$), ordinary notebook ($M=4.2$), music stand ($M=4.06$), textbooks ($M=4.06$), internet ($M=3.86$), carriers and sound emitters ($M=3.26$), then auxiliary or another instrument ($M=2.8$). Interactive multimedia board, computer educational software, music

board, regular school board and special music video presentations are not used at all in extracurricular learning. In school learning, after the accordion and sheet music, the following teaching, technical and other tools are most often used: textbooks (M=4.83), sheet music stand (M=4.72), ordinary notebook (M=4.72), music sheet notebook (M=4.59), metronome (M=4.59), carriers and sound emitters (M=3.81), internet (M=3.59), auxiliary or other instrument (M=3, 23) and special music video presentations (M=1.14). In school learning, music boards, interactive multimedia boards, computer educational software and ordinary school blackboards are not used at all. The results of the t-test indicate that there is a statistically significant difference in the use of textbooks or methodical manuals ($t=-2.46, p<.05$) in out-of-school and in-school learning to play the accordion. Textbooks / methodical manuals are more often used in school learning.

Both groups of respondents rated the instrument – accordion as the most important tool used in teaching, 100% of them in school and 80% in out-of-school learning. It is interesting to note that both groups had equal percentages in terms of other teaching and technical tools used in teaching. Thus, the metronome, sheet music stand, music material, sheet music and ordinary notebook, textbooks were rated as important and very important in the work by over 80% of respondents of both groups.

Respondents were also unanimous in their assessment of assets that are completely irrelevant for learning process. All 100% of the respondents from both groups rated the music board, interactive multimedia board, computer educational software as completely irrelevant tools for teaching accordion playing. (IVKOV, 2016b, p. 197-203).

Conclusion

Here are the results of the conducted research as discussed according to the set research hypotheses.

The hypothesis, which assumes that there are no statistically significant differences in the selection of the type of learning (from sheet music, "by ear") in out-of-school and school learning to play the accordion, has not been fully confirmed. Namely, respondents who teach in a school environment believe that it is more important for students to rely on sheet music while learning to play the accordion than to learn "by ear". On the other hand, when it comes to learning to play the accordion "by ear", respondents who teach outside of school give this method a higher priority than respondents who teach in school. It would be wrong to conclude that the respondents who teach outside the school prioritize learning "by ear" over learning from sheet music because this is not the case (the mean value of the answer for learning from sheet music is M=4.53, and for learning by ear is M=3 ,93). Namely, the research results indicate that respondents who have up to 10 years of experience in teaching give greater importance to learning from sheet music.

The assumption that there are no statistically significant differences regarding the application of certain teaching, technical and other aids, which are used in teaching in out-of-school and school learning to play the accordion, was partially disproved by a statistically significant difference found in the responses of the respondents regarding the application of textbooks/methodical manuals. Textbooks / methodical manuals are more often used in school teaching. The difference in answers most likely stems from the very nature of teaching, since the use of textbooks / methodical manuals is mandatory in schools. Finally, the hypothesis was also partially confirmed. Accordion and sheet music are the most important teaching aids used in out-of-school and school learning, and both learning models do not use music boards, interactive multimedia boards, computer educational software and ordinary school blackboards at all.

In conclusion, due to the large representation of the practice of playing the accordion in folk music, a great commitment is necessary in the direction of intensively institutionalizing learning to play the accordion in the domain of folk and other types of music in the territory of Serbia. Future research could be focused on comparing examples of accordion learning in Serbia with the extracurricular and school system in other countries, bearing in mind that this instrument is represented in the musical traditions of numerous nations. In this way, the conditions for scientific discussions based on new theoretical and methodological topics would be created.

BIBLIOGRAPHY

- HOWARD, Rob, *An A to Z of the Accordion and Related Instruments*, Stockport, Robaccord Publications, 2003
- IVKOV, Vesna, *Harmonika život moj. 45 godina umetničkog rada Srboslava – Srbe Ivkova*, Beograd, Beogradska knjiga, 2008
- IVKOV, Vesna, *Škola narodne muzike za harmoniku Miodraga Todorovića Krnjevca*, in Vesna Ivkov (ed.), "1. Naučni i umetnički simpozijum Muzika između teorije i prakse, 30-31. oktobar 2015", Novi Sad, Akademiya umetnosti, 2016a, 92-101.
- IVKOV, Vesna, *Harmonika u narodnoj i školskoj praksi: fenomenologija i pedagoški aspekti*, unpublished doctoral dissertation, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, 2016b
- IVKOV, Vesna. *Cilj podučavanja u vanškolskom i školskom učenju sviranja harmonike – primer novosadske muzičke prakse*, in "Časopis za muzičku kulturu Muzika / Music", 1, 2022, p. 69-86.
- JUKIĆ, Stipan, LAZAREVIĆ, Živoljub, VUČKOVIĆ, Vesna, *Didaktika, izbor tekstova*, Jagodina, Učiteljski fakultet, 1998
- КУЙВИНЕН, Пол Уолтер. *Обучение игре на гармонике в практике татарских гармонистов (к вопросу о передаче музыкальных культурных традиций)*, in "Вестник Челябинского государственного университета", 20, 2011, p. 163-172
- ЛУКИЋ, Љубомир, *Хармоника – фасцинантна прича*, Београд, PBS, 2002
- MERRIAM, Alan P., MERRIAM, Valerie, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964
- TREBJEŠANIN, Žarko, *Rečnik psihologije*, Beograd, Stubovi kulture, 2000
- VUKOVIĆ TERZIĆ, Vojislava, *Škola za klavirsku harmoniku, I deo*, Knjaževac, Muzičko izdavačko preduzeće "Nota", 1986

REINVENTING SPACE: MERGING TRADITION AND INNOVATION IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

REINVENTER L'ESPACE : FUSIONNER TRADITION ET INNOVATION DANS L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

REINVENTAREA SPAȚIULUI: FUZIONAREA TRADIȚIEI ȘI INOVAȚIEI ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ

Drd. Arch. Lamia GUEDDOUH

Universitatea de Arhitectură și Urbanism
„Ion Mincu” București, str. Academiei nr. 18-20
E-mail: lamia.gueddouh.drd20@uauim.ro

Abstract

The exploration of traditional architecture reveals its capacity to convey the values and cultural identity of communities, far exceeding its initial role of providing shelter. This approach highlights the need to create buildings - in addition to being useful - integrated with their environment, cultural context, history, and traditions. This ensures the creation of future spaces that are meaningful, high-quality, and above all, sustainable.

Résumé

L'exploration de l'architecture traditionnelle démontre sa capacité à exprimer les valeurs et l'identité culturelle des communautés, allant bien au-delà de la fonction première de fournir un abri. Cette approche met en avant la nécessité de créer des édifices - en plus d'être utiles- qui s'intègrent à leur environnement, à leur contexte culturel, à leur histoire et à leurs traditions. Cela garanti la création d'espaces futurs chargés de sens, de qualité et surtout durables.

Rezumat

Explorarea arhitecturii tradiționale demonstrează capacitatea sa de a exprima valorile și identitatea culturală a comunităților, în plus de a oferi adăpost. Această perspectivă subliniază necesitatea de a crea edificii care nu sunt doar funcționale, ci se armonizează și cu mediul înconjurător, contextul cultural, istoria și tradițiile lor. Această abordare asigură creării unor spații viitoare pline de sens, de calitate și, mai ales, durabile.

Keywords: *Architecture, Tradition, Identity, Sustainability, Modernity*

Mots-clés: *architecture, tradition, identité, durabilité, modernité*

Cuvinte-cheie: *arhitectură, tradiție, identitate, durabilitate, modernitate*

Introduction

L'architecture et l'urbanisme traditionnels occupent une place centrale dans notre tissu historique et culturel. En plus d'être des témoins silencieux de notre passé collectif, ils jouent un rôle actif dans la préservation et la transmission de notre patrimoine culturel. Cet article vise à révéler la profondeur et la richesse de ces espaces historiques qui ne sont pas de simples constructions mais elles incarnent l'ingéniosité des sociétés à s'adapter à leur environnement et à prospérer au fil des siècles. De plus, cet examen cherche à explorer les voies par lesquelles l'architecture traditionnelle peut inspirer et influencer nos pratiques contemporaines plaçant ainsi la tradition au cœur de notre progression vers l'avenir. Encore faut-il bien comprendre cette architecture populaire et réussir à transmettre correctement cette tradition constructive. A ce sujet, on se baserait sur les travaux du théoricien et professeur Augustin Ioan dont les travaux théoriques explorent la complexité des relations entre espace, société, tradition et identité, s'interrogeant sur le rôle de l'architecte dans la société contemporaine. Son article intitulé *Tradiția*, aborde le fait que la transmission de la tradition est marquée par des interruptions significatives au cours du XXe siècle. Les avant-gardes, aux mouvements post-avant-gardistes, et aux régimes totalitaires, ont tous influencé la manière dont la tradition est perçue, transformée ou même réinventée. Cette complexité de transmission, entre la préservation des connaissances traditionnelles et la découverte de celles qui ont été oubliées ou négligées, pose un défi urgent à notre époque, où la tradition doit être redéfinie et adaptée pour rester pertinente. (IOAN, 2019).

Ainsi, en embrassant une perspective multidisciplinaire, cela nous ouvre de nouvelles avenues de réflexion et d'action, permettant d'appréhender l'architecture non seulement comme une discipline technique ou artistique, mais aussi comme un champ d'étude profondément lié aux sciences sociales, à l'écologie et à la philosophie, illustrant de manière vivante l'interconnexion entre notre environnement bâti et le tissu même de notre société.

Reconsidérer l'architecture traditionnelle : Redécouverte de son identité

Le paysage urbain contemporain traverse une crise architecturale sans précédent, remettant en question l'unicité et l'authenticité des villes à travers le monde. L'uniformisation architecturale due à la mondialisation effrénée, efface peu à peu le caractère distinctif des métropoles, les rendant tous identiques les unes aux autres estompant leur identité culturelle et historique. On citera comme exemple emblématique, la ville de Dubaï aux émirats arabes unis, qui est souvent qualifiée d'exemple d'importation massive de styles architecturaux internationaux sans tenir compte du contexte local désertique et de l'héritage culturel de la région. Des exemples comme « *le global village* » ou le « *le palm Islands* » illustrent comment l'architecture moderne peut se réduire à un simple mimétisme de styles vernaculaire provenant d'autres régions du monde, entraînant une perte d'identité architecturale locale. Par conséquent, les critiques envers les pratiques urbaines et architecturales actuelles deviennent de plus en plus véhémentes, comme le démontre l'article du théoricien Augustin Ioan (2019) intitulé *Tradiția*. Son analyse des murs aveugles, met en exergue l'absurdité d'une vision myope de l'urbanisme, incapable de concevoir des villes de manière continue et harmonieuse. C'est la manifestation d'une politique de planification urbaine défailante. Il propose à la place une politique d'urbanisme réaliste, prônant une intégration fluide et respectueuse des constructions dans le tissu urbain existant. (IOAN, 2019). Cette vision est en résonance profonde avec la redécouverte et la reconsidération de l'architecture traditionnelle, en particulier l'architecture vernaculaire, qui émerge comme une réponse vitale à la crise d'homogénéisation actuelle. Elle prend justement en compte l'existant et ne fait pas table rase du passé en s'adaptant minutieusement au site, au climat et à la culture locale. C'est une architecture qui nous enseigne

l'importance de la cohérence profonde ancrée dans la tradition, comme en témoignent les villes traditionnelles du nord-africain appelées Médinas. Elles révèlent une organisation sociale complexe et une façon de vivre communautaire. Des structures centrées autour de mosquées, de marchés (souk) et de bains publics (hammam), les ruelles étroites et sinueuses se terminant souvent par des impasses, ainsi que les maisons compactes reflètent les valeurs de solidarité, de spiritualité et d'interdépendance économique qui sont fondamentales dans ces sociétés. De plus, les murs épais et les petites fenêtres des maisons ne sont pas de simples choix esthétiques, mais des adaptations au climat et la culture locale, démontrant une compréhension profonde de l'environnement et une capacité à y répondre de manière durable.

De ce fait, l'architecture traditionnelle reflète profondément l'esprit de communauté et leur adaptation à l'environnement au fil du temps. C'est pourquoi un mouvement de redécouverte et de valorisation de l'architecture vernaculaire émerge comme une réponse à cette crise d'homogénéisation. Bernard Rudofsky, par son exposition *Architecture without Architects* présentée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1964, souligne l'ingéniosité et la beauté de ces constructions traditionnelles, souvent réalisées sans l'intervention d'architectes professionnels. Ces structures, façonnées par des siècles d'adaptation à l'environnement et aux besoins sociaux, représentent une symbiose remarquable entre l'homme et son environnement et offrant des leçons cruciales pour l'architecture contemporaine. (RUDOKSKY, 1964). D'autres penseurs et praticiens tels que Geoffrey Bawa et André Ravéreau, ont mis en lumière aussi la profonde connexion entre l'architecture vernaculaire et son contexte. Ils considèrent que cette architecture est le fruit de nombreuses adaptations architecturales pour répondre au site, au climat, à la culture, et qu'elle a forgé son identité régionale durant des années, ce qui la rend profondément cohérente et ancrée dans la tradition¹.

Cette exploration souligne l'urgence d'adopter une vision plus intégrée et respectueuse de la planification urbaine, qui tient compte à la fois des leçons du passé et des défis contemporains, pour forger des environnements urbains qui respectent et enrichissent le tissu social et culturel dans lequel ils s'insèrent.

S'inspirer de l'architecture vernaculaire : réapprendre à construire durablement

La valorisation de l'architecture vernaculaire s'inscrit comme une réponse à la mondialisation. Pierre Frey, en s'inspirant de Bernard Rudofsky, a approfondi la théorisation de cette architecture et plaçant pour une approche intégrative, mêlant les savoir-faire traditionnels aux technologies et matériaux modernes, afin de répondre de manière holistique aux enjeux contemporains tels que le changement climatique et la préservation des identités locales. (FREY, 2010). Autrement dit, l'architecture traditionnelle, révèle être une source inestimable de leçons pour la construction durable. Face aux défis écologiques actuels, l'architecture traditionnelle s'avère être un guide précieux pour la compréhension des principes de durabilité. La redécouverte des techniques de construction ancestrales, tels que l'utilisation de matériaux locaux la pierre, la terre crue ou le bois provenant de forêts gérées de manière durable permet de réduire l'empreinte carbone et de préserver les ressources naturelles. De plus, en s'inspirant des concepts architecturaux traditionnels, tels que l'orientation par rapport au

¹ Voir à ce propos, JONES, Robin. *Memory, Modernity and History: The Landscapes of Geoffrey Bawa in Sri Lanka, 1948-1998*. "Contemporary South Asia 19", no. 1 (2011): 9-24. DOI: 10.1080/09584935.2010.544717. Et : RUGGERI, Daniela, *André Ravéreau et le M'Zab : regarder, dessiner, construire*. *Insaniyat / إنسانيات*. "Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales", no 91 (31 mars 2021): 77-92. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.24636>

soleil et les techniques de ventilation naturelle, il est possible de concevoir des bâtiments exo-énergétiques.

Cependant, interpréter et réinterpréter l'architecture vernaculaire dans un monde globalisé est plus ou moins une mission sensible. Il faut être bien informé pour préserver l'authenticité et l'intégrité des expressions culturelles locales pour ne pas tomber dans les mêmes erreurs que font les architectes contemporains qui essaient de reproduire l'architecture traditionnelle pour des raisons touristiques, commerciales, etc. On citera l'exemple de Las Vegas, États-Unis. Bien que connue pour sa représentation théâtrale de monuments et lieux emblématiques mondiaux, Las Vegas est également un exemple de réinterprétation erronée de l'architecture vernaculaire à des fins commerciales. Le "*Venetian Resort*", qui reproduit les canaux et l'architecture de Venise, en est un exemple frappant. Ces répliques, bien que techniquement impressionnantes, manquent d'authenticité tout comme ils incarnent une superficialité culturelle. Aussi l'exemple du Centre Culturel *Jean-Marie Tjibaou*, Nouvelle-Calédonie Conçu par l'architecte Renzo Piano, est souvent loué pour sa fusion entre architecture moderne et vernaculaire kanak. Cependant, malgré ses nobles intentions, on voit bien que le projet représente une interprétation superficielle de la culture kanak, ce qui a induit à simplifier et commercialiser un riche patrimoine culturel. Bien sûr, s'inspirer des savoirs faire ancestraux n'est pas toujours évident ni chose facile. Augustin Ioan dans son article intitulé *Ce este și cum arată arhitectura cu specific național?*, met en lumière les pratiques controversées de mise en valeur des éléments architecturaux pour forger ou réaffirmer une identité nationale. Il critique la manière dont certaines reconstructions ou rénovations, souvent guidées par des motivations politiques ou idéologiques, peuvent altérer ou même effacer la mémoire historique des lieux. L'auteur explore également les efforts pour incorporer l'ancien dans le nouveau comme témoignage de continuité, mais questionne la sincérité de ces démarches quand elles servent des fins nationalistes ou propagandistes comme dans le cas de l'Italie fasciste ou la Roumanie de Ceaușescu. L'auteur explore différentes méthodes par lesquelles l'architecture tente de capturer ou de représenter une "spécificité nationale", souvent en amplifiant ou en modifiant des éléments traditionnels pour les intégrer dans des contextes contemporains. Il discute de la technique de la "*pars pro toto*", où un élément architectural distinctif est surdimensionné ou répété pour symboliser une identité nationale, comme l'usage de l'arc dans certaines constructions modernes. Il aborde également l'anamorphose, qui déforme ou change les proportions d'éléments existants pour leur donner un nouveau sens ou une nouvelle visibilité. Cette approche inclut l'exagération de toits ou l'utilisation de matériaux modernes pour évoquer des formes traditionnelles. Augustin critique l'utilisation de ces méthodes, comme les tentatives de moderniser les éléments de l'architecture vernaculaire pour les adapter à des usages contemporains, souvent au risque de perdre leur essence originale. Ces tentatives peuvent parfois conduire à des interprétations forcées ou artificielles, loin de l'authenticité des traditions qu'elles aspirent à représenter. (IOAN, 2017). De ce fait, la réinterprétation de l'architecture vernaculaire est un défi complexe. Cependant, en s'écartant d'une approche superficielle et en privilégiant une compréhension profonde de ses valeurs et de ses principes, nous pouvons garantir la préservation de cet héritage crucial pour l'identité et la durabilité des générations futures. En examinant des projets spécifiques qui se sont inspirés de manière judicieuse de l'architecture traditionnelle, nous observons qu'il existe une variété de méthodes et d'effets issues de cette démarche, révélant à la fois les défis et les opportunités qu'elle présente. *Le Aldar Central Market* à Abu Dhabi, conçu par le renommé architecte Norman Foster en 2009, incarne une réinterprétation moderne du concept traditionnel des souks. Ce projet ambitieux réussit à marier la tradition architecturale régionale avec la modernité, en créant un espace commercial dynamique qui rend hommage à l'héritage culturel des Emirats Arabes Unis. Le design du centre commercial s'inspire des formes architecturales vernaculaires, tout en incorporant des technologies de construction avancées, offrant ainsi un exemple éloquent de la

manière dont l'architecture contemporaine peut dialoguer avec le passé. À Sri Lanka, le projet *Post-tsunami Housing* à Kirinda, conçu par Shigeru Ban, Face aux défis posés par la déforestation suite au tsunami et la nécessité de respecter les principes d'intimité d'une communauté musulmane, Ban a développé un ensemble de logements qui non seulement répond à ces contraintes mais célèbre également l'esprit de la communauté à travers l'utilisation de matériaux locaux et de techniques de construction durables. Au sein du quartier traditionnel *d'Al Shindagha* à Dubaï, un grand musée a été conçu pour réviser et réinterpréter le passé à travers une méthodologie innovante. Ce projet illustre la capacité de l'architecture à s'ancrer dans un riche héritage culturel tout en proposant une vision tournée vers l'avenir. En intégrant des couches historiques multiples dans son design, le musée devient un pont entre les générations, enrichissant la compréhension collective du patrimoine culturel émirati. Enfin, l'œuvre de l'architecte Diébédo Francis Kéré originaire du Burkina Faso et opérant depuis l'Allemagne offre des insights précieux sur l'intégration de considérations culturelles et environnementales dans le processus de conception. Cet architecte lauréat du prix Aga Khan, a su relever ce défi à travers des projets, souvent situés dans des régions aux ressources limitées, témoignent de la manière dont une architecture réfléchie peut favoriser le développement communautaire, tout en étant esthétiquement enrichissante et respectueuse de l'environnement à travers l'utilisation des matériaux locaux et la recherche de solutions durables. (LEPIK et al. 2016)

L'approche analytique, exploratoire des exemples de projets concrets montrent que, loin d'être un simple exercice stylistique, l'intégration de la tradition dans l'architecture moderne peut stimuler l'innovation, enrichir les communautés et contribuer à la durabilité environnementale. Aussi les politiques et les pratiques se doivent d'encourager une approche intégrée, mêlant savoir-faire traditionnel et innovation, pour répondre aux défis contemporains.

Conclusion

Ce travail appelle à une révision profonde de notre approche en architecture face à la mondialisation et aux défis écologiques. Il souligne l'importance cruciale de combiner la sagesse de l'architecture vernaculaire avec les innovations technologiques et matérielles modernes pour créer des espaces durables et culturellement significatifs. Toutefois, comme l'a souligné Augustin Ioan, cette fusion n'est pas sans risques et nécessite une compréhension profonde et sensible de la tradition et de l'innovation. (IOAN, 2017). En intégrant avec soin les principes de l'architecture traditionnelle dans le design moderne, nous honorons notre patrimoine tout en construisant un futur où tradition et innovation s'enrichissent mutuellement, produisant une architecture durable. Cet article incite à une réflexion continue et à un engagement actif pour maintenir l'authenticité des expressions culturelles locales, promouvant une architecture qui répond véritablement aux besoins de ses utilisateurs tout en étant ancrée dans son contexte culturel et environnemental.

BIBLIOGRAPHIE

- ASQUITH, Lindsay., and Marcel. Vellinga. *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century : Theory, Education and Practice*. Edited by Lindsay Asquith and Marcel Vellinga. London: Taylor & Francis, 2006
- FREY, Pierre, *Learning from Vernacular: Pour une Nouvelle Architecture Vernaculaire*. Actes Sud Beaux-Arts, 2010. 176 p.
- IOAN, Augustin, *Tradiția*. LiterNet, 2019. Disponible sur : <https://atelier.liternet.ro/articol/20130/Augustin-Ioan/Traditia.html>. Consulté le 18/02/2024
- IOAN, Augustin, *Ce este și cum arată arhitectura cu specific național?* LiterNet, 2017, disponible sur <https://atelier.liternet.ro/articol/18246/Augustin-Ioan/Ce-este-si-cum-arata-arhitectura-cu-specific-national.html>. Consulté le 19/02/2024
- IOAN, Augustin, *Când au murit tradițiile locale*, LiterNet, 2022, disponible sur : <https://atelier.liternet.ro/articol/18246/Augustin-Ioan/Ce-este-si-cum-arata-arhitectura-cu-specific-national.html>. Consulté le 16/09/2023
- JONES, Robin, *Memory, Modernity and History: The Landscapes of Geoffrey Bawa in Sri Lanka, 1948–1998*. Contemporary South Asia 19, no. 1 (2011): p. 9-24. Disponible sur: DOI: [10.1080/09584935.2010.544717](https://doi.org/10.1080/09584935.2010.544717). Consulté le 15/02/2024
- LEPIK, Andres, et AYCA Beygo, *Francis Kéré: Radically Simple*, 1ère édition. Berlin : Hatje Cantz, 2016. 208 p.
- RUDOKSKY, Bernard, *Architecture without Architects, an Introduction to nonpedigreed architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Garden City, N.Y.1964, 157 p.
- RUGGERI, Daniela, *André Ravéreau et le M'Zab : regarder, dessiner, construire*. Insaniyat/ إنسانيات. Revue Algérienne d'anthropologie et de sciences sociales, no 91 (31 mars 2021): p. 77-92. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.24636>. Consulté le : 16/02/2024

BANAT STUDIES / ÉTUDES DE BANAT / STUDII BANATICE
Coordinator/Coordinateur/Coordonator:
Viviana MILIVOIEVICI

DR. RADU FLORA (1922-1989): A SYMBOL OF ROMANIAN IDENTITY IN VOIVODINA, REPUBLIC OF SERBIA

DR. RADU FLORA (1922-1989) : UN SYMBOLE DE L'IDENTITÉ ROUMAINE EN VOÏVODINE, RÉPUBLIQUE DE SERBIE

DR. RADU FLORA (1922-1989): UN SIMBOL AL IDENTITĂȚII ROMÂNE ÎN VOIVODINA, R. SERBIA

Drd. Mariana STRATULAT
Școala Doctorală de Științe Umaniste
Universitatea de Vest din Timișoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara
E-mail: marianastratulat@gmail.com

Abstract

The present study refers to the work of Radu Flora, a remarkable figure among the Romanians of the Serbian Banat, examining his significant contributions that transcend disciplinary boundaries and have a particular impact in various scientific and cultural fields.

Through his rich and varied body of work, recognized and repeatedly rewarded, Radu Flora acted as a mediator between the Romanian and Serbian cultures and languages. His research has consolidated knowledge about the Romanian language and contributed to a deeper understanding of the cultural heritage of Romanians in Serbia.

Résumé

La présente étude fait référence à l'œuvre de Radu Flora, une personnalité remarquable parmi les Roumains du Banat serbe, examinant ses contributions significatives qui transcendent les frontières disciplinaires et ont un impact particulier dans divers domaines scientifiques et culturels.

À travers son œuvre riche et diversifiée, reconnue et récompensée à plusieurs reprises, Radu Flora a agi comme un médiateur entre les cultures et les langues roumaine et serbe. Ses recherches ont consolidé les connaissances sur la langue roumaine et ont contribué à approfondir la compréhension du patrimoine culturel des Roumains de Serbie.

Rezumat

Studiul de față se referă la opera lui Radu Flora, o personalitate remarcabilă a românilor din Banatul sârbesc, aducând în discuție contribuțiile sale semnificative care depășesc limitele disciplinare și au un impact deosebit în diverse domenii științifice și culturale.

Prin opera sa bogată și variată, recunoscută și recompensată în mod repetat, Radu Flora a acționat ca un mediator între culturile și limbile română și sârbă. Cercetările sale au consolidat cunoștințele despre limba română și au contribuit la aprofundarea înțelegerii moștenirii culturale a comunității românilor din Serbia.

Keywords: *Identity, Radu Flora, Romanian literature, translation, literary criticism*

Mots-clés: *identité, Radu Flora, littérature roumaine, traduction, critique littéraire*

Cuvinte cheie: *identitate, Radu Flora, literatura română, traducere, critică literară*

Introducere

Radu Flora se numără printre cele zece personalități importante din fostul stat Iugoslavia, care sunt menționate în prestigioasa *Encyclopaedia Britannica*, alături de alte personalități ilustre precum Ivo Andrić, laureat al Premiului Nobel pentru literatură și faimosul muzician de origine aromână, Stevan Mokranjac, la fel ca și cunoscuți oameni de știință de renume mondial, cum ar fi Nikola Tesla, Mihajlo Pupin și alții.

Cu o carieră bogată și diversificată, s-a distins ca profesor universitar, cercetător în domeniile științelor umaniste, autor de opere literare și dramaturgice, istoric și critic literar, traducător și editor de manuale școlare. Este recunoscut ca un simbol al renașterii culturale a comunității românești din Voivodina, Republica Serbia. Prin dedicarea sa și contribuțiile semnificative în domeniile științifice și culturale, el devine un reprezentant respectat și o sursă de inspirație pentru cei ce împărtășesc aceeași moștenire culturală.

Pentru contribuția sa remarcabilă în lumea literară și pentru opera sa vastă, Radu Flora a fost onorat cu numeroase premii prestigioase. Printre aceste distincții se numără Premiul R. Serbia „7 iulie” pentru literatură, Premiul „Opera Omnia” oferit de Societatea Scriitorilor din Voivodina, precum și Ordinul Meritului pentru Popor cu coroană de argint, alături de multe altele. Cu toate acestea, cel mai semnificativ premiu pe care l-a primit profesorul dr. Radu Flora este recunoașterea durabilă a meritelor sale în toate domeniile menționate, oferind o bază solidă și esențială pentru construirea unui viitor diferit în această regiune, în care să ne definim ca parte a unui popor și nu ca o minoritate.

Contribuțiile sale nu au fost doar academice, ci au avut și un impact palpabil prin implicarea sa în fondarea Cercului Literar și revistei „Lumina”. De asemenea, a fost inițiator și președinte al Societății de Limba Română pe durata mai multor ani, oferindu-și expertiza în promovarea și susținerea limbii și culturii românești în cadrul comunității românești din Serbia, dar și peste hotare.

Simbol etern al renașterii culturale a românilor din Voivodina

La 4 septembrie 1989, cu numai două zile înainte de a împlini vârsta de 67, tocmai în anul în care la Editura „Libertatea”, în colecția operelor alese i-a fost reeditat romanul *Vârtejul*, autorul a fost cuprins de vârtejul morții. A plecat fără să-și mai vadă volumul ieșit de sub tipar.

În săptămânalul „Libertatea” din 9 septembrie 1989, în articolul *Radu Flora (1922-1989) – Un veritabil spirit enciclopedist*, Ioan Flora nota următoarele: „E aproape imposibil să te obișnuiești cu gândul dispariției premature a lui Radu Flora, acest întemeietor în multiple domenii ale vieții culturale și artistice a românilor din Iugoslavia, care prin extraordinara sa forță de muncă, prin complexitatea și grandoarea proiectelor (în buna parte și realizate) amintea și amintește fie de spiritul renașterii a lui Leonardo Da Vinci, de enciclopediștii francezi sau de Ion Eliade Rădulescu. Căci, Radu Flora a fost personalitatea crucială, motorul, mobilizatorul, *spiritus movens* al acțiunilor legate de înființarea, în calitatea de filolog și profesor (de liceu și mai apoi universitar), a catedrelor de limbă și literatură română de la Facultățile de filologie ale Universităților din Belgrad și Novi Sad, a Societății de Limba

Română din PSA Voivodina, a primelor anchete dialectologice de la noi, a primelor cercetări folclorice și din domeniul istoriei literare (mai ales de pe aceste meleaguri), fiind totodată și unul din primii scriitori de limbă română de certă valoare din Iugoslavia.”

În același număr al săptămânalului „Libertatea” a apărut și ultimul text semnat de Radu Flora – *Bioenergie*, la rubrica „Contrapunct”, pagina „Viața culturală”, în care vorbește despre medicina populară, amintind de practicile noastre autohtone și tradiționalele descântece, care țin de cercetările din domeniul folclorului.

La știrea despre încetarea din viață a lui Radu Flora, Slavco Almăjan notează: „Era o personalitate cu o forță intelectuală ieșită din comun, angajat deplin la afirmarea identității creatoare a naționalității române din Iugoslavia, atât prin activitatea sa literară cât și prin munca sa științifică și didactică.” (ALMĂJAN, în „Libertatea”, nr. 37, 9 septembrie 1989, p. 9).

Aceste gânduri erau completate de Ion Marcoviceanu, care pe aceeași pagină de ziar semnală următoarele: „De acum, nici viața nu va mai fi ca până acum. Revista «Lumina» va fi mai săracă, săptămânalul «Libertatea» nu va mai avea colțul permanent pe care îl complete atât de interesant el, în învățământ nu vom mai avea un profesor atât de riguros și temut, dar totuși foarte respectat și iubit. Atâtea goluri rămân după el că e greu să le și enumeri, căci el a muncit cât zece, a fost atât de organizat și disciplinat, încât și calculatoarele l-ar putea invidia.” (*Ibidem*)

Radu Flora rămâne un simbol etern al renașterii culturale a românilor din Voivodina.

S-a născut pe 5 septembrie 1922, la Satu Nou, în Banatul iugoslav. A absolvit școala primară la Satu Nou și la Panciova, precum și Liceul din Vârșeț. A studiat limbile romanice la București și Belgrad. În anul 1948, și-a obținut licența la Facultatea de Filologie din Belgrad, specializându-se în Limba și literatura franceză și Gramatica comparată a limbilor romanice. Teza sa de doctorat, intitulată *Graurile românești din punctul de vedere al geografiei lingvistice*, a fost susținută cu succes în anul 1959, la Zagreb. În cadrul elaborării acestei lucrări deosebit de importante, care a totalizat 530 de pagini, mentorul său a fost profesorul dr. Mirko Deanović, de la Facultatea de Filozofie a Universității din Zagreb. La București l-a avut ca profesor pe Dumitru Caracostea, care îl inițiază în interpretarea operei eminesciene. Pe de altă parte, pe scheletul limbii franceze se formează ca romanist și istoric literar (lucrarea de licență – *Provansalii în opera lui Alphonse D. Daudet* și pentru cea de definitivat – *Parisul în operele lui A. D. Daudet*). (POPA, 1997).

În perioada 1948-1952, a fost profesor la Liceul Român din Vârșeț și la Școala Normală din Vârșeț. Între anii 1952-1955, a predat la Școala Superioară de Pedagogie din Novi Sad, în cadrul Secției pentru limba și literatura română. Apoi, între 1955-1963, a fost profesor la Școala Superioară de Pedagogie din Zrenianin, unde a predat Limba și literatura română.

Din anul 1963 și până în anul 1987, când a ieșit la pensie, Radu Flora a fost profesor titular la Facultatea de Filologie a Universității din Belgrad, ocupând funcția de Șef al Catedrei de Limba și Literatura Română a Facultății de Filologie din Belgrad. Din 1981, când a fost înființată Catedra de Limbă și Literatură Română la Facultatea de Filozofie din Novi Sad, Radu Flora a fost profesor suplinitor la această catedră. A fost unul dintre inițiatorii formării Catedrei de Limbă și Literatură Română la Universitatea din Novi Sad, contribuind semnificativ la elaborarea Proiectului, Planului și Programei analitice pentru această catedră în anul 1980, împreună cu dr. Mihajlo Palov și prof. Lia Magdu.

Radu Flora se numără printre cele zece personalități importante din fostul stat Iugoslavia, care sunt menționate în prestigioasa *Encyclopaedia Britannica*, alături de alte personalități ilustre precum Ivo Andrić, laureat al Premiului Nobel pentru literatură și faimosul muzician de origine aromână, Stevan Mokranjac, la fel ca și cunoscuți oameni de știință de renume mondial, cum ar fi Nikola Tesla, Mihajlo Pupin și alții.

În ceea ce privește învățământul, Radu Flora a jucat un rol esențial în asigurarea accesului la educație pentru membrii comunității române din Serbia. A fost un promotor activ

al educației românești și a contribuit la crearea și menținerea instituțiilor școlare românești în regiune. Acest lucru a permis tinerilor români să învețe și să se dezvolte în limba lor maternă și să-și păstreze identitatea culturală.

În domeniul literaturii, Radu Flora a fost un scriitor prolific și un apărător al limbii române. A scris opere literare și eseuri care au promovat cultura și tradițiile românești și au încurajat aprecierea limbii literare române. Prin creațiile sale, el a contribuit la consolidarea și promovarea limbii și literaturii române în Serbia.

Contribuția deosebită a acestui distins om de știință a rămas adânc înrădăcinată în memoria noastră, în special prin rolul său esențial în calitate de fondator și președinte al Societății de Limba Română din Voivodina, o instituție respectată pe parcursul multor ani, unde a lăsat o amprentă semnificativă în domeniul literar.

„Dotat cu o vastă cultură și o excepțională erudiție, cu un spirit mobil, întreprinzător și eficace, precum și cu deosebite capacități de muncă și organizatorice - spune prof.dr. Emil Filip, cel mai apropiat colaborator al profesorului – numele lui Radu Flora îl întâlnim în multiple domenii de activitate publică, culturală, literară și științifică. În toate acestea, el apare ca un creator individual, îndatorând prin aceasta disciplinele de care s-a atins, dar tot la fel și ca inițiator, inspirator și organizator al vieții culturale, literare și științifice din mijlocul nostru.” (FILIP, în vol. *Memorialul Radu Flora*, 2000, p. 166; ROȘU, 1989, p. 96-97).

Numele lui Radu Flora este strâns legat de fondarea unor instituții culturale și științifice, precum și de inițierea și organizarea unor numeroase evenimente literare și conferințe științifice. Domeniile de interes ale lui Radu Flora acoperă o gamă variată de subiecte, inclusiv istoria limbii, dialectologia, limba română contemporană și stilistica, normele limbii române literare și aplicarea lor în învățământ, jurnalism, literatură (poezie, proză, teatru, eseistică și critică literară), relațiile iugoslavo-române sub toate aspectele lor și cercetarea și înregistrarea folclorului literar pe teren. Pe parcursul carierei sale, Radu Flora s-a dedicat, de asemenea, traducerii unui număr impresionant de opere literare în limba sârbă și limba română.

În ceea ce privește cultura în general, Radu Flora a fost un promotor activ al tradițiilor românești și al folclorului. A participat la colectarea și documentarea folclorului românesc din regiune și a contribuit la organizarea și susținerea evenimentelor culturale care au celebrat moștenirea culturală a comunității române. Astfel, a ajutat la menținerea și transmiterea tradițiilor și obiceiurilor românești de-a lungul generațiilor.

A fost membru permanent al renumitei instituții științifice Matica srpska din Novi Sad iar, din 1953, și colaborator al Centrului Internațional pentru Dialectologie din Louvain (Belgia); colaborator al Institutului Lexicografic din Zagreb (Croatia); secretar al Cercului literar „Lumina” și membru în redacția „Libertății literare” (1946); membru, în mai multe mandate, în redacția revistei „Lumina”, iar în 1950 și redactor responsabil al revistei, fondator și ani în șir președintele Societății de Limba Română din Voivodina (1962-1980) și al Consiliului editorial al acesteia; membru și președinte al Consiliului editorial al CPE „Libertatea” din Vârșeț.

În domeniul cercetărilor științifice, Radu Flora a desfășurat activități în lingvistică, dialectologie și folcloristică. El a adus contribuții valoroase la interpretarea limbii române din Banat și a dialectelor românești regionale.

Operă vastă și valoroasă

Prin opera sa scrisă, prin activitatea didactică, prin prezența statornică în viața științifică, Radu Flora s-a impus ca personalitate excepțională, căruia cultura naționalității noastre, și nu numai, îi rămâne profund recunoscătoare.

Simeon Lăzăreanu a făcut referiri la opera sa diversificată valoric, cu „mari lumini și, probabil, cu inerte umbre”, semnalând și următoarele: „În spațiul dintre adevăr și bine, dintre

«Rău și bine», unde se situează literatura (și arta în genere), privirea lui Radu Flora a stat ațintită cu o credință statornică. La vârsta când alții s-au lăsat toropiți de raza amurgului, acest om dinamic, egal cu sine și cu ceilalți, visător cu oricare artist și disciplinat ca oricare om de știință, găsea acea energie necesară, dar și curajul unor noi întreprinderi și vaste proiecte.” (LĂZĂREANU, în „Libertatea”, nr. 37, 9 septembrie 1989, p. 9).

Opera sa este cuprinsă în sute de lucrări bibliografice, Antologii și lucrări științifice în întregul spațiu al Fostei Iugoslavii însă și în România, iar un citat din volumul *Scrittori români din Serbia* a autorului Florian Copcea îl descrie, poate cel mai bine: „Cu Radu Flora, cea mai complexă personalitate a spațiului spiritual-multietnic din Serbia, literatura română a fost racordată la cultura și spiritualitatea lumii.” (COPCEA, 2014, p. 65).

Debutază editorial, cu volumul de poeme *Drum prin noapte și prin zi* (1947), la Editura U.C.R din Vârșeș. Urmează: *Poeme cu Lumină*, Editura „Frăție și Unitate” (1950); *Albu* (cu Ion Bălan), la aceeași editură (1952), apoi, *Când vine primăvara*, roman, la Editura Libertatea (1970); *Liniștea zorilor*, poeme, Editura „Libertatea”, (1976); *Capcana*, roman, la Editura „Libertatea”, 1978; *Vârtejul*, roman, la Editura „Libertatea”, (1980); *Piruet*, poeme, la Editura „Libertatea”, (1981); *Zidul*, roman, la Editura „Libertatea”, (1983); *Unghii de cer*, poeme, la Editura „Libertatea” (1984); *Copilăria din amintiri*, proză, la Editura „Libertatea” (1985); *Capcanele, poveste romanescă*, Colecția revistei „Lumina” (1986); *Maree*, poeme, (1986); *Alfabet, anagrame, aforisme, alte grame și isme alfabetizate*, (1987); *La capătul nopții*, versuri alese, (1988) și *Vârtejul* roman toate la Editura „Libertatea”, (1989). A mai publicat și romanul *Crucea*, sub formă de foileton, în săptămânalul „Libertatea”, (1951-52). În limba sârbă i-au apărut volumele *Tišina svitanja (Liniștea zorilor)*, la E. Nolit din Belgrad și *Nebeski ugao (Unghi de cer)*, la Editura Dnevnik din Novi Sad, iar *Csapada (Capcana)* în limba maghiară, la Editura Forum din Novi Sad. Versurile și fragmente din proza lui Radu Flora au fost traduse în toate limbile popoarelor din ex-Iugoslavia, dar și în mai multe limbi de uz mondial. Radu Flora este și autorul mai multor antologii poetice și de proză literară și al altor scrieri din domeniul limbii și al literaturii, relațiilor sârbo-române și folclorului literar. Publică, în 1952, *Dicționarul sârb-român*, la Editura „Frăție și Unitate” din Vârșeș, apoi *Istoria literaturii române*, Vol. I și II, Editura „Libertatea” (1962 și 1963), *Dijalektološki profil rumunskih banatskih govora sa vršačkog područja*, în 1962, la Matica srpska din Novi Sad; *Din relațiile sârbo-române Relații sârbo-române. Noi contribuții*, în 1964, respectiv în 1968, la Editura „Libertatea” din Panciova; *Rumunski banatski govori u svetlu lingvističke geografije*, Belgrad (1971); *Documente literare* (cu V. Voiculescu), Vol. 1, în 1971, la Editura Facultății de Filologie din Timișoara, *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac*, (1971) și *Folclor literar bănățean*, în 1975, ambele la Editura „Libertatea”; *Rumunska književnost u Vojvodini*, la Matica srpska din N. Sad (1976), Monografia: *Satu Nou / Ban. Novo Selo (1765-1977)* și *Vuk și românii*, la Editura „Libertatea”, Novi Sad, (1988).

Pe lângă aceste lucrări tipărite în volume, Radu Flora a contribuit semnificativ la propășirea culturii și limbii minorității române din acest spațiu, prin publicarea unui număr impresionant de texte în mai mult de 70 de reviste de specialitate. De asemenea, două dintre operele sale au captat în mod deosebit atenția comunității științifice: *Graiurile românești din Banat* și *Atlasul lingvistic al graiurilor românești din Banatul iugoslav*.

Împreună cu prof. Tanasie Iovanov alcătuiește mai multe manuale pentru școlile generale și medii.

Călătorie spre eternitate

La știrea că a încetat din viață profesorul universitar dr. Radu Flora, pe data de 5 septembrie 1989, la sediul Casei de Presă și Editură „Libertatea” din Panciova a avut loc o ședință comemorativă. Despre opera și personalitatea lui Radu Flora, a vorbit Simeon

Lăzăreanu, redactorul șef și responsabil al revistei „Lumina”. Fragmente din opera lui Radu Flora au fost citite de Eugenia Ciobanu și Miodrag Miloș.

Personalitatea lui Radu Flora a fost evocată și pe 6 septembrie, la Căminul Cultural din Novi Sad. Ședința comemorativă a fost organizată de Societatea de Limba Română din Voivodina. Despre viața și opera marelui om de cultură au vorbit Lucian Marina, președintele Societății, Costa Roșu, redactor-șef și responsabil al săptămânalului „Libertatea”, Slavco Almăjan, redactorul șef și responsabil al Editurii „Libertatea”, Lia Magdu, șefa Catedrei de Limba și Literatura Română a Catedrei de Filozofie din Novi Sad, Teodor Munteanu, redactorul-șef ad interim al redacției în Limba Română a Postului de Radio Novi Sad, Gheorghe Ureche, redactorul-șef și responsabil al redacției române a Radio-televiziunii Novi Sad, Dušan Popov, secretarul instituției „Matic asrpska” din Novi Sad și scriitorii Ion Marcoviceanu și Felicia Marina Munteanu. Au fost prezenți peste 150 de oameni de cultură de la noi, cât și fiul și sora defunctului.

În ziua de 6 septembrie 1989, a avut loc solemnitatea înmormântării profesorului universitar dr. Radu Flora, la cimitirul din Zrenjanin, începând cu ora 13. La acest eveniment deosebit, personalități precum Gligor Popi, Slavco Almăjan, Ion Marcoviceanu, și un reprezentant al Comunității locale din Zrenjanin, au adus omagii și au evocat amintiri despre marea sa contribuție la cultura și educația românească în Voivodina.

Bustul lui Radu Flora, un simbol al remarcabilei sale influențe, nu se regăsește doar pe Aleea Personalităților Ilustre din Zrenjanin, ci și în incinta prestigioasei Facultăți de Filozofie din Novi Sad. Această manifestare vizuală și memorabilă nu doar că omagiază memoria sa, dar servește și ca martor al impactului durabil pe care l-a avut asupra lumii academice și culturale. Prin această prezență materializată, bustul devine un simbol concret al recunoștinței adânci pentru contribuțiile semnificative ale lui Radu Flora în domeniile literar, lingvistic și educațional. Acest gest simbolic nu face doar să amintească de moștenirea sa culturală, dar și să sublinieze importanța relațiilor culturale între comunitățile române și sârbe, contribuind astfel la perpetuarea în timp a valorilor și realizărilor sale notabile.

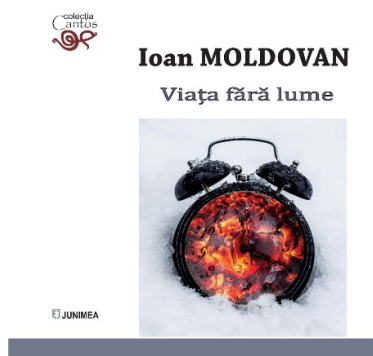
Concluzii

În concluzie, opera și contribuțiile remarcabile ale Dr. Radu Flora reprezintă nu doar un capitol semnificativ în patrimoniul cultural al românilor din Voivodina, ci și o veritabilă sursă de inspirație pentru generațiile actuale și viitoare. Prin diversitatea sa profesională, de la cercetător în domeniile științifice și culturale până la autor prolific și promotor al limbii și literaturii române, Radu Flora a acționat ca un simbol al renașterii culturale. Impactul său extins, reflectat în numeroase premii și recunoașteri, este atât un tribut adus moștenirii culturale, cât și o inspirație pentru consolidarea identității românilor din Voivodina. Prin implicarea sa activă în diverse instituții și proiecte, Radu Flora a transformat Voivodina într-un centru plin de viață al culturii române, unde tradiția și inovația se împletesc armonios pentru a defini o nouă paradigmă culturală în această regiune.

BIBLIOGRAFIE

- ALMĂJAN, Slavco, *La știrea despre încetarea din viață a lui Radu Flora*, în săptămânalul „Libertatea”, nr. 37 (2376) din 9 septembrie 1989, p. 9
- AGACHE, Catinca, *Literatura română din Voivodina*. Editura „Libertatea”, Panciova, 2010
- COPCEA, Florian, *Scriitori români din Serbia*, Editura MJM, Craiova 2014
- FILIP, Emil, *Activitatea literară a lui Radu Flora*, în vol. *Memorialul Radu Flora*, Novi Sad, 2000
- LĂZĂREANU, Simeon, *La știrea despre încetarea din viață a lui Radu Flora*, în săptămânalul „Libertatea”, nr. 37 (2376), din 9 septembrie 1989, p. 9
- POPA, N. Ștefan, *O istorie a literaturii române din Voivodina*, Editura „Libertatea”, Panciova, 1997
- ROȘU, Costa, *Lexiconul jurnalisticii românești din Iugoslavia*. Editura „Libertatea”, Panciova, 1998
- ROȘU, Costa, *Dicționarul literaturii române din Iugoslavia*, Editura „Libertatea”, Novi Sad, 1989
- ROȘU, Costa, *Personalități românești din Voivodina*, Editura „Libertatea”, Panciova, 2004
- Colecțiile ziarului „Libertatea literară”, Panciova, 1946
 - Colecțiile revistei „Libertatea”, Panciova, 1947-1986
 - Colecțiile săptămânalului „Libertatea”, Panciova, 1947-1989

BOOK REVIEWS / CRITIQUES DE LIVRES / RECENZII
Coordinator/Coordinateur/Coordonator:
Emilia PARPALĂ



Ioan Moldovan,
Viața fără lume,
Iași, Editura Junimea, 2020, 122 p.,
ISBN 978-973-37-2430-8

Conf. univ. dr. Daniel CRISTEA-ENACHE
 Universitatea din București, Facultatea de Litere,
 București, str. Edgar Quinet, nr. 5-7
 E-mail: daniel.cristea-enache@unibuc.ro

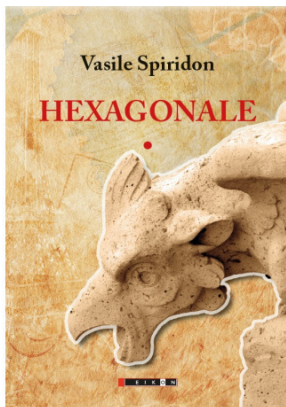
La prima lectură, poemele din *Viața fără lume*, volumul lui Ioan Moldovan, nu se încheagă într-o imagine de ansamblu, susținută de o aceeași viziune artistică. Autorul pare a pendula între un suprarrealism destul de artificial și un ton direct al confesiunii lirice, ceea ce dă senzația de amestec necontrolat poetic. După a doua lectură, însă, impresia cititorului va fi alta: cartea re-citită câștigă destule „puncte”, proiectul și conceptul lui Moldovan fiind acum mai limpezi, iar realizarea literară, la nivelul volumelor anterioare ale poetului „optzecist”. Ceea ce părea a fi un recul este în fapt o păstrare a „forme” artistice. Iată de ce este recomandabil să dăm mereu cărților de poezie pe care le citim o a doua șansă, a relecturii atente: pentru a observa dacă ele ne spun mai mult(e) și a testa acea ilimitare simbolică despre care vorbesc esteticienii.

În *Viața fără lume*, Moldovan construiește migălos un personaj și un discurs care se suprapun, lăsându-se exprimate unul de altul și ilustrând o experiență de viață aflată în amurg. Textele, majoritatea reduse ca întindere, reiau câteva imagini și elemente ce susțin o viziune crepusculară asupra unei existențe aproape consumate. Ca și cum ar fi nevoie de o distanțare de lume, de societate, de comunitate, pentru a înțelege mai bine condiția de solitudine a omului al cărui exit se apropie, personajul lui Moldovan duce aici o „viață fără lume”, sub o foaie de cort, membru al unui trib tot mai împușinat, trimițând când și când răvașe amare despre bătrânețe, singurătate, sfârșit. Într-o recenzie din „România literară”, Andrea H. Hedeș raporta volumul, cu titlul lui cu tot, la mai noua literatură „de pandemie”, arătând că trimiterea directă la viața în izolare este „din fericire, prezentă în doză homeopatică în versuri”. Atât de ușoară e doza de „poezie în pandemie”, aici, încât eu nici nu am sesizat-o. Mai multe epistole ale protagonistului liric încep cu „dragă”, cu o anumită maliție a autorului experimentat, perfect conștient că în post-postmodernism, totul a fost deja spus și scris, iar poetul avizat nu poate decât să reia fragmente din marele discurs al poeziei dintotdeauna. În alte texte, personajul e apropiat de profilul și gesticulația profeților și proorocilor din pustie, ale căror viziuni sunt neînțelese, dar se vor împlini. Condiția de vulnerabilitate și fragilitate a protagonistului primește, chiar în finalul cărții, în penultimul poem, intitulat *botez*, o susținere metafizică, precum la Ioan bucurându-se de Isus încă din pântecul mamei: „Soare de mântuială, nori blegi, așternută/ pe creștet, o lumină ca solzii la pește/ Vinul adoarme, pâinea se înăcrește/ apa rămâne apă - e-o nuntă// la care nu mai sunt alți nuntași/ și nici vreo grădină, îngerii se încruntă/ la mine, la tine și la urmași/ când ne văd cu barba căruntă// Aș vrea cumva în cort să m-ascund,/ să fiu doar o sticlire rece-n prund/ a unei fărâmițate cochilii// De-ar fi să mă întorc, aș vrea să-mi fii/ lăuntrica spirală pe care s-o urmez/ pentru a sui întreg din ultimul botez.”. Poemul nu-și păstrează ritmul, doar rima, urmând conturul unor întâmplări vechi și esențiale, fondatoare, și

așternând deasupra (ca să folosesc un verb din text) o experiență nouă și personală. Nu știm cui se adresează personajul și cine va fi fiind „lăuntrica spirală” pe care el voiește s-o urmeze: poate fi Isus însuși la care „îngerii se încrunță” când îl văd „cu barba căruntă”; poate fi oricine, unul dintre fiii personajului nostru, sau fratele lui dispărut, evocat în mai multe poeme, sau un prieten... Poezia alege această indeterminare tipic postmodernistă pentru a-și păstra virtualitățile simbolice și chiar trimiterile directe, multiplicată prin ambiguitate. Poemul este totodată „vechi” și „nou”, cu întâmplări arhetipale ori, dimpotrivă, petrecute acum, abstract și concret, religios și profan. Pentru a crea acest tablou precum acelea cu straturi de culoare adăugate în timp, Moldovan a selectat cu grijă elemente ce se pretează unor lecturi și interpretări diferite: vinul, pâinea, apa, grădina, cortul, nunta, botezul însuși. Iar poemul este absolut remarcabil nu numai prin arta autorului, ci și prin gândirea poetică urmărind, cum spuneam, indeterminarea, imprecizia, ambiguitatea. Ultimul text din carte, mai slab decât acesta, dar mai ușor descifrabil, vorbește în clar despre un „prilej târziu, mult prea târziu, de slavă”: „Învierea Celui care este”.

Un alt personaj în poeme, aparte de protagonistul din perspectiva căruia ele sunt construite, este Dânsa, numită la un moment dat „Doamna Principală” și care dă fiori precum doamna cu coasa. Iarăși, așa cum Isus putea fi fiul sau fratele sau prietenul, în poemul intitulat *primit* Dânsa e „bătrâna mea rudă”, cu trăsături ce, dintr-odată, se confundă. Omul nostru așteaptă, resemnat, să i se arate „înscrisul”, iar Dânsa, amestecată indistinct și terifiant cu bătrâna rudă, vine grabnic, „tăcută în toate”, ca „să sufle-n lumină”. Din nou, citim un poem puternic, pe jumătate realist și pe jumătate fantasmatic, într-o atmosferă halucinatorie împletind trezia și visul, veghea și coșmarul oniric: „Dânsa-i bătrâna mea rudă/ care-a țâșnit din camera vecină/ tăcută în toate voind doar să pătrundă și/ să sufle-n lumină// Nu mai e nimic de făcut - aștept/ să-mi arate înscrisul/ Slujbele s-au făcut, pâinițele s-au mâncat// Rămâne ca visul/ din nouri unui cer de vară voios/ să-mi umple paharele cu cerneală/ să pot pân’ la ultimul os/ așterne o singură frază letală/ în care să mă-nchid împăcat -/ ca-ntr-o fortăreață de muzici finale -/ nemaiplâns și nelăudat// dar primit de Oștile Tale.”. Dânsa nu se lasă și revine în poemele din carte, făcându-le și mai sumbre. „Gândește-te la mine!/ Gândește-te la mine!” îi șoptește ea bietului muritor înspre finele volumului, unul în care autorul oricum o făcuse, căci *Viața fără lume* e nu numai o carte a singurătății, a bătrâneții și a *mainimicului*, ci și una a sfârșitului. Două-trei poeme (*o altă oră, marginea unei rugăciuni*) amintesc de cele ale lui Blaga, dar nu din tinerețea lui lirică, ci din maturitatea creativă cu filon expresionist. Iar cele în care personajul are un profil social sunt foarte rare, tocmai pentru că Moldovan își sprijină volumul pe rețezarea legăturilor între om și lume și pe semnificația acestei desprinderi, înțeleasă ca o avanpremieră a morții propriu-zise. Înainte ca Dânsa să apară nu numai în coșmarurile personajului, ci și în viața lui, oprind-o, e nevoie de un fel de repetiție generală pentru ceea ce va urma. Aceasta implică recapitularea existenței, rememorarea ei, pomenirea celor deja plecați pe ultimul drum, epistole începând cu „dragă” și solilocvii lirice, confesiuni și „rezumate”. Personajul se străduiește să-și rezume viața și să-și facă radiografia, însă liniile autoportetizării sunt mai mereu distorsionate, desenul iese neclar, efectele ambiguității poetice fiind foarte bine construite și exploatare de autor. În mod curent (dar aproape de fiecare dată inedit artistic și insolit) descripția obscurizează tabloul și îl face „tulbure” la modul frisonant. Așa se întâmplă și într-unul din poemele intitulate *dragă*, în care epistola confesivă a personajului ne proiectează într-un expresionism deloc „uzat”, cu relevanță și pregnantă lirică: „Nu mi se mai întâmplă nimic. Doar/ un prieten nemulțumit de împărăția sângelui/ îmi murmură conspirativ: hai să facem/ ceva-ceva-ceva// Dar eu privesc fără de țintă-n sus/ cum revin la navă ciorile vitale/ și râul tot pe jos se duce către mare/ și altele-altele-altele// Deodată sperietoarea se-apropie și-mi cere iar un ban/ să-și crească pruncușorul pe care-l ține/ în brațe – la fel de mormoloc ca acum optzeci de ani/ când îi dădusem milos primul meu ban/ iar ea îmi dăduse de-nțeleș/ că foarte mult o ajut să fie mamă bună// Foarte mult”.

Uneori, Moldovan cade în capcana facilității și a jocurilor de cuvinte care nu-l „prind”, precum „tocmai când îmi vin (din vin) în minte” sau „cu un astfel de bot nu se cuvine/ să pui botul/ la viitorul incert” sau „iar în urmă nici urmă de locotenent”, dar acestea sunt pasaje izolate. Meritând din plin o a doua lectură, *Viața fără lume* este un volum excelent al unui poet departe de a fi epuizat.



**Vasile Spiridon,
Hexagonale, I,
 „pre-cuvântare” de Constantin Dram,
 postfață de Adrian G. Romila,
 București, Editura Eikon, 2020, 226 p.,
 ISBN 978-606-49-0401-0**

Conf. univ. dr. Daniel CRISTEA-ENACHE
 Universitatea din București, Facultatea de Litere,
 București, str. Edgar Quinet, nr. 5-7
 E-mail: daniel.cristea-enache@unibuc.ro

Reunirea articolelor de critică și istorie literară, publicate inițial în revistele culturale, în volume e dezirabilă cu două condiții. Mai întâi, textele respective trebuie să nu fi fost unele circumstanțiale, ocazionale sau, prin genul lor, contextualizate, așa cum se întâmplă de pildă cu articolele de ziar. O diferență între articolul de ziar și cel publicistic (unii continuă să le confunde) este că primul ne spune mai mult despre evenimentul zilei care tocmai a trecut, fiind înlocuit de cel al zilei următoare, în timp ce tableta publicistică este importantă mai ales prin unghiul personal și stilistica autorului ei. Iată de ce textele publicistice se pretează de obicei reunirii lor în volume, pe când cele jurnalistice, mult mai rar. O a doua condiție este ca autorul articolelor critice să fi avut un plan și un proiect de ansamblu, pe care textele publicate la date diferite să le illustreze. Astfel, articolul lui iese din sfera efemeridelor revuistice și intră în logica de construcție a unei cărți în al cărei sumar se include.

Hexagonale, cartea lui Vasile Spiridon anunțată ca un prim volum, cuprinde, după cum arată autorul într-o notă introductivă, texte apărute în mai multe reviste, majoritatea în „România literară” (titlul cărții preia de altfel titlul rubricii de aici), restul în „Ateneu”, „Convorbiri literare”, „Vatra”, „Hyperion”, „Antiteze” (prima serie), „Dacia literară”, „Studii și cercetări științifice. Seria: Filologie”. Cu o bună postfață de Adrian G. Romila și o „pre-cuvântare” de Constantin Dram ce ar fi putut lipsi, volumul e structurat în patru secțiuni, fiecare dintre ele utilizând în titlu cuvântul *Hexagon*. Prima, *Francezi din Hexagon*, este cea mai puțin convingătoare, nu fiindcă n-ar fi bine scrisă, ci pentru că materialul ei nu poate fi unificat sub formula din titlul capitolului. Oricât de francezi din Hexagon ar fi trubadurii și Roland Barthes sau Cyrano de Bergerac și Apollinaire, articolele despre ei, interesante, nu fac corp comun. Secțiunea pare a utiliza un criteriu exterior pentru a servi intenției editoriale. Bun este portretul făcut lui Apollinaire, cel „mal-aimé”, cum își spunea, dus cu o anumită întârziere la groapă, „din cauza aglomerației iscate după declararea Armistițiului din 11 noiembrie [1918]”. „Neiubitul” murise pe 9 și când, în sfârșit, pe 13 convoiul mortuar s-a pornit spre cimitirul Père-Lachaise, el s-a intersectat cu oameni strigând frenetic *À bas Guillaume!*, totuși nu la adresa defunctului, ci a împăratului Wilhelm al II-lea al Germaniei, proaspăt abdicat. Grotescul situației nu avea cum să nu fie speculat literar. Într-o paranteză, mereu atent la noutăți Vasile Spiridon consemnează: „Recent, chiar a apărut în Franța tragicomedia de un suprarrealism reformat *À bas Guillaume*, scrisă pentru a comemora centenarul celui mai mare poet francez al primelor două decenii ale secolului al XX-lea și al unuia dintre cei mai interesanți autori

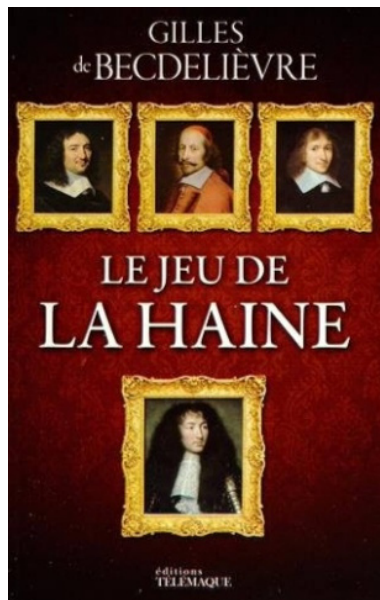
canonici ai literaturii din Hexagon. Personajele – patru femei și patru bărbați – refac în chip fidel parcursul biografic al celui care se simțea «neiubit».” (p. 34).

Urmează cele mai bune secțiuni din carte, prima cuprinzând treizeci de pagini dedicate anului 1968, a doua purtându-ne prin mai multe expoziții vizitate de autor. Calitățile criticii lui Spiridon sunt pe deplin manifestate aici; și ele țin atât de orizontul cultural larg al autorului, cât și de atenția la detalii care sunt (sau pe care el ni le face) semnificative. Criticul și istoricul literar se prezintă ca un cititor mereu curios intelectual și trăind cu un grad de intensitate experiența culturală. Asociem de regulă critica de identificare cu un anumit scriitor pentru a cărui operă criticul are o vibrație specială. La Spiridon, identificarea e, așa zicând, multi-direcționată, criticul „locuindu-și” spațiile livrești în mod alternativ sau uneori concomitent. Formula cărții de față servește bine această disponibilitate critică, autorul punând mai întâi în relație evenimente istorice petrecute în anul-reper 1968 (în secțiunea a doua), iar în următoarea, făcându-ne literalmente invidioși pentru a nu fi văzut și noi expozițiile pe care le descrie minuțios. În primul caz, elementele asupra cărora se apleacă textul, pentru a le pune în relație, sunt pe „orizontala” unei perioade istorice, anul 1968 fiind unul de final de ciclu cultural-istoric în Franța. Anul Primăverii de la Praga, cu un sfârșit tragic pentru dorința colectivă de reformare a socialismului în Cehoslovacia (așa cum se întâmplase și cu revoluția maghiară din 1956), este același cu anul „psihodramei” din Franța lui de Gaulle, cum a numit-o Raymond Aron, într-o carte apărută chiar atunci, *La révolution introuvable. Réflexions sur les événements de mai* (la Fayard) și reeditată în 2018 (la Calmann-Lévy). Aron a trăit evenimentele lui mai 1968 cu „indignare”; a și explicat resorturile acesteia, deși în mai multe puncte era de acord cu studenții insurgenți. Reproșurile care i s-au făcut prin prisma unei pretinse idolatrii față de de Gaulle sunt infirmate de critici formulate net și aprofundate în carte. Are dreptate Spiridon să numească asemenea critici drept un veritabil „rechizitoriu” adus gaullismului: „Majoritatea celor care sunt legați de Stat în Franța – scrie Aron –, parlamentari sau funcționari, dau impresia că posedă în ei ceva din măreția lui Ludovic al XIV-lea. Atunci când suveranul însuși adoptă un stil de Rege Soare, și micii regi se orânduiesc unii sub alții până la nivelul cel mai de jos al ierarhiei.” Și mai clar: „Regimul nu a creat această centralizare administrativă cu totul aberantă, ci a agravat-o. Mai mult, a suprimat toate supapele de siguranță, a redus sau a suprimat dialogul cu Parlamentul, cu partidele și cu sindicatele. Franța suferă de slăbiciunile tuturor corpurilor intermediare, slăbiciune pe care mediul gaullist de exercițiu al autorității o accentuează inevitabil.”

Criticul român rezumă totodată critica făcută de Aron mișcării studențești, adăugând, cu perspectiva celor 50 de ani trecuți de la evenimente, că era vorba și de o modificare de paradigmă („trecerea de la epistema de tip modern la aceea de tip postmodern”). Iată-l pe Aron, cu care Spiridon empatizează în mod vădit, într-o viziune mai degrabă conservatoare asupra societății și mentalității, făcând critica lui mai 1968, în rezumatul autorului nostru: „studenții trebuie să intre în universitate pentru a învăța, nu pentru a răsturna societatea. Un profesor cu asemenea vederi, care a putut fi catalogat drept reacționar și chiar fascist, nu avea nimic împotriva ideii de a răsturna societatea, dar, dacă ei doreau neapărat, nu înțelegea ce caută la universitate, unde nu trebuie să se abuzeze de politică. Cel care dăduse *Dix-huit leçons sur la société industrielle* (1963) amintea tuturor că societatea modernă posedă, pe lângă un proiect democratic egalitar, și unul de productivitate. Or, productivitatea implică organizare, disciplină, ierarhie și competiție, care vin în contradicție cu aspirația egalitaristă. Desigur că nu toți tinerii angajați în competiția vieții vor reuși să se realizeze și, refuzând examenele, ei resping de fapt competiția, care este legată de democrația însăși.” (p. 83-84). Indiferent dacă suntem pe poziția critică a lui Raymond Aron sau nu, se observă actualitatea, și încă frapantă, a acestor evaluări și după jumătate de secol de la formularea lor. Critica lui Aron făcută momentului mai 1968 poate fi translată, fără probleme, în spațiul de dezbatere al universităților nord-americane de astăzi, în tensiunea aceleiași opțiuni între meritocrație și egalitarism. În

acest fel, analiza evenimentelor din 1968 pe „orizontală” temporală este plasată pe „verticală” raportării la întâmplări și evenimente din anii receți. Criticul român face „naveta” între trecut și prezent, marcând actualitatea unor teme și, în același timp, această particularitate a unor episoade recente: ele par *déjà-vu* ori, pentru cei care nu participă direct la ele, *déjà-lu*.

Spiridon scrie remarcabil și articolele mai scurte și mai „focalizate” din secțiunea *Spații expoziționale hexagonale*, făcându-mă, cum spuneam, invidios pentru a nu fi văzut, la fața locului, *L'Arhipel du Goulag d'Alexandre Soljénitsyne – un séisme littéraire* (în mai-decembrie 2017) sau *Hugo à la une* (septembrie 2018-ianuarie 2019). Informat și informându-se suplimentar, cu bucuria de a vizita asemenea expoziții și a împărtăși altora felul său propriu de a le vedea și a le înțelege, autorul rămâne același veritabil mediator cultural. Iar în secțiunea finală, *Români în Hexagon*, vor fi recitiți autori din mai multe generații, de la Tristan Tzara la Livius Ciocârlie, după ultimul text inclus în volum, scris la Bordeaux demult, în decembrie 1997, criticul trăgând cortina.

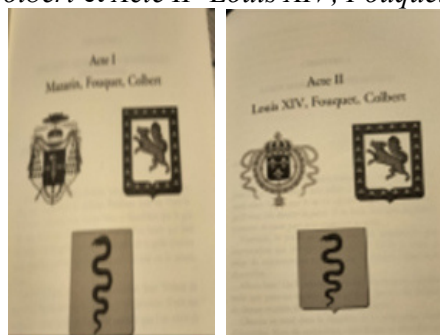


Gilles de Becdelièvre,
Le jeu de la haine,
 Paris, Éditions Télémaque,
 2014, 288 p.,
 ISBN 978-2-7533-023-1-0

Lector univ. dr. Ioana BUD
 Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca,
 Centrul Universitar Nord, Facultatea de Litere
 Baia Mare, str. Victoriei, nr. 76
 E-mail: ioanabud33@gmail.com

« *Le pouvoir, l'argent et la haine
 sont les fondements du triumvirat qui gouverne la France.
 Une curieuse architecture.* » (p. 104)

Le vendéen passionné par le XVI^e et le XVII^e siècle Gilles de Becdelièvre vient devant nos yeux avec un ouvrage qui met en avant une nouvelle vision sur les rapports entre Louis XIV, le cardinal Mazarin et Nicolas Fouquet, surintendant des finances. La couverture contient quatre portraits : en haut de la page, à gauche, celui de Jean-Baptiste Colbert (réalisé par Jean-Baptiste de Champaigne), en continuant par le portrait du cardinal Mazarin (de Pierre Mignard) et par le portrait de Nicolas Fouquet (Charles Le Brun). En bas de la couverture on découvre le portrait de *Louis XIV, rois de France et de Navarre, portrait en buste et en cuirasse* (réalisé par le même Charles le Brun). L'ouvrage est divisé en deux actes, ayant les titres suivants: *Acte I – Mazarin, Fouquet, Colbert* et *Acte II- Louis XIV, Fouquet, Colbert*.



Gilles de Becdelièvre insère les trois symboles représentatifs des personnages-clés de cet acte : les armoiries de Mazarin, l'écureuil, représentant Fouquet¹, et le serpent, symbole de Colbert, « du latin *coluber*, car la couleuvre, porte bien son nom » (p. 48) Dans le deuxième

¹ Le nom *fouquet* correspond, en français, à l'ancienne appellation de *l'écureuil*. Dans Larousse, nous trouvons l'explication suivante: «ancien nom de l'écureuil, d'où la présence de cet animal sur le blason du surintendant Fouquet avec la devise: *Quo non ascendet?* (Jusqu'où ne montera-t-il pas?)», [Définitions : fouquet - Dictionnaire de français Larousse](#), consulté en ligne le 30 janvier 2024.

acte, le symbole de Mazarin sera remplacé par celui du Roi Soleil, et la célèbre Fleur de Lys. Le talent du narrateur² est visible dans l'art du portrait, à côté de la finesse des descriptions. Prenant le portrait de Fouquet, par exemple : « Le surintendant est tout le contraire d'un Colbert prévisible, tatillon, incapable de peur et de pitié, sourd à la menace et qui exécute toutes choses despotiquement. » (p. 132).

L'ouvrage est parsemé avec beaucoup de phrases en italiques, extraites de textes et de témoignages de l'époque, mais retranscrites dans le français d'aujourd'hui, afin de faciliter la lecture. Du point de vue historique, Gilles de Becdelièvre parle dans son livre de la période située après la Fronde et l'avènement de Louis XIV : 1659-1661, sous une crise financière extrêmement grave, d'autant plus que la guerre avec l'Espagne assèche les finances. La France est dirigée par Anne d'Autriche, la régente, mère de Louis XIV. En 1659, Louis XIV n'a que vingt ans. Mazarin était celui qui a façonné l'éducation politique du garçon, en lui imposant une règle : le pragmatisme. « Pour les sujets du royaume, Louis XIV est le représentant de Dieu sur terre. Tel le Seigneur qui guérissait les malades. » (p. 71) .

Prenons dès le début les trois figures dominantes du premier acte : Fouquet, Mazarin, Colbert. L'auteur y suscite des épisodes historiques peu méconnus par le public d'aujourd'hui. Par exemple, malgré les problèmes économiques que traverse le pays, **Fouquet** décide de se faire construire une bâtisse d'agrément, avec 900 ouvriers (chiffre sous-estimé, rapportée à la reine, Anne d'Autriche) : il s'agit du château de Vaux-le-Vicomte. Celui-ci outrepassa la démesure : des sculptures expédiées de Rome par son frère, l'abbé Basile Fouquet, des porcelaines de Japon, grâce aux bons offices des Jésuites, des meubles gainés de velours de Gênes, des lits de brocart passémenté d'or, des cuirs de Cordoue, de tapis de Perse, de chandeliers de cristal, etc. Pour minimaliser l'ampleur des travaux, étant donné l'état des finances du royaume, Fouquet avait fait congédier les journaliers et les maçons du grand canal : « Il faudra ôter le trop-plein de journaliers qui pourrait faire croire à un chantier pharaonique » (p. 21), disait-il lorsque le roi se rendrait à Fontainebleau par la route qui passait tout près de Vaux.

Étant donnée la situation, ses rapports avec Mazarin se sont dégradés, bien que Fouquet ait rendu au cardinal beaucoup de services pendant la Fronde, lorsque Mazarin était obligé de s'exiler, ou bien au moment où Fouquet a sauvé sa bibliothèque, ou il a penché le Parlement en sa faveur³ : « Ses relations avec Mazarin ne sont qu'une suite de vexations, de brouilles et de fausses réconciliations, sans admiration ni estime. » (p. 23) En plus, Fouquet se fait verser le produit des impôts dans sa caisse personnelle. Afin de renforcer ses affirmations, Gilles de Becdelièvre insère dans son texte de courts fragments littéraires, comme celui de Mlle de Scudéry (1607-1701), femme de lettres, contemporaine de Fouquet, et qui parle elle-aussi de la construction de Vaux-le-Vicomte.

Gilles de Becdelièvre apporte devant nos yeux la figure tout à fait emblématique de Nicolas Fouquet, un homme entreprenant et ambitieux, surprenant par ses ressources managériales insoupçonnées, en faisant appel à toutes stratégies, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. Par exemple, un fait qui n'est pas connu par les historiens c'est que Fouquet était à la tête d'un réseau d'espions hors du commun, « une toile d'araignée qui de près ou de loin tient les gens touchant au pouvoir. » (p.88). Jérôme de Nouveau, maître général des postes et relais, décolle les cachets des lettres, les lit, puis les remet en place sans anicroche, tout en informant Fouquet de leur contenu. Colbert aussi était associé à Hervar, le banquier préféré de Mazarin et l'agent de son premier secret domestique, un protestant complice d'un grand nombre d'affaires scandaleuses. Mazarin lui a accordé le droit de désigner la caisse sur laquelle

² Le breton, Gilles de Becdelièvre est l'auteur des romans historiques : *La Croix au cœur*, *Dernier Cocher du roi*, et *Les Loups de l'Empereur*. De même, il s'est penché sur la personnalité du créateur de la fable classique, en écrivant *La Fontaine, ultime confession*.

³ L'auteur a ici une remarque ironique à l'adresse du cardinal : « Mazarin a la mémoire courte. » (p. 24)

se faisait le paiement d'une assignation. Alors, Fouquet considère cela une entrave à ses prérogatives.

En janvier 1659, **le cardinal Mazarin** est fait duc et pair du royaume. Mazarin est vu différemment, sous divers angles. Honni par les uns, une énigme pour les autres. Fouquet le décrit comme celui qui : « ne dit jamais ce qu'il pense et ne pense pas ce qu'il dit » (p.31), raison pour laquelle la plupart le perçoivent comme un habile manipulateur. Il s'impose : « à force d'adresses, de souplesses, de flatteries démesurées, d'attentions continuelles et de bassesses » (p.33). Ayant une persévérance inébranlable, Mazarin est aussi le despote de son corps, endurant des fatigues exténuantes, afin d'aller et de voir partout ce qui se passe. Il argumente son comportement par la formule : « *J'ai la maladie de l'État.*⁴ » (p. 34). Et cela c'est vrai, car, n'oublions pas que, sur son lit de mort, Richelieu l'a recommandé à Louis XIII.

Gilles de Becdelièvre nous présente aussi des aspects qui ont été, soit éludés par les historiens, soit méconnus : par exemple, Mazarin avait accès, grâce au travail d'introspection de Fouquet, aux fiches secrètes qui contenaient des informations confidentielles sur chaque membre du Parlement, sur leurs vices, plus précisément. Mazarin apprend que « celui-là *se donne tout entier aux dames, que celui-ci est un bonhomme innocent, sans intérêt, manipulé par sa sœur* ou que *cet autre est un esprit frelaté, ridicule, débauché, sujet à une femme qui lui coûte beaucoup*, etc. » (p. 38) Mais, cela a aussi son revers, car le diplomate du service de la Couronne, Hugues de Lionne, a adressé au surintendant des rapports confidentiels sur le cardinal.

Le troisième personnage principal du *Premier Acte* c'est **Jean-Baptiste Colbert**, aussi sombre que l'ambition qui le ronge, surnommé par Mme de Sévigné « le Nord », « l'homme de taille médiocre, aux cheveux couleur corbeau, colérique, asocial et rouge, il goûte peu les dames, ne commerce jamais avec elles. Un repoussoir. Sous des sourcils broussailleux, ses yeux sont enfoncés et pleins de sévérité. Son air renfrogné, que corroborent une mine basse et un teint bileux, n'arrange rien au portrait de ce personnage tout noir vêtu. » (p. 41).

Colbert est aux services de Mazarin, secrétaire en charge des ses affaires domestiques, son rôle étant celui de gérer les finances personnelles du cardinal, d'autant qu'au sortir de la Fronde, celles-ci étaient une calamité. Colbert aime l'ordre, et il a le goût de l'économie et du labeur bien fait, mais, **il déteste Mazarin, n'ayant point d'estime pour lui**. Alors, en creusant les chemins parallèles de l'histoire, Gilles de Becdelièvre a découvert que ces trois figures qui entourent Louis XIV étaient liées par un sentiment commun : la haine, ce qui justifie le titre de l'ouvrage. Cette affirmation est soutenue par l'auteur lui-même, lors d'une conférence tenue à la *Médiathèque George Sand d'Enghien –les-Bains*, où Giles de Becdelièvre parle d'un lieu commun : « le tous pourris »⁵. Cela justifie aussi la situation financière de l'état, qui est catastrophique : « Votre Éminence, les recettes de l'État sont d'ores et déjà consommées pour les dix-huit à vingt-quatre mois à venir. » (p. 63). « Nous allons devoir recourir à l'emprunt » (p. 63) dira Mazarin à Louis XIV.

Le titre du neuvième chapitre *Colbert à la manœuvre contre Fouquet* annonce la cabale contre Fouquet. Dans ce but, on assiste à la formation d'une *Chambre de justice*, afin d'astreindre le surintendant à rendre des comptes sur son administration. Le président sera M. de Nesmond, tandis que M. Talon sera le procureur général. Cela détermine Fouquet à avouer : « Je fais l'objet d'un complot qui conduit assurément à ma perte. Je suis victime des calomnies sans fondement. Hervart et Talon en sont les instigateurs, Colbert leur inspirateur. » (p. 98). Fouquet affirme que Colbert voudrait sa fonction de surintendant, et prendre sa place pour gouverner les finances. « Au bal des hypocrites, Mazarin est un splendide danseur. » (p. 98). La convoitise de Colbert était inavouée, mais devinée : devenir un jour surintendant.

⁴ L'affirmation était en italiques dans le texte original, raison pour laquelle on a gardé la graphie telle quelle.

⁵ Conférence "["Le jeu de la Haine, Colbert, Mazarin, Fouquet"](https://www.youtube.com/watch?v=...) de Gilles de Becdelièvre ([youtube.com](https://www.youtube.com)), minute 7:30, consulté en ligne le 24 janvier 2024.

Mazarin prend une décision inattendue : il interdit au surintendant de parapher les nouveaux traités avec les fermes, sans avoir eu son consentement. Aux demandes de Fouquet, il supplie son Éminence de revenir sur sa décision : « Contre toute attente, renversement de situation ! À la suite de l'entrevue, Gourville (l'homme de confiance du surintendant) dit avoir convaincu Mazarin de laisser le surintendant agir à sa guise. » (p.113) Le célèbre épistolier Guy Patin reprend un bavardage de Paris de cette époque-là : Fouquet aurait donné à Mazarin 50 000 écus, afin de revenir bien établi. Mais Beccdelièvre conclut que ce n'est « qu'une vulgaire histoire de pot-de-vin » (p. 113).

La carte maîtresse détenue par Fouquet est représentée par les manipulations financières, auxquelles on ajoute une toile tissée depuis le temps de la Fronde, devenue maintenant tentaculaire⁶. Il offre de brillantes réceptions à Saint-Mandé : ballets et opéras, danses et violons, allant jusqu'à s'inventer des origines nobles, raison pour laquelle le généalogiste du roi, Pierre d'Hozier, l'admoneste. Il a de nouveaux projets : créer des compagnies de commerce aux Antilles.

Fouquet était marié avec Marie-Madeleine de Castille, en ayant de nombreuses maîtresses aussi, comme le remarque l'abbé de Choisy : « Il est tout insatiable sur le chapitre des dames. Il attaque hardiment tout ce qui paraît aimable. » (p.134) Mais, Mme de Sévigné le repousse, de même Françoise d'Aubigné, la future Mme de Maintenon. Ses maîtresses feront aussi l'office d'espionnes, la plus indispensable étant est la marquise du Plessis-Bellière. Sa famille a aussi des postes avantageux (au Parlement ou dans les ordres religieux) : François est archevêque de Narbonne, Louis évêque d'Agde et aumônier du roi.

En 1660, la santé de Mazarin est de plus en plus précaire. En juillet, il quittera les Pyrénées pour Paris. Dans cette situation, Fouquet s'empresse auprès de Louis XIV, afin d'étouffer les manœuvres orchestrées par Colbert. Lorsque Mazarin se dépérit, Fouquet donne un bal masqué dans son hôtel parisien d'Émery : « Mazarin agonise, Fouquet festoie et Colbert louvoie. » (p. 151). Vers la fin de sa vie, Mazarin, au-delà de ses actes de contrition, a un grand souci : que faire de l'énorme fortune qu'il a amassée en si peu d'années ? « Il ne s'agit pas tant de savoir à qui il va la céder, mais plutôt comment la justifier. » (p. 159).

Avant la mort de Mazarin, Colbert fait l'inventaire des meubles et des objets, dont la valeur est ahurissante. On découvre aussi que le cardinal s'est approprié des biens de la Couronne: le portrait de François I^{er}, réalisé par Titien, et l'horloge en dôme au boîtier d'or, avec 1580 diamants, appartenant à Marie de Médicis, la mère de Louis XIII. Mazarin cède toute sa fortune à son filleul, mais le roi refuse devenir le légataire universel du cardinal. « Le refus de ce testament est sans doute le premier acte politique de Louis XIV dénotant son sens de l'État. » (p. 175).

« Il l'autorise à décider comme bon lui semble. Mazarin est soulagé, Colbert exulte. » (p. 171) « Quant on connaît la provenance des avoirs de Mazarin, l'hypocrisie de Colbert est aussi épaisse que le poids de cet héritage. » (p. 172). Colbert sera le seul maître du règlement de cette immense succession, fait regrettable pour Fouquet. Mazarin prépare aussi le roi pour ce qui suit après sa mort, mais tout en étant contradictoire dans ses affirmations, car, devant Louis XIV, il fait l'éloge de Lionne (instruit des affaires étrangères), de Fouquet (grand connaisseur de la justice et des finances), et de Le Tellier (qui sait tout de la guerre), mais, devant Colbert et les prélats Bissaro et Ondedei, il parle de la mauvaise conduite du surintendant, et il recommande « *de grandes précautions contre lui, de le veiller de près.* » (p. 179). Toujours un jeu de la haine ?

⁶ Son frère Basil, l'abbé Fouquet, a été l'instigateur de la Fronde, mais il était en même temps l'un des principaux agents secrets de Mazarin. « Doté d'une intelligence vive mâtinée de culot et d'insolence, il prend plaisir à se frotter au grand monde. [...] Son esprit rancunier complique ses relations avec le surintendant, elles sont souvent orageuses. » (p. 133)

Le 9 mars 1661, entre 2 et 3 heures du matin, Mazarin décède. Un nouveau venu, Louis XIV, s'invite à la table du jeu. « Louis est au-dessus du commun des mortels. Les dés sont pipés. » (p.181) Louis a 22 ans, Colbert 41 ans et Fouquet 46 ans. Jusqu'à ce moment-là, Louis XIV était absent de la scène politique, son attention étant retenue, comme le remarque ironiquement l'auteur par « mascarades, ballets et feux d'artifices » (p. 125). Il souffrait d'une maladie vénérienne, étant éperdument amoureux de Marie Mancini, « cette belle ensorceleuse au point d'en être ridicule » (p. 126) Mais, dès que Mazarin est mort, il gouvernera tout seul, et cela est marqué dans le livre par le début du deuxième acte : *Louis XIV, Fouquet, Colbert* (p. 185-267).

Perçu par le peuple comme un prince « amateur de chasses, de danses et plein de feu auprès de ses sujets. » (p. 187), Louis XIV avouera : « *La face du théâtre change !* C'est avouer que gouverner tient du théâtral. » (p.190) À partir de ce moment-là, toutes les réunions de travail se feront en sa présence, tandis que la reine mère sera évincée par son fils. De même, Louis XIV déclare n'avoir besoin de Premier ministre. Un grand choc, car « après quarante années de ministériats exercés par Richelieu puis Mazarin, l'idée paraît inconcevable. » (p. 198).

Fouquet le trompe, et le roi en a la certitude, car celui-ci continue ses mauvaises affaires avec son entourage de maltôtiers corrompus, à côté de ses enrichissements illicites. À cela s'ajoute le désir du roi de préserver la mémoire du cardinal dans les yeux d'une opinion publique alertée par les rumeurs de sa fortune. S'il dénonce Fouquet à la vindicte populaire, il finira avec les scandaleuses pratiques d'avant, et pour Louis XIV et Colbert (déjà nommé intendant des finances), le surintendant sera le bouc émissaire sacrifié sur l'autel de la vertu. « Sûr de lui, le surintendant continue de présenter des états falsifiés. » (p. 209).

L'échiquier de la stratégie politique prend contour le 4 mai 1662, lorsque le roi prend la résolution de renvoyer Fouquet, la décision restant encore secrète. Colbert veut convaincre le roi de mettre à terre Fouquet. « Fouquet est une survivance de la France frondeuse qu'il faut éradiquer » (p. 219). Mais, quelle idée trouver dans ce but ? La solution est ancrée dans les travaux de fortification entrepris à Belle-Île, « voilà le talon d'Achille du surintendant ! » (p. 217) Colbert introduit la raison du chiffon rouge de la Fronde. Il enverra Colbert du Terron, « parent de la couleuvre » (p. 218) à Belle-Île, dans le but de se renseigner et de dresser des rapports sur l'évolution du chantier en cours.

« *Il y a 400 pièces canon dans la place, quantité de bombes et d'artifices dans les magasins, 5 mortiers de fonte, des armes et des munitions pour employer 6 000 hommes.* » « Le manège, savamment orchestré, se déroule en cinq actes. C'est du théâtre. Non pas une comédie, mais plutôt une tragédie ; dans le rôle du héros « malchanceux », Fouquet. La victime ne sait rien de la manipulation opérée par le tandem que forment un roi et un homme en noir. » (p. 227).

D'autant plus, la nouvelle favorite de Louis XIV est Louise de La Vallière, une demoiselle d'honneur d'Henriette (celle-ci était maintenant à Dampierre, sous l'étroite surveillance de la duchesse de Chevreuse). Fouquet veut la faire son espionne, en appliquant une méthode éprouvée : l'argent -250 000 livres, mais elle raconte tout à son amant. « Le surintendant commet la pire des impudences. » (p. 232).

Le 17 août 1661, Fouquet organise un régal à Vaux-le-Vicomte, malgré le fait que le pays reste lourdement affecté après 25 années de guerre avec l'Espagne. « Cette considération n'entre aucunement dans le champ de vision du surintendant. Il va faire étalage de sa richesse et de sa puissance. » (p. 236) Même Molière « réussit le tour de force de monter en deux semaines *Les Fâcheux*, une comédie-ballet destinée à divertir le roi. » (p. 236).

Le 25 août, lors de la réunion du Conseil, Louis XIV suggère à ses ministres de supprimer les ordonnances du comptant, à cause des débours secrets dont les montants sont loin d'être négligeables. Le roi va à Nantes, dans l'ancestrale demeure fortifiée des ducs de

Bretagne. Fouquet avoue à Brienne (le jeune secrétaire) que c'est Colbert qui sera perdu et que demain « ce sera le plus beau jour de ma vie » (p.257) Le 4 septembre 1661, Louis XIV ordonne au mousquetaire d'Artagnan de « procéder à l'arrestation de monsieur le surintendant. » (p. 259) → « La date est fixée. Demain, 5 septembre. » (p. 260). Ce n'est pas un jour choisi au hasard : c'est l'anniversaire de Louis XIV. Il a 23 ans. Fouquet en a 46. Le double. Fouquet est foudroyé. Il sera emprisonné au château d'Angers, tandis que son épouse sera exilée à Limoges.

Louis et Colbert s'occupent dorénavant des affaires du royaume. Colbert sera le principal ministre durant les 22 ans restant de sa vie. Le règne de Louis XIV durera 54 ans « l'un des plus longs et l'un des plus prestigieux de la monarchie française » (p. 271).

Pour Fouquet suivent 3 années de procès et 19 ans d'incarcérations dans des conditions inhumaines, ce que détermine l'auteur à affirmer que « La vie de Fouquet est l'histoire d'une vanité suivie d'un naufrage. » (p. 272).

Ce livre nous explique, donc, comment cet homme intelligent, audacieux et fidèle à la royauté, avec une rapide ascension sociale, ayant au début la protection de Mazarin, mais aussi celle d'Anne d'Autriche est tombé après la fameuse fête de Vaux-le-Vicomte (du 17 août 1661), sans en avoir aucune liaison, car tout était préparé d'avant (le 4 mai 1661). Il ne s'agit donc, pas du tout, d'un élément déclencheur. L'affaire Fouquet nous révèle en même temps le système politique et financier de l'époque. Celui qui s'en sort, avec une réputation intacte, c'est le roi Louis XIV, raison pour laquelle 1661 sera perçue par les historiens comme l'année de l'euphorie monarchique.



**Daniel Keyes, *Flori pentru Algernon*,
București, Grupul Editorial Art, 2023,
264 p., ISBN 978-630-321-155-8**

Lect. dr. Alina Maria NECHITA

Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Centrul
Universitar Nord Baia Mare,
Facultatea de Litere, Departamentul de Specialitate cu
Profil Psihopedagogic
Strada Victoriei, nr. 76, Baia Mare, Maramureș
E-mail: alinamarianechita@gmail.com

Subiectul cărții (publicate inițial în 1959, care ia un an mai târziu premiul Hugo pentru cea mai bună povestire scurtă) are ca punct de pornire explorarea Mitului peșterii, cu lumina ca metaforă a cunoașterii. Chiar dacă se accentuează parcursul omului de la întuneric spre lumină, este evidențiată și posibilitatea rămânerii sau revenirii la întuneric, moment în care se ridică fireștile întrebări: Se poate omul readapta necunoașterii? Există posibilitatea acceptării întunericului, după obișnuirea ochiului cu lumina? Între aceste coordonate se înscrie destinul lui Charlie Gordon.

Rapoartele de progres, înscrisurile menite să asigure calea de la întuneric la lumină, debutează la 1 martie, cu personajul central Charlie, un individ de 32 de ani de la „colegiul beekmin pentru adulț întârziat” și căruia doctor Strauss îi promite că „poate face pemine deștept”. Cu toate că i se aduc în vedere posibilele consecințe ale intervenției-minune, tânărului își asumă bucuros orice risc, ca să știe și el multe, câte știu alții de vârsta lui și să nu uite imediat informația nouă care i se prezintă, dar și ca să se poată descurca cu ușurința în orice context, fără să fie o povară: „Gimpy țipă la mine tot timpul când fac ceva greșit”. Subiectul recomandat pentru experiment nu reușește să facă diferența între ficțiune și realitate, concretul fiind unica sa formă de existență. Solicitându-i-se să își imagineze ce fac sau spun oamenii dintr-o fotografie, nu se dovedește capabil de exerciții creative. Imaginarul nu e real, iar tot ce nu e real e minciună - minciuna e asociată cu sancțiunea fizică, deci imaginarul e respins cu toată puterea. Conexiunile elementelor din viața de zi cu zi se realizează greoi, întrucât cunoașterea e deficitară; spre exemplu, sobrul Laborator de Psihologie îi sună a spațiu unde se face guma de mestecat.

Charlie Gordon își dorește cu ardoare să fie printre cei inteligenți, chiar dacă în mediul din care face parte se pune mai mult accentul pe supraviețuire și nu pe evoluția intelectuală. Testările multiple care preced intervenția nu au întotdeauna rezultate mulțumitoare, iar grija cea mare a personajului este că deficitul său intelectual îl va condamna la stigmatizarea eternă. Temerile i se amplifică în momentul în care constată că un șoricel de laborator, Algernon, se dovedește, în repetate rânduri, mai inteligent decât el, reușind să finalizeze cu succes provocarea labirintului, cea căreia Charlie nu îi găsește rezolvarea. Cu smerenia și simplitatea unui suflet nevinovat, recunoaște meritele rivalului său: „nu știam că șoarecis așa deștept”. Tocmai râvna și motivația sunt cele care fac din tânărul cu „aichi de 68” candidatul ideal la intervenția chirurgicală. Motivație extrinsecă (bucata de cașcaval) manifestă și Algernon, însă

doriința intensă de a se autodepăși, de a evolua, de a se cizela – elemente ale intrinsecului – sunt înregistrate cu precădere la subiectul uman Charlie Gordon. Pacientul crede în știință și se lasă pe mâna doctorilor cu toată convingerea în competențele lor, dar și cu speranța că într-o zi, prin reușita operației, vă înțelege și el. Nu respinge tot ce îi străin și nici nu încearcă să vină cu explicații conforme cu puterea lui de a se raporta la lume, așa cum, din păcate, observăm că se întâmplă în zilele noastre, ci își recunoaște statutul inferior și își asumă orice risc. Nerăbdător să recupereze timpul pierdut prin cantonarea sa într-o lume a neștiinței, Charlie nu ia pas cu pas stagiile de antrenamente și se așteaptă ca operația să producă o minune pe moment, dar progresele se produc treptat. Algernon, trecut și el prin operații menite să îi crească nivelul de inteligență, continuă să îl învingă la o serie de probe. Asocierile și conexiunile încă nu par accesibile, însă fără să-și dea seama, scrisul i se îmbunătățește considerabil.

Inteligența lui scăzută reprezintă în unele situații un avantaj, transformându-se adesea într-un scut împotriva răutăților din jur. Într-o lume meschină, în care oamenii sunt în permanentă competiție, denigrările colegilor de muncă de la brutărie nu îl ating, pentru că nu le înțelege. Charlie nu se supără, întrucât nu înțelege conceptul de răutate. Minte și inima lui sunt făcute pentru bunătate și iertare, pentru compasiune și empatie. Are încredere în cei pe care îi consideră prieteni, chiar dacă aceștia nu fac decât să-l umilească și să-l batjocorească cu orice ocazie.

La scurt timp după intervenția chirurgicală miracolul se produce și reușește să-l învingă pe Algernon, în repetate rânduri. Statutul superior nu îi dă însă și un plus de aroganță, ci, din contră, îi sporește abilitățile empaticе. Înfrângerea șoricelului îi provoacă tristețe, milă și remușcare, dorind să se revanșeze îngrijindu-l și hrănindu-l consistent, ca o monedă de schimb. Prima carte pe care o citește și care i se pare realmente grea este *Robinson Crusoe*. Dificultatea nu constă în elementele descrise, pe care, de altfel, le înțelege și chiar reușește să rezume acțiunea, admirându-l pe cel care e capabil să se descurce de unul singur în pustietate, ci lucrurile se mută în sfera interioară a întrebărilor, a frământărilor. Charlie ridică probleme pentru întâia oară și încearcă să le caute răspunsul. Se gândește cât de greu trebuie să-i fie personajului să viețuiască de unul singur, intuind astfel importanța socializării în viața de zi cu zi.

În continuare se simte ca în starea inițială și nu observă nicio evoluție, dar la nivel emoțional se dovedește mult deasupra celor considerați cu un intelect cel puțin mediu. Cu o rapiditate halucinantă, la mai puțin de o lună de la operația la care a fost supus, Charlie învață de unul singur gramatica - elemente de ortografie și de punctuație, astfel încât ajunge să scrie corect și coerent, fiind însuși uimit în momentul în care compară scrierile curente cu primele rapoarte de progres. Face tot mai dese analogii, ține minte lucruri, își amintește întâmplări din trecut, sfaturi ale părinților pe care acum le pricepe și e capabil să și le însușească. Analizând comportamentul colegilor de la brutărie, realizează batjocura la care a fost supus și în lumea lui senină apar norii unor sentimente pe care nu le cunoscuse până atunci: rușinea, frustrarea, umilința.

Încetul cu încetul reușește să înțeleagă concepte abstracte, iar medicul care îl monitorizează îl învață cum să își noteze în detaliu gândurile și visele, explicându-i că toate acțiunile subconștientului sunt relevante pentru devenirea sa. El, cel care nu reușea să dea frâu liber imaginației, considerând-o un lung al minciunilor, ajunge să se delimiteze de trecutul său, ba chiar să relateze întâmplările din copilărie într-o manieră obiectivă, ca și cum acel Charlie era doar o simplă cunoștință și nu propriul său eu. Pe măsură ce avansează în cunoaștere, rămâne tot mai dezamăgit de oamenii din jurul său și constată că majoritatea amintirilor sale implică rele tratamente pe care cei din jur i le aplicau ca unei ființe lipsite de apărare, ca unui animal hăituit: „poate că înainte nu-mi dădeam seama, dar acum știu despre ce e vorba și nu-mi place. De ce începe așa deodată să mă deranjeze treaba asta?”

Treptat, devine capabil să se angreneze în discuții serioase. Asistă la dezbateri pe teme de literatură, politică, economie sau religie și realizează că tot ceea ce până în respectivul moment era considerat ca fiind adevărul absolut nu e, de fapt, decât o permanentă sursă a îndoielilor. Parcurge marile opere ale literaturii universale, „hrănind o foame care nu poate fi săturată”. Notarea cu precizie a viselor continuă, iar din zona neexplorată a subconștientului răsar tot mai multe amintiri dureroase, marcate de țipetele părinților, de revărsări agresive ale mamei asupra lui, manifestări generate de frustrarea că nu are un copil normal precum au alte mame și, deopotrivă, tachiările permanente ale surorii mai mici. Totuși, imaginea chipurilor lor se estompează odată ce își înțelege trăirile și sentimentele.

Charlie devine tot mai conștient de ceea ce simte și ajunge să experimenteze fiorii primei iubiri. Dragostea lui se îndreaptă asupra institutoarei Alice Kinnian, personajul-ancoră, singura căreia îi pasă cu adevărat de omul, și nu de experimentul Charlie. Este stângaci în acțiuni și exprimare și temător, cu atât mai mult cu cât trăirile exaltate de peste zi sunt dublate de vise și amintiri bulversante din copilărie. Își fac apariția și frământări generate de adoptarea unui comportament conform normelor morale. Observă că prietenul său Gimpy își fură șeful și nu știe cum să tranșeze problema, fiind prins la mijloc între recunoștința față de cel care l-a angajat și fidelitatea pentru vechiul său prieten. Consultându-se cu doctorul Strauss în legătură cu ce ar fi mai bine să aleagă, acesta îi dă de înțeles că varianta optimă presupune neimplicarea. Pe Charlie îl nemulțumește abordarea doctorului și i se pare că neimplicarea te anulează ca individualitate, întrucât nu produci nicio schimbare în lumea în care viețuiești. Sfătuindu-se și cu Alice, ea îi dă de înțeles că cel mai important lucru este să învețe să dobândească încrederea în sine și să își ia singur hotărârile.

La două luni de la operație, subiectul care scria stâlcit, încurcând literele, devine interesat de etimologia limbilor vechi, de calculul variațiilor și de isoria hindușilor. Poartă discuții cu profesorii de economie despre elementele care influențează rata dobânzilor și dovedește înclinații și pasiuni pentru o gamă largă și variată de activități, reușind, mai mult decât unii dascăli cu experiență, să abordeze cunoașterea holistic, trasând conexiuni pertinente între diversele domenii.

Spectaculoasa evoluție a lui Charlie îi sperie și îi inhibă pe cei din jur, astfel încât proprietarul brutăriei, după îndelungi consfătuiri cu ceilalți angajați, decide să renunțe la serviciile tânărului, considerând că acesta nu mai are nevoie să fie responsabil de un malaxor sau să formeze chifle ca să-și câștige existența. Este prima dată când Charlie percepe inteligența sa ca pe o corvoadă, ca pe un blestem, aceasta fiind motivul pentru care ajunge să fie dat la o parte din locul de muncă în care se simțise mereu ca într-o familie. Cere explicații, însă de fiecare dată i se spune că nu mai seamănă cu cel care a fost și că forța lui intelectuală îi sperie pe toți: „intelența aceasta mă despărțise de toată lumea pe care o cunoșteam și o iubeam și mă aruncase afară din brutărie. Acum sunt mai singur ca oricând. Mă întreb ce s-ar întâmpla dacă l-ar pune din nou pe Algernon în cușca cea mai mare, laolaltă cu alți șoareci? Oare s-ar întoarce și e împotriva lui?” Singura în care poate să aibă încredere este tânăra Alice, de care e îndrăgostit iremediabil, dar de care se teme în egală măsură, întrucât nu știe cum să gestioneze cumulul de emoții care îl invadează. Lăsând visele să și urmeze cursul și să sondeze mai adânc în subconștient, Charlie înțelege că teama legată de orice prezență feminină vine din comportamentul agresiv al mamei. În momentul în care femeia descoperă funcționalitatea sexuală a fiului său și se teme că, raportată la un intelect scăzut, această ar putea aduce probleme, alege să îl bată cu bestialitate pentru a-i reprima orice impuls erotic.

Pe măsură ce se dezvoltă intelectual, Charlie remarcă inconsistența sufletească a celor din jurul său și din tânărul entuziast și fericit devine contemplativ, melancolic și chiar trist. Observă că pentru medicii pe care el îi consideră cu toate admirația adevărați eroi nu este decât un simplu experiment, asemeni lui Algernon și că nimeni nu îl percepe ca pe o ființă umană. Preocuparea lor în ceea ce îl privește este strict de ordin științific, nimănui nu-i pasă cum se

simte, ce crede, ce-l macină. Face tot mai dese analogii cu trecutul, re trăiește cu acuratețe episoade din copilărie, conturând un destin al abuzurilor, al respingerii, al stigmatizării. Își amintește că sora lui, rușinată de povara unui frate cu retard mintal, îl respingea mereu, îl jignea, ba chiar le spunea celor din jur că între ei nu este nicio legătura de sânge și că Charlie e un biet copil năpăstuit de soartă, al nimănui, pe care familia ei îl crește din milă. La momentul respectiv cuvintele fetei au rămas fără ecou, însă, readuse la lumină într-o perioadă în care e capabil să le înțeleagă plenar, îl dezamăgesc profund.

Subiectul Gordon uimește știința în momentul în care ajunge de la 68 la un IQ de 185. În ciuda evoluției fulminante, se remarcă o disproporționalitate între sfera cognitivă și cea afectivă. Acesta devine mult mai sobru, mai calculat și, ca atare, mai rece și indiferent față de cei din jur. Alice Kinner îi reproșează că s-a schimbat și că nu mai e cel duios, tandru și empatic de la început, ci a devenit un individ extrem de centrat pe sine, al cărui unic scop este să epateze prin cunoștințele sale. Charlie nu o contrazice, ba chiar remarcă și el faptul că dragostea aceea pulsatilă pentru institutoare s-a transformat într-o permanentă nevoie de a o proteja, de a o ocroti și de a socializa, ca o formă a datoriei și nu a dorinței. Sexualitatea sa este reprimată de permanenta amintire a mamei abuzive din copilărie. Pentru a se vindeca pe sine, apelează la serviciile unei prostituate, însă, în momentul în care constată că aceasta este însărcinată, în minte îi apare imaginea mamei sale, când această o purta în pânțece pe sora lui. Imaginea îl obsedează, îi sporește furia și devine brutal cu femeia care își vindea trupul pentru bani. Reacția îl sperie și pe el și îl face să se gândească tot mai mult la conexiunile dintre vechiul și noul Charlie.

Întâia sa călătorie cu avionul și necesitatea de a-și pune centura îl transportă pe tânăr într-un alt episod al trecutului său care se încăpățânează să iasă tot mai mult la iveală. Disperați de dezvoltarea intelectuală precară a fiului lor, soții Gordon decid să apeleze la un tratament inovator și își supun fiul de câțiva ani la un experiment cu electroșocuri. Acesta își amintește cum a fost legat de mâini și de picioare de o masă, în timp ce undele ascuțite îi brăzdau întreg corpul. Nu evenimentul în sine este cel care îl tulbură peste ani, ci urletele părinților, mai cu seamă ale mamei, rușinate și dezamăgite de faptul că, în timpul procedurii, copilul făcuse pe el din cauza emoțiilor puternice și ale tatălui care nu vede rostul unor astfel de metode costisitoare și fără nicio garanție.

Gradul maxim de frustrare se înregistrează în momentul în care, pentru a dezvălui lumii reușita experimentului lor, doctorii Nemur și Strauss participă la un congres internațional, la care sunt prezenți subiecții Algernon și Charlie Gordon, prezentați astfel „veniți să vedeți completarea la spectacol! Un număr nemaivăzut în lumea științei! Aveți chiar sub ochii voștri un șoarece și un debil mintal, transformați în genii”. Realizează încă o dată că este privit ca un obiect, ca un simplu material experimental, fără să conteze ce simte, ce își dorește și în ce fel îl marchează amintirile. Din expunerea care îl vizează pe șoricel deduce că, odată cu creșterea nivelului de inteligență, comportamentul poate deveni unul haotic și, ca atare, nu mai poate fi stăpânit. Asociind noile informații cu propria devenire, Charlie realizează că situația lui se poate schimba în orice moment și își dorește ca rolul său de subiect să înceteze și să fie cu adevărat liber. În plin moment al prezentărilor, îl eliberează pe Algernon și, în învălmășeală și panica generalizată din sală, părăsește incinta, însoțit de micul său prieten alb. Pleacă fără țintă și are convingerea că e unicul mod de a se elibera de orice constrângeri. Marea evadare produce panică și creează agitație în întreaga societate. Presa națională publică imagini ale fugarului dar și ale familiei sale care pare să nu mai știe nimic de soarta lui de ani mulți. Imaginea tipărită pe prima pagină a ziarelor îl transportă pe Charlie în tenebrele trecutului și produce un alt moment de dedublare, unde el, adultul îl vede pe copilul debusolat chircit de frică sub o pătură, plângând la auzul vorbelor mamei sale care, văzându-se în brațe cu o fetiță sănătoasă, intenționează să se descotorosească de el, sub pretextul internării într-un centru adaptat nevoilor sale.

Refugiat într-un apartament, pentru întâia oară pe cont propriu alături de Algernon, Charlie decide să facă pace cu trecutul său și își caută tatăl, despre care află că deține o frizerie în Bronx. Din cauza celor peste cincisprezece ani în care nu s-au văzut, dar mai cu seamă a schimbărilor evidente, bătrânul Gordon nu și recunoaște fiul, iar Charlie nu vede nicio importanță în a-și deconspira identitatea, cu toate că în adâncul sufletului i-ar fi plăcut ca tatăl lui să îl recunoască.

Chiar dacă Charlie ajunge să se poată descurca pe cont propriu, să se autogestioneze rațional asemeni oricărui individ de vârsta lui, frica sa cea mare este de a nu fi din nou brutalizat și ridiculizat, așa cum se întâmpla în copilărie. În momentele de o intensitate aparte se producea dedublarea: adultul ieșea din propriul corp și rămânea un simplu spectator, iar în locul său rămânea copilul terifiat de bătăile mamei, speriat de abandon, ciupit și înghiontit de sora lui și supus diverselor terapii care de care mai dureroase și mai nesigure. Adesea vorbește despre el ca despre o altă persoană, întrucât la nivel cognitiv era cu adevărat altul, însă planul afectiv este cel care reunește entitățile diferite: Charlie e adult mental, dar emoțional e același copil terorizat dintotdeauna. Comportamentul său devine tot mai bizar și constată că același lucru se întâmplă cu partenerul său de experiment, șoricelul Algernon. Cu toate că i-a construit un mare labirint, comportamentul animalului se schimbă și ajunge să atace, să muște, să se comporte haotic, ca un răspuns la prea marea presiune exercitată de mediul exterior. Comportamentul șoricelului îi dă de gândit și se așteaptă să i se întâmple același lucru, astfel încât decide să se întoarcă și să se supună din nou observației în laboratorul doctorului Strauss, însă de această dată în dubla ipostază de subiect și, concomitent, cercetător. Algernon este predat și el specialistului care îi monitoriza evoluția, iar acesta constată că întreruperea antrenamentului a dus la regresul performanțelor. Nu doar că șoricelul se dovedește incapabil să rezolve situații până atunci facile pentru el, dar și motivația pentru a încerca să găsească soluții este în declin. Acest aspect îl face pe Charlie să se gândească tot mai mult dacă nu va avea și el parte de un regres la fel de abrupt precum i-a fost evoluția.

Urmărind îndeaproape comportamentul lui Algernon, dar suprapunând totul și cu bizarele sale stări, Charlie conturează studiul *Efectul Algernon-Gordon*, care surprinde punctul slab al experimentului întreprins asupra lor: „inteligenta sporită artificial se deteriorează într-un interval de timp cu atât mai scurt cu cât volumul ei este mai mare”. Din momentul declinului, subiectul experimentului se așteaptă ca starea sa să se degradeze într-o asemenea măsură, încât să redevină Charlie cel de dinainte de experiment.

Ca urmare a continuei degradări, Algernon moare. În urma disecției, tânărul constată că temerile sale se adevăresc, iar creierul șoricelului era mult micșorat, cu circumvoluțiuni mai netede, lucru ce avea să i se întâmple și lui. Neputând să-l perceapă ca pe un simplu element de laborator, ci ca pe un prieten, ca pe un suflet, îi încropește un mormânt în curtea din spatele casei, îl plânge și îi aduce flori sălbatice.

Simțind că au rămas lucruri nerezolvate în viața lui, și ca să profite de puținul timp rămas, Charlie îi face o vizită mamei sale. La început femeia nu-l recunoaște, iar când realizează că e vorba de fiul ei, îl privește neîncrezătoare. Tânărul caută răspunsuri, însă nu i se lămurește motivul respingerii din copilărie. Întâmpină regretele sincere ale surorii sale, însă e răscolit când constată că și mama lui e captiva în trecut. Acesta este punctul în care în mintea lui încolțește gândul sinuciderii pe care nu-l duce la capăt, pentru că i se pare că el e doar un avatar al copilului Charlie cel întârziat mintal, este vocea pe care micuțul o capătă pentru a-și lămuri povestea. Întâia oară se vede pe sine în locul primitivilor din peștera descrisă de Platon și își imaginează cum toți cei înlănțuiți îl vor cataloga ca pe un rebut, pentru că s-a ridicat, a ieșit și a deschis ochii spre lumină, însă ulterior a orbit și, ca atare, s-a întors între ei.

Treptat, Charlie începe să uite lucruri și, recitind tratatul scris de el, realizează că multe dintre noțiuni îi sunt străine. Activitatea motorie scade și totodată capacitatea de coordonare a întregului corp. Interesul către studiile și cercetările de ultim moment este acaparat de televizor,

de telenovele și de emisiunile de duzină. Îi cere Alicei să îl lase singur, nedorind spectatori la procesul vizibil de degradare. Continuă scrierea rapoartelor, însă scrisul i se deteriorează, iar greșelile gramaticale și ortografice se acumulează progresiv. Se reangajează la brutărie și este primit de colegii lui, iar faptul că aceștia îl încurajează și îi demonstrează că îi sunt alături îl fac să se bucure din nou că are prieteni. Nu regretă experiența prin care a trecut, mai cu seamă că aceasta i-a dat oportunitatea să își clarifice aspecte din tenebrele copilăriei, să își revadă familia și să înțeleagă că faptul că l-au abandonat nu le-a adus fericirea scontată. În acest mod își confirmă că, dacă nu te vei lua pe tine atât de în serios, oamenii din jur nu vor ezita să-ți fie prieteni. Cu ultimele forțări de a aduna literele la un loc pe foaie își îndreaptă atenția către partenerul său de experiment: „dacă ajungeți pe acolo săj puneți o floare pe mormânt lu algernon în curtea dinspatele casi”.

De ce, după atâta timp, *Flori pentru Algernon*? Pentru că, mai mult ca niciodată, omul trebuie să înțeleagă nevoia de empatie, de apropiere și de solidaritate, într-o lume condusă mașinal de mijloacele tehnologice și că orice formă de evoluție îi e utilă individului, atâta timp cât nu ajunge să se întoarcă hotărâtor împotriva lui.

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

General aspects

The journal, “Studii de Știință și Cultură” (“Studies of Science and Culture”), published under the auspices of “Vasile Goldiș” Western University of Arad, is issued on a quarterly basis. The journal is evaluated by the National Council for Scientific Research and rated B+, CNCIS code 664, during 2005-2011, B (2012-2020), Scientific journal, reviewed and rated by CNCS in 2020, profile: humanities, field PHILOLOGY.

The journal is indexed in the international databases (BDI) CEEOL (www.cceol.com) from Frankfurt am Mein, Germany, EBSCO HOST Publishing from Ipswich, the United States of America (www.ebscohost.com), INDEX COPERNICUS International from Warsaw, Poland (www.indexcopernicus.com), DOAJ (Directory of Open Access Journals) from Lund, Sweden (www.doaj.org), SCPIO (www.scpio.ro), THE LINGUIST LIST (linguistlist.org), ERIH PLUS (dbh.nsd.uib.no).

Starting June 2012, the journal “Studii de Știință și Cultură” is published under the auspices of “Vasile Goldiș” Western University of Arad, Romania and in partnership with: the Department of Romanian, Aix Marseille University, CAER. EA 854, France; CIRMMI (Interuniversity Lifelong Learning Research Centre for Teachers of Italian) University of Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, France, University of Novi Sad, Serbia, University of Jena, Institute for Slavic Languages, Jena Germany, “Titu Maiorescu” Institute of Banat Studies of the Romanian Academy, Timișoara Branch, L'association Internationale de Psychomécanique du Langage (A.I.P.L.), Paris, France, Roma Tor Vergata University, Italy, “Alexandru D. Xenopol” County Library, Arad, Printing House Gutenberg – Gutenberg Univers Publishing House, Arad, University of Oradea, Romania, West University of Timișoara, Faculty of Letters, History and Theology.

Paper submission

The submission of an article to “Studii de Știință și Cultură” for the prospect of being published, implies:

- that the authors take responsibility for the content, as well as for their ethical behaviour;
- that the article has not been published or submitted for publication to another journal/review;
- that the copyrights have been transferred to the “Studii de Știință și Cultură” journal.

The papers shall be submitted in Romanian or in a world language. The title of the article, the abstract and keywords shall be submitted in English, French and Romanian, as a word document (WORD 97, WINDOWS 98 or later versions), no longer than 15 pages, including drawings, tables and references, in Times New Roman Font, single-spaced.

The paper shall comprise:

- the title, font size 16, bold, centred;
- the authors' full name, workplace(s) (with its complete denomination, not abbreviated), address (addresses) of their workplace(s) and the e-mail of the contact person, font size 12, bold, right;
- the abstract, maximum length 10 rows, font size 12, italic, justified;
- keywords, maximum 5, font size 12, italic, justified;

- the text of the article, font size 12;
- the reference list, required for any article, shall be written according to the rules imposed by the International Standard ISO 7144/1986 entitled „Documentation-presentation of these and similar documents”.

Citation Guidelines

„Studies of Science and Culture”, a Philology publication by the National Council of Scientific Research (NCSR) contains the following main sections:

- I. Romance cultures / Romanian culture
- II. Germanic languages and cultures / Romanian language and culture
- III. Slavic languages and cultures / Romanian language and literature
- IV. Traductology
- V. Scientific Culture
- VI. Banat studies
- VII. Book reviews

In conformity to international regulations (especially Chicago Style, MLA) we adopt starting from Volume XI, no. 2 / June 2015 the following way of presenting the bibliography for all the articles published in our journal:

1. The bibliography will be placed at the end of the article using Times New Roman 12. The entries in the bibliography will be placed in alphabetic order according to the author's last name. The author's last name will be in capital letters followed by the first name, the title of the publication in Italics, the place of publication, the publishing house, the year of the publication and, if necessary, the number of pages.

Example: BENGESCO, Georges, *Bibliographie franco-roumaine* [...], Paris, Ernest Leroux éditeur, 1907, XLIII + 219 + (supplément) 114 p. [1ère éd.: Bruxelles, P. Lacomblez, 1895].

2. The author will mention the source in the following way inside the article: the first name of the author in capital letters, the year of publication, and the page number.

Example: (PAPADAT-BENGESCU, 1924, p. 102).

3. The footnotes will contain comments, translations of quotations, biography explanations etc. The introduction of footnotes will be performed by automatic insertion in Word.

The articles to be peer reviewed by our committee will have to be sent in Word (together with a PDF copy) to the e-mail address: studii.ssc@gmail.com

The deadlines for submitting the articles are the following:

- **15th Feb. for the first publication of the year / March**
- **15th May for the second / June**
- **15th Aug. for the third / September**
- **15th Nov. for the last publication of the year / December**

The Editorial Board

Tables and diagrams, figures or other images shall be inserted in the text at the right place, numbered, and their resolution shall be such as not to affect the quality of the material.

The structure of the article presenting results of empirical research shall observe international standards, according to the acronym IMRAD (Introduction, Methods, Results and Discussions), to which are added the conclusions.

Articles of any other nature shall consist of an introduction, the body of the work and conclusions; the body of the work can be organized as the author(s) see(s) fit.

The papers shall be emailed to studii.ssc@gmail.com, or both in electronic format and in print, to the editorial office at: Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, Bd. Revoluției, nr. 94-96 – revista „Studii de Știință și Cultură”.

Scientific articles are subject to single-blind peer review.

The number of reviewers for the evaluation of an article is 2, and the reviewing time is 30 days. Authors receive one of the following answers from the reviewers:

- article accepted;
- article accepted with alterations;
- article rejected.

The scientific reviewers shall focus, in evaluating papers, on the topicality of the subject, on the depth of scientific ideas, originality, as well as on the compliance with the instructions for authors. Failure to comply with the standards required by the review shall result in the papers being rejected.

Authors are kindly asked to:

- cite the “Studies of Science and Culture” journal in other publications where they submit papers, stating:

- The journal title, “Studies of Science and Culture”, abbreviated as SSC;
- The volume, issue and year of publication;
- The page number where the cited text can be found;

- submit to editorial board of “Studies of Science and Culture” information on the publications where they cited our journal, by mentioning:

- The journal title, abbreviation;
- The volume, issue and year of publication;
- The page number where the cited text can be found.

Further information:

- mobile: 0763016032

- E-mail: studii.ssc@gmail.com

Contact person: Dr. Viviana Milivoievici

Announcement for the authors

The magazine “Studies of Science and Culture”, starting with the volume 12, number 1 / March 2016 subscribes, for evaluation, in order to be indexed in BDI Thomson ISI Philadelphia P. A. USA.

INSTRUCTIONS POUR LES AUTEURS

Aspects généraux

La revue «Studii de Știință și Cultură» («Études de Science et de Culture»), éditée sous les auspices de l'Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, est publiée trimestriellement. La revue a été évaluée par le Conseil National de la Recherche Scientifique de l'Enseignement Supérieur et classifiée dans la catégorie B+, code CNCSIS 664, pendant la période 2005-2011, B (2012-2020), Revue scientifique évaluée et classifiée par CNCS en 2020, profil humaniste, domaine PHILOLOGIE.

La revue est indexée dans les Bases de Données Internationales (BDI) suivantes: CEEOL (www.cceol.com) de Frankfurt am Mein, Allemagne; EBSCO HOST Publishing (www.ebscohost.com) d'Ipswich, États-Unis; INDEX COPERNICUS – Journals de Varsovie, Pologne (www.indexcopernicus.com), DOAJ (Directory of Open Access Journals) de Lund, Suède (www.doaj.org), SCIPPIO (www.scipio.ro), THE LINGUIST LIST (linguistlist.org), ERIH PLUS (dbh.nsd.uib.no).

Depuis le mois de juin 2012, la revue «Studii de Știință și Cultură» est éditée sous les auspices de l'Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, Roumanie et en partenariat avec Le Département de Roumain d'Aix Marseille Université, CAER. EA 854, France; le CIRMMI (Centre Interuniversitaire de Recherche pour la Formation Continue des Enseignants d'Italien) Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, France, Université Novi Sad, Serbia, Université Jena, Allemagne, L'Institut d'Études sur le Banat «Titu Maiorescu» de l'Académie Roumaine, Branche de Timișoara, Association Internationale de Psychomécanique du Langage (A.I.P.L.), Paris, France, Université Roma Tor Vergata, Italie, Bibliothèque départementale «Alexandru D. Xenopol», Arad, Imprimerie Gutenberg – Maison d'édition Gutenberg Univers, Arad, Université d'Oradea, Roumanie, Université de l'Ouest de Timișoara, Faculté des Lettres, Histoire et Théologie.

Soumission du manuscrit

La soumission d'un article à la Revue «Studii de Știință și Cultură», pour qu'il soit publié, présuppose:

- que les auteurs assument leur responsabilité en ce qui concerne le contenu, aussi qu'un comportement éthique;
- que l'article n'a pas été publié et qu'il ne sera pas soumis pour être publié dans une autre revue;
- que les droits d'auteur seront transférés à la revue «Studii de Știință și Cultură».

Les textes des articles seront rédigés en roumain ou dans une langue de circulation internationale. Le titre de l'article, le résumé et les mots clés seront rédigés en anglais, en français et en roumain, sous la forme d'un document WORD 97, WINDOWS 98 ou des variantes ultérieures, à une dimension de 15 pages au plus, y compris les dessins, les tables et la bibliographie dans la fonte Times New Roman, en interligne simple.

Le manuscrit comprendra:

- le titre, en dimension de la font 16, en caractères gras, centré;
- le prénom et le nom complets des auteurs, le(s) lieu(x) de travail (en titre complet, sans abréviations), l'adresse (les adresses) du lieu (des lieux) de travail et l'adresse

- électronique de la personne de contact, en dimension de la font 12, en caractères gras, à droite;
- le résumé, 10 lignes au plus, dimension de la font 12, en italique, cadré;
 - des mots clés, 5 au plus, dimension de la font 12, en italique, cadré;
 - le texte de l'article en dimension de la font de 12;
 - la bibliographie, obligatoire pour tout article, est écrite conformément aux règles imposées par le Standard international ISO 7144/1986 intitulé «Documentation – présentation des thèses et des documents similaires».

Normes de rédaction

«Studii de Știință și Cultură» / «Études de Science et de Culture» (www.revista-studii-uvvg.ro), revue répertoriée en domaine Philologie – par le Conseil National de la Recherche Scientifique (CNCS), a son contenu structuré comme suit :

- I. Cultures romanes / culture roumaine
- II. Cultures et langues germaniques / culture roumaine
- III. Langues et cultures slaves / langue et littérature roumaines
- IV. Traductologie
- V. Culture Scientifique
- VI. Études de Banat
- VII. Comptes rendus

Se conformant à la pratique internationale (cf. notamment Chicago Style, MLA), notre revue, à partir du volume XI, n° 2 / juin 2015, a décidé d'adopter en particulier les règles de citations suivantes pour chacun des articles qui y seront publiés:

1. La bibliographie, en corps 12, Times New Roman, sera placée en fin d'article, suivant l'ordre alphabétique des auteurs, chaque nom d'auteur y étant inscrit en majuscules, suivi du prénom, puis du titre en caractères italiques, du lieu d'édition, de la maison d'édition, de l'année de parution et, si besoin est, de la pagination.

Exemple: BENGESCO, Georges, *Bibliographie franco-roumaine* [...], Paris, Ernest Leroux éditeur, 1907, XLIII + 219 + (supplément) 114 p. [1^è éd.: Bruxelles, P. Lacomblez, 1895].

2. Dans le corps de l'article le contributeur indiquera entre parenthèses, dans l'ordre, le nom de l'auteur en majuscules, l'année de publication et la page.

Exemple: (PAPADAT-BENGESCU, 1924, p. 102).

3. Les notes de bas de page seront réservées aux commentaires, traductions de citations, indications biographiques etc. L'insertion de ces notes sera réalisée sous Word par incrémentation automatique.

Les articles à soumettre au comité de lecture devront être envoyés sous forme de fichier Word (accompagné du fichier en version PDF) à l'adresse studii.ssc@gmail.com au plus tard:

- le 15 février pour le premier numéro de l'année / Mars
- le 15 mai pour le deuxième numéro / Juin
- le 15 août pour le troisième numéro / Septembre
- le 15 novembre pour le dernier numéro de l'année / Décembre

Le Comité de Rédaction

Les tables et les diagrammes, les figures ou des autres dessins seront insérés dans le texte à l'endroit adéquat, numérotés, et ils auront, autant que possible, une bonne résolution, pour ne pas affecter la qualité du texte.

La structure de l'article qui présente des résultats des recherches expérimentales suivra les standards internationaux, conformément à l'acronyme IMRAD (introduction, méthodes et matériaux, résultats et discussions), auxquels on ajoutera les conclusions.

Les articles de toute autre nature seront composés d'une introduction, du corps de l'ouvrage et des conclusions, les corps de l'ouvrage pouvant être organisé selon le désir de l'auteur (des auteurs).

Les manuscrits seront envoyés, par voie électronique à l'adresse studii.ssc@gmail.com, ou sur un support électronique et imprimé, au siège de la rédaction: Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, Blvd. Revoluției, no. 94-96 - revue « Studii de Știință și Cultură ».

Les articles scientifiques seront soumis au processus de critique PEER-REVIEW «en aveugle».

Le nombre de critiques pour l'évaluation d'un article est 2, et le temps d'analyse est 30 jours. Les auteurs reçoivent des critiques une des réponses suivantes:

- article accepté;
- article accepté avec des modifications;
- article rejeté.

Les référents scientifiques suivront, en évaluant les manuscrits, l'actualité de la thèse; l'approfondissement des idées scientifiques, l'originalité, aussi que le respect des instructions pour les auteurs. Le non-respect des standards sollicités par la revue conduira au rejet des manuscrits.

Nous prions les auteurs de:

- citer la revue «Études de Science et de Culture» dans d'autres publications où ils collaborent, en précisant:

- Le titre de la revue «Études de Science et de Culture», abréviation – SSC;
- Le volume, le numéro et l'année de parution;
- Le nombre de la page du texte cité;

- transmettre à la rédaction de la revue «Études de Science et de Culture» des renseignements sur les publications où ils ont cité notre revue, en mentionnant:

- Le titre de la revue, l'abréviation;
- Le volume, le numéro et l'année de parution;
- Le nombre de la page du texte cité.

D'autres informations au

- portable: 0763016032

- Adresse électronique: studii.ssc@gmail.com

Personne de contact: Dr. Viviana Milivoievici

Annonce pour les auteurs

La revue «Études de Science et de Culture», en commençant par le volume XII, numéro 1 / mars 2016, s'inscrit à l'évaluation, pour s'indexer dans BDI Thomson ISI Philadelphia P. A. USA.

INSTRUCȚIUNI PENTRU AUTORI

Aspecte generale

Revista „Studii de Știință și Cultură”, editată sub egida Universității de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, apare trimestrial. Revista este evaluată de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior și clasificată în categoria B+, cod CNCISIS 664, în perioada 2005-2011, B (2012-2020), Revistă științifică evaluată și clasificată de CNCS, în anul 2020, profil umanist, domeniul FILOLOGIE.

Revista este indexată în bazele de date internaționale (BDI) CEEOL (www.ceeol.com) din Frankfurt am Mein, Germania, EBSCO HOST Publishing din Ipswich, Statele Unite ale Americii (www.ebscohost.com), INDEX COPERNICUS International din Varșovia, Polonia (www.indexcopernicus.com), DOAJ (Directory of Open Access Journals) din Lund, Suedia (www.doaj.org), SCIPIO (www.scipio.ro), THE LINGUIST LIST (linguistlist.org), ERIH PLUS (dbh.nsd.uib.no), ROAD (<https://road.issn.org>) – UNESCO.

Începând cu luna iunie 2012, revista „Studii de Știință și Cultură” este editată sub egida Universității de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România și în parteneriat cu: Le Département de Roumain d’Aix Marseille Université, CAER. EA 854, France; le CIRMI (Centre Interuniversitaire de Recherche pour la Formation Continue des Enseignants d’Italien) Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, France, Universitatea Novi Sad, Republica Serbia, din 2015, Universitatea Jena din Germania, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu” al Academiei Române, Filiala Timișoara, L’association Internationale de Psychomécanique du Langage (A.I.P.L.), Paris, France, Universitatea Roma Tor Vergata, Italia, Biblioteca Județeană „Alexandru D. Xenopol”, Arad, Tipografia Gutenberg – Editura Gutenberg Univers, Arad, Universitatea din Oradea, România, Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie.

Prezentarea manuscrisului

Transmiterea către revista „Studii de Știință și Cultură” a unui articol spre publicare, presupune:

- autorii își asumă responsabilitatea privind conținutul, cât și comportamentul etic;
- articolul nu a mai fost publicat și nici nu va fi înaintat spre publicare altei reviste;
- dreptul de autor se trece asupra revistei „Studii de Știință și Cultură”.

Textele articolelor vor fi redactate în limba română sau într-o limbă de circulație internațională. Titlul articolului, rezumatul și cuvintele cheie vor fi redactate în limbile engleză, franceză și română, ca document WORD 97, WINDOWS 98 sau variante ulterioare, cu o dimensiune de maximum 15 pagini, inclusiv desenele, tabelele și bibliografia cu Font Times New Roman, spațiere la un rând.

Manuscrisul va cuprinde:

- titlul, cu dimensiunea 16, aldine bold, centrat;
- prenumele și numele complet al autorilor, locul (locurile) de muncă (cu denumirea completă, nu prescurtat), adresa (adresele) locului (locurilor) de muncă și e-mailul persoanei de contact, cu dimensiunea literei 12, aldine, în dreapta;
- rezumatul, maximum 10 rânduri, dimensiunea literei 12, italic, justified;
- cuvinte cheie, maximum 5, dimensiunea literei 12, italic, justified;
- textul articolului cu dimensiunea literei de 12, spațiere la un rând;

- bibliografia, obligatorie pentru orice articol, se scrie conform regulilor impuse de Standardul internațional ISO 7144/1986 intitulat *Documentation-presentation of theses and similar documents*.

Norme de redactare

„Studii de Știință și Cultură”, publicație acreditată în domeniul Filologie, de către Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), își structurează conținutul în următoarele secțiuni:

- I. Culturi romanice / cultură românească
- II. Limbi și culturi germanice / limbă și cultură românească
- III. Limbi și culturi slave / limbă și literatură română
- IV. Traductologie
- V. Cultură științifică
- VI. Studii banatice
- VII. Recenzii

Conformându-ne practicilor internaționale (cf. mai ales Chicago Style, MLA), adoptăm, începând cu volumul XI, nr. 2 / iunie 2015, în mod special următoarele reguli de indicare a sursei bibliografice pentru fiecare articol ce va fi cuprins în paginile revistei noastre:

1. Bibliografia, utilizând Times New Roman 12 p., va fi plasată la sfârșitul articolului; pozițiile din bibliografie se dispun în ordine alfabetică în funcție de numele autorului. Cu majuscule, se indică numele autorului urmat de prenume, apoi, conform normelor limbii, titlul lucrării în italic, locul publicării, editura, anul apariției și, dacă e necesar, numărul de pagini.

Exemplu: BENGESCO, Georges, *Bibliographie franco-roumaine* [...], Paris, Ernest Leroux éditeur, 1907, XLIII + 219 + (supplément) 114 p. [1ère éd.: Bruxelles, P. Lacomblez, 1895].

2. În corpul articolului, autorul va indica între paranteze, în ordine: numele autorului cu majuscule, anul publicării și pagina.

Exemplu: (PAPADAT-BENGESCU, 1924, p. 102).

3. Notele de subsol vor fi rezervate comentariilor, traducerii citatelor, indicațiilor biografice etc. Introducerea notelor de subsol se va realiza în Word prin inserție automată.

Articolele ce urmează a fi supuse atenției comitetului de lectură se vor trimite în fișier Word (însoțite de o versiune PDF) la adresa: studii.ssc@gmail.com, cel mai târziu până la data de:

- 15 februarie pentru primul număr din an / martie
- 15 mai pentru al doilea număr / iunie
- 15 august pentru al treilea număr / septembrie
- 15 noiembrie pentru al patrulea număr / decembrie

Colegiul editorial

Tabelele și diagramele, figurile sau alte desene vor fi inserate în text la locul potrivit, numerotate și vor avea o rezoluție cât mai bună pentru a nu impieta asupra calității materialului.

Structura articolului ce prezintă rezultate ale unor cercetări experimentale va urmări standardele internaționale, conform acronimului IMRAD (introducere, metode și materiale, rezultate și discuții), la care se adaugă concluziile.

Articolele de orice altă natură vor fi alcătuite din introducere, corpul lucrării și concluzii, corpul lucrării putând fi organizat după dorința autorului (autorilor).

Manuscrisele se trimit, pe cale electronică la adresa studii.ssc@gmail.com, sau pe suport electronic și listat, la sediul redacției: Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, Bd. Revoluției, nr. 94-96 – revista „Studii de Știință și Cultură”.

Articolele științifice sunt supuse procesului de recenzare PEER-REVIEW „în orb”.

Numărul de recenzori pentru evaluarea unui articol este de 2, iar timpul de recenzare este de 30 de zile. Autorii primesc de la recenzori unul din următoarele răspunsuri:

- articol acceptat;
- articol acceptat cu modificări;
- articol respins.

Referenții științifici vor urmări, la evaluarea manuscriselor actualitatea temei; aprofundarea ideilor științifice, originalitatea, cât și respectarea instrucțiunilor pentru autori. Nerespectarea standardelor solicitate de revistă, conduce la respingerea manuscriselor.

Autorii sunt rugați:

- să citeze revista „Studii de Știință și Cultură” în alte publicații unde colaborează, precizând:
 - Titlul revistei „Studii de Știință și Cultură”, abrevierea – SSC;
 - Volumul, numărul și anul apariției;
 - Numărul paginii textului citat;
- să transmită redacției revistei „Studii de Știință și Cultură” informații referitoare la publicațiile în care au citat revista noastră, menționând:
 - Titlul revistei, abrevierea;
 - Volumul, numărul și anul apariției;
 - Numărul paginii textului citat.

Alte informații:

- mobil: 0763016032

- E-mail: studii.ssc@gmail.com

Persoană de contact: Dr. Viviana Milivoievici

În atenția autorilor

Revista „Studii de Știință și Cultură”, începând cu volumul XII, numărul 1 / martie 2016, se înscrie, pentru evaluare, în vederea indexării în BDI Thomson ISI Philadelphia P. A. USA.

Rugăm autorii să citeze în bibliografia articolelor și texte publicate în reviste cotate ISI.

Bazele de date internaționale în care este indexată revista (cu indicarea adresei URL):

CNCS

http://old.cncs-nrc.ro/wp-content/uploads/2013/01/filo.rev_.28.01.2013.pdf

<http://www.cncs-nrc.ro/publicatii-stiintifice/>

http://www.cncs-nrc.ro/wp-content/uploads/2016/12/categorii.Reviste.Site_.CNCS_.2020.pdf

CEEOL

<https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=747>

DOAJ

https://www.doaj.org/toc/2067-5135?source=%7B%22query%22%3A%7B%22filtered%22%3A%7B%22filter%22%3A%7B%22bool%22%3A%7B%22must%22%3A%5B%7B%22terms%22%3A%7B%22index.issn.exact%22%3A%5B%221841-1401%22%2C%222067-5135%22%5D%7D%7D%2C%22term%22%3A%7B%22_type%22%3A%22article%22%7D%7D%5D%7D%7D%2C%22query%22%3A%7B%22match_all%22%3A%7B%7D%7D%7D%2C%22size%22%3A100%2C%22_source%22%3A%7B%7D%7D

EBSCO HOST

<https://www.ebsco.com/m/ee/Marketing/titleLists/e5h-coverage.htm>

INDEX COPERNICUS

<https://journals.indexcopernicus.com/search/form?search=studies%20of%20science%20and%20culture>

SCPIO

<http://www.scpio.ro/web/studii-de-stiinta-si-cultura>

THE LINGUIST LIST

<http://linguistlist.org/pubs/journals/get-journals.cfm?JournalID=42602>

ERIH PLUS

<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringsskanaler/erihplus/periodical/info.action?id=491004>

ROAD (<https://road.issn.org>), catalog internațional al publicațiilor științifice open-access, administrat de Centrul Internațional ISSN, sub egida UNESCO

[https://portal.issn.org/api/search?search\[\]=MUST=default=studii+de+%C8%99tiin%C8%9B%C4%83+%C8%99i+cultur%C4%83&search_id=5345761#](https://portal.issn.org/api/search?search[]=MUST=default=studii+de+%C8%99tiin%C8%9B%C4%83+%C8%99i+cultur%C4%83&search_id=5345761#)

CITEFACTOR

<https://www.citefactor.org/journal/index/8814/studii-de-stiinta-si-cultura#.X7vBjM0zZPY>

WORLDCAT

https://www.worldcat.org/search?q=Studii+de+%C8%99tiin%C8%9B%C4%83+%C8%99i+cultur%C4%83&qt=results_page

PUBLONS

<https://publons.com/journal/233272/studii-de-stiinta-si-cultura/>

ACADEMIC JOURNALS DATABASE

<http://journaldatabase.info/journal/issn1841-1401>

OALIB

<https://www.oalib.com/journal/4482/1#.X9Nw5tgzZPZ>

GSI Repository

<http://repository.gsi.de/record/17726>

Universitätsbibliothek Regensburg – Elektronische Zeitschriftenbibliothek

http://rzblx1.uni-regensburg.de/ezeit/searchres.phtml?jq_type1=ZD&jq_term1=2477082-6

KIT-Bibliothek – KIT-Katalog Classic

[https://primo.bibliothek.kit.edu/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=KITSRC302971327&indx=1&recIds=KITSRC302971327&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&&dsent=0&vl\(1UIStartWith0\)=contains&scp.scps=scope%3A%28HSKA%29%2Cscope%3A%28KIT_CS%29%2Cscope%3A%28KIT_CN%29%2Cscope%3A%28%22DHBW%22%29&tb=t&vid=KIT&mode=Basic&srt=date&tab=kit&vl\(151189793UI1\)=all_items&dum=true&vl\(freeText0\)=studii%20de%20stiinta%20si%20cultura&vl\(151050700UI0\)=any&dstmp=1606317587231](https://primo.bibliothek.kit.edu/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=KITSRC302971327&indx=1&recIds=KITSRC302971327&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&&dsent=0&vl(1UIStartWith0)=contains&scp.scps=scope%3A%28HSKA%29%2Cscope%3A%28KIT_CS%29%2Cscope%3A%28KIT_CN%29%2Cscope%3A%28%22DHBW%22%29&tb=t&vid=KIT&mode=Basic&srt=date&tab=kit&vl(151189793UI1)=all_items&dum=true&vl(freeText0)=studii%20de%20stiinta%20si%20cultura&vl(151050700UI0)=any&dstmp=1606317587231)

MIAR – Information Matrix for the Analysis of Journals

<http://miar.ub.edu/issn/1841-1401>

SIBIMOL

http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/search?q=studii+de+stiinta+si+cultura&max=2&view=&sb=relevance&ob=asc&level=all&material_type=all&location=0

ACADEMIA.EDU

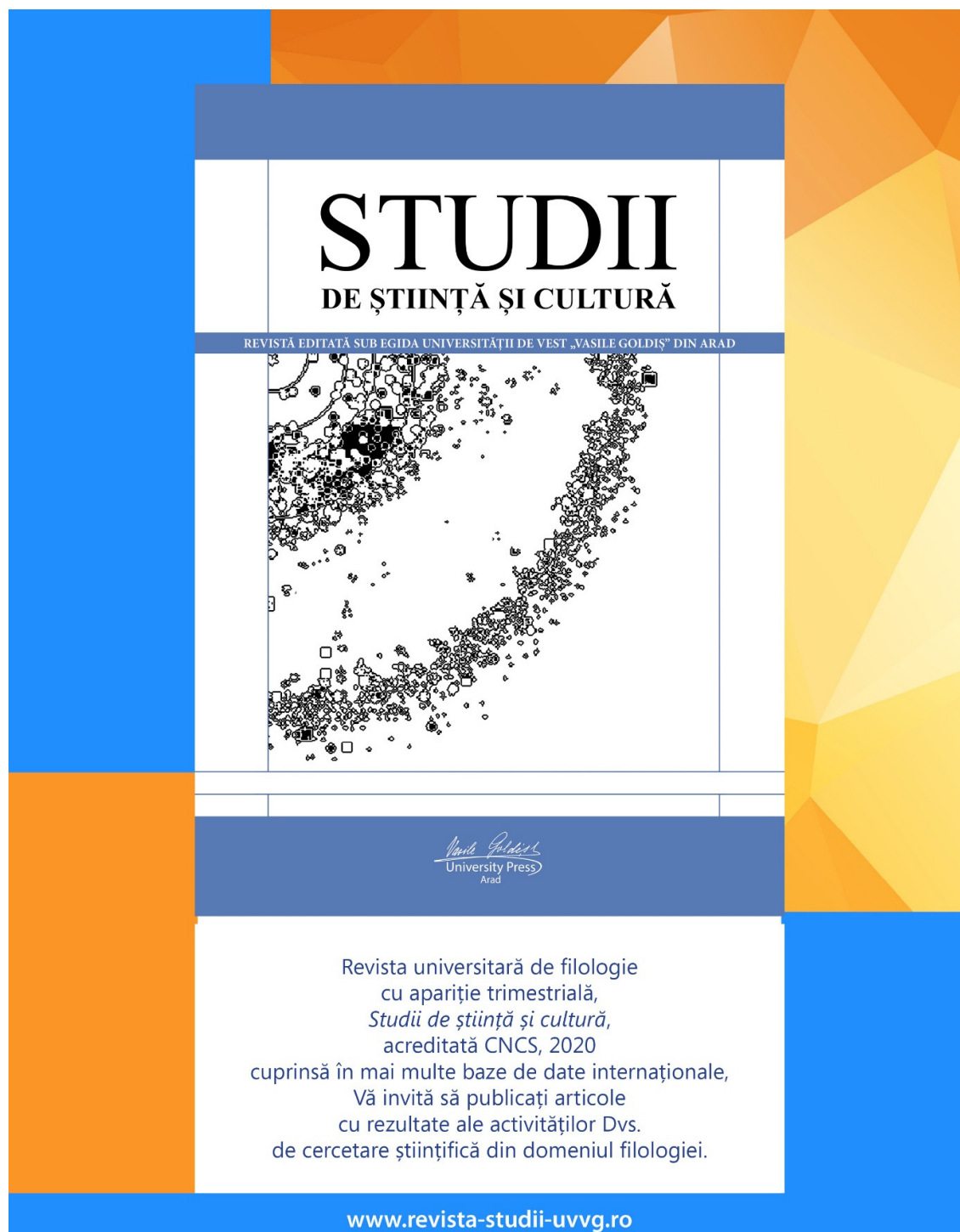
www.academia.edu

RESEARCH GATE

www.researchgate.net

GOOGLE ACADEMIC

<https://scholar.google.com/>



ISSN: 1841-1401 (print)
ISSN-L: 1841-1401
ISSN: 2067-5135 (online)