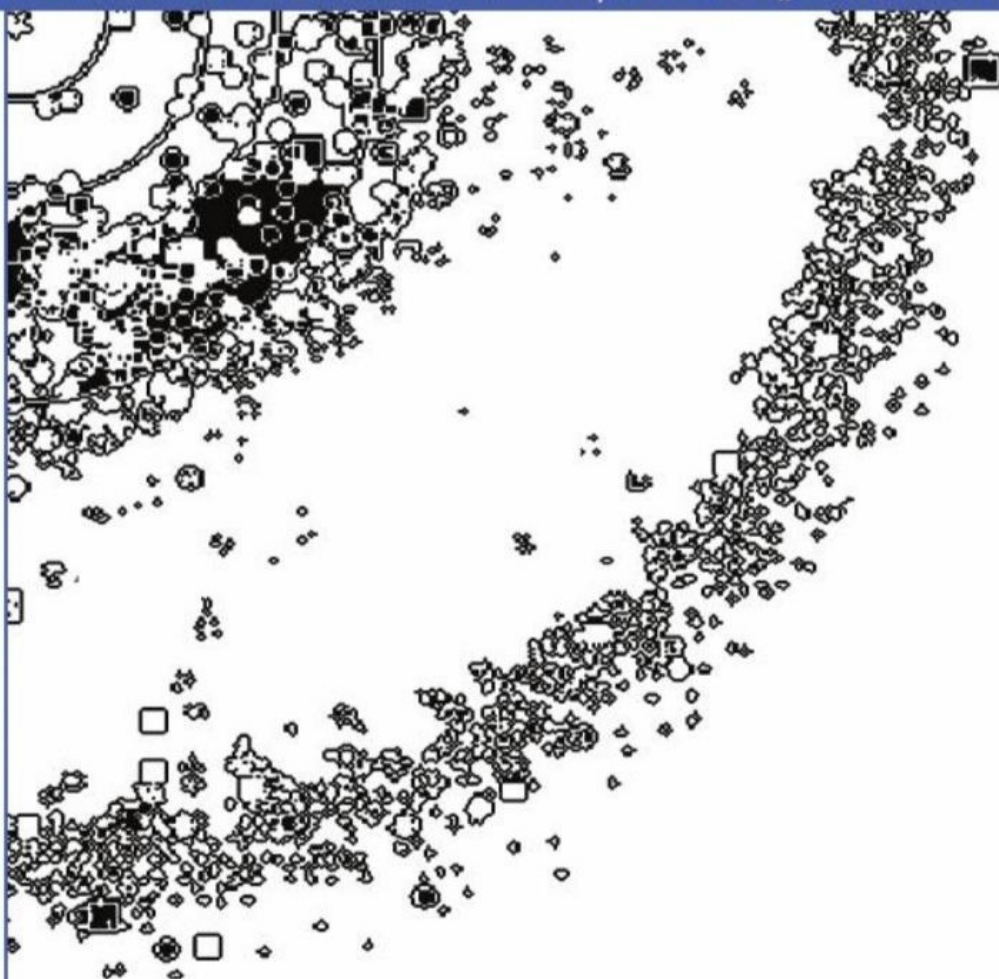


# STUDII DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

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



VOLUMUL XX, Nr. 2, IUNIE 2024

# STUDII

## DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

---

VOLUME XX, ISSUE 2, JUNE 2024

VOLUME XX, N° 2, JUIN 2024

VOLUMUL XX, NR. 2, IUNIE 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

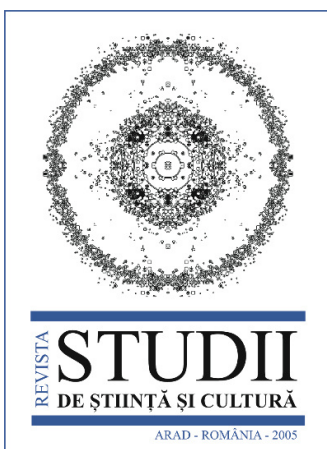
BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „ALEXANDRU D. XENOPOL”, ARAD

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 BENGĂ-ȚUȚIUANU, cercetător științific, Academia Română, Filiala Timișoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, România  
Dr. Bogdan Mihai DASCĂLU, cercetător științific, Academia Română, Filiala Timișoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, 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  
Lect. univ. dr. Ștefan Iaroslav DANIEL, 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](http://www.revista-studii-uvvg.ro), e-mail: [studii.ssc@gmail.com](mailto:studii.ssc@gmail.com)



Revistă fondată în anul 2005, indexată în Bazele de Date Internaționale (BDI) CEEOL ([www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)) din Frankfurt, Germania, EBSCO HOST Publishing, din Statele Unite ([www.ebscohost.com](http://www.ebscohost.com)), INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL, Varșovia, Polonia ([www.indexcopernicus.com](http://www.indexcopernicus.com)), DOAJ LAND UNIVERSITY LIBRARIES, Suedia ([www.doaj.org](http://www.doaj.org)), THE LINGUIST LIST, SUA, ERIH PLUS ([dbh.nsd.uib.no](http://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

- Daniel CRISTEA-ENACHE** 9  
THE POEMS PUBLISHED DURING EMINESCU'S LIFE AND THE POSTHUMOUS ONES IN THE CRITICAL LECTURING OF ALEX ȘTEFĂNESCU  
  
LES POÈMES PUBLIÉS PENDANT LA VIE DE EMINESCU ET LES POÈMES À TITRE POSTHUME DANS LA LECTURE CRITIQUE DE ALEX ȘTEFĂNESCU  
  
ANTUMELE ȘI POSTUMELE EMINESCIENE ÎN LECTURA CRITICĂ A LUI ALEX ȘTEFĂNESCU
- Veronica-Alina CONSTĂNCEANU** 15  
SORIN TITEL AND CINEMA TEMPTATION  
  
SORIN TITEL ET TENTATION DU CINÉMA  
  
SORIN TITEL ȘI TENTAȚIA CINEMATOGRAFICĂ
- Viviana MILIVOIEVICI** 19  
EUGEN TODORAN – A PROMINENT PERSONALITY IN THE CULTURAL AND ACADEMIC SPACE OF BANAT  
  
EUGEN TODORAN – PERSONNALITÉ MARQUANTE DE L'ESPACE CULTUREL ET UNIVERSITAIRE DU BANAT  
  
EUGEN TODORAN – PERSONALITATE MARCANTĂ ÎN SPAȚIUL CULTURAL ȘI UNIVERSITAR BĂNĂȚEAN
- Rania TALBI-BOULHAIS** 41  
IMMANENT TRANSITIVITY, TRANSCENDENT TRANSITIVITY IN SPANISH  
  
TRANSITIVITÉ IMMANENTE, TRANSITIVITÉ TRANSCENDANTE EN ESPAGNOL  
  
TRANZITIVITATE IMANENTĂ, TRANZITIVITATE TRANSCENDENTĂ ÎN SPANIOLĂ
- Irina Maria ALDEA** 51  
BEREZINA – FROM GREATNESS TO DOWNFALL – THE PORTRAIT OF NAPOLEON BY SYLVAIN TESSON  
  
BEREZINA – DE LA GRANDEUR À L'EFFONDREMENT – LE PORTAIT DE NAPOLEON RÉALISÉ PAR SYLVAIN TESSON  
  
BEREZINA – DE LA GRANDOARE LA PRĂBUȘIRE – PORTRETUL LUI NAPOLEON REALIZAT DE SYLVAIN TESSON



<b>Zoubeida OUCHTATI</b>	<b>57</b>
THE CONSTRUCTION AND CONFLICTS OF FEMALE IDENTITY, IN LIGHT OF MICHEL FOUCAULT'S THOUGHT IN <i>THE ART OF JOY</i> BY GOLIARDA SAPIENZA	
L'IDENTITÉ FÉMININE, ENTRE CONSTRUCTION ET CONFLITS, À LA LUMIÈRE DE LA PENSÉE DE MICHEL FOUCAULT DANS <i>L'ART DE LA JOIE</i> DE GOLIARDA SAPIENZA	
IDENTITATEA FEMININĂ, ÎNTRE CONSTRUCȚIE ȘI CONFLICTE, ÎN LUMINA GÂNDIRII LUI MICHEL FOUCAULT ÎN <i>ARTA BUCURIEI</i> DE GOLIARDA SAPIENZA	
L'IDENTITÀ FEMMINILE TRA COSTRUZIONE E CONFLITTI, ALLA LUCE DEL PENSIERO DI MICHEL FOUCAULT IN <i>L'ARTE DELLA GIOIA</i> DI GOLIARDA SAPIENZA	

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

<b>Irina-Ana DROBOT</b>	<b>76</b>
AN ANALYSIS OF THE SHORT STORY <i>BRUISES</i> BY GRAHAM SWIFT	
LA NOUVELLE <i>BLEUS</i> PAR GRAHAM SWIFT: UNE ANALYSE	
O ANALIZĂ A NUVELEI <i>VÂNĂȚĂI</i> DE GRAHAM SWIFT	
<b>Alina-Elena ROȘCA</b>	<b>83</b>
LANGUAGE BETWEEN IDENTIFICATION AND NON-IDENTIFICATION	
LE LANGAGE ENTRE IDENTIFICATION ET NON-IDENTIFICATION	
LIMBAJUL ÎNTRE IDENTIFICARE ȘI NON-IDENTIFICARE	
<b>Ana-Maria DASCĂLU-ROMIȚAN</b>	<b>100</b>
GERMANISTIK IN RUMĂNIEN – DIE ZEITSCHRIFT „TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK“	
GERMAN STUDIES IN ROMANIA – THE JOURNAL „TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK“	
GERMANISTICA ÎN ROMÂNIA – REVISTA „TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK“	

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

<b>Lucian-Vasile SZABO</b>	<b>108</b>
E. A. POE AND I. L. CARAGIALE: SATIRE AND DEATH	
E. A. POE ET I. L. CARAGIALE : SATIRE ET MORT	
E. A. POE ȘI I. L. CARAGIALE: SATIRĂ ȘI MOARTE	

<b>Laura-Rebeca STIEGELBAUER, Otilia ZENE</b>	<b>115</b>
THE IMPACT OF STORYTELLING ON TEACHING AND TRANSLATION	
L'IMPACT DU STORYTELLING SUR L'ENSEIGNEMENT ET LA TRADUCTION	
IMPACTUL POVEȘTILOR ASUPRA PREDĂRII ȘI TRADUCERII	
 <b>SCIENTIFIC CULTURE / CULTURE SCIENTIFIQUE / CULTURĂ ȘTIINȚIFICĂ</b>	
<b>Bogdan Mihai DASCĂLU</b>	<b>124</b>
IMAGOGY AND ITS "HISTORIES" (II)	
L'IMAGOLOGIE ET SES « HISTOIRES » (II)	
IMAGOLOGIA ȘI „ISTORIILE” EI (II)	
<b>Nicolae BOBARU, Ramona-Ana SAS</b>	<b>130</b>
THE CASTAWAY MYTH IN WORLD LITERATURE AND CINEMA	
LE MYTHE DU NAUFRAGÉ DANS LA LITTÉRATURE-MONDE ET LE CINÉMA	
MITUL NAUFRAGIATULUI ÎN LITERATURA MONDIALĂ ȘI CINEMATOGRAFIE	
<b>Alexandra RUSCANU</b>	<b>141</b>
CHILDREN'S LITERATURE. FORMATIVE VALENCES OF THE LITERARY TEXT	
LITTÉRATURE POUR ENFANTS. VALENCES FORMATIVES DU TEXTE LITTÉRAIRE	
LITERATURA PENTRU COPII. VALENȚE FORMATIVE ALE TEXTULUI LITERAR	
<b>Dragoș MUSCALU</b>	<b>147</b>
<i>THRILL ME</i> – A CHAMBER MUSICAL	
<i>THRILL ME</i> – UNE COMÉDIE MUSICALE DE CHAMBRE	
<i>THRILL ME</i> – UN MUSICAL DE CAMERĂ	
<b>Inga CEBAN</b>	<b>156</b>
A SONIC CHARACTERIZATION OF THE CHARACTERS IN THE MUSICAL <i>ADIO CHIUSTENGE!</i> BY DUMITRU LUPU	
UNE CARACTÉRISATION SONORE DES PERSONNAGES DANS LA COMÉDIE MUSICALE <i>ADIO CHIUSTENGE!</i> DE DUMITRU LUPU	
O CARACTERIZARE SONORĂ A PERSONAJELOR DIN MUSICALUL <i>ADIO CHIUSTENGE!</i> DE DUMITRU LUPU	
<b>Vesna IVKOV</b>	<b>165</b>
ORGANIZATION AND CONTENT OF TEACHING / LEARNING ACCORDING TO THE SCHOOL AND OUT-OF-SCHOOL MODEL OF LEARNING TO PLAY ACCORDION IN SERBIA	
ORGANISATION ET CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT/APPRENTISSAGE SELON LE MODÈLE SCOLAIRE ET EXTRASCOLAIRE D'APPRENTISSAGE DE L'ACCORDÉON EN SERBIE	

ORGANIZAREA ȘI CONȚINUTUL PREDĂRII / ÎNVĂȚĂRII ÎN FUNCȚIE DE MODELUL ȘCOLAR ȘI EXTRAȘCOLAR DE ÎNVĂȚARE PENTRU A CÂNȚA LA ACORDEON ÎN SERBIA

- Roxana-Silvia MORARU** 179  
THE PERSUASIVE AND SEDUCTIVE POWER OF JAZZ MUSIC  
LE POUVOIR DE PERSUASION ET DE SÉDUCTION DE LA MUSIQUE JAZZ  
PUTEREA PERSUASIVĂ ȘI SEDUCĂTOARE A MUZICII
- Vlad UNGAR** 186  
FOREIGN AFFAIRS AS A TOPIC IN THE NEWS (I)  
LES AFFAIRES ETRANGERES COMME SUJET D'ACTUALITE (I)  
AFACERILE EXTERNE CA SUBIECT ÎN JURNALELE DE ȘTIRI (I)
- Lamia GUEDDOUH** 190  
BUILDING WITH MEANING: INTEGRATING THE SPIRIT OF THE PLACE INTO CONTEMPORARY ARCHITECTURE  
CONSTRUIRE AVEC SENS : INTEGRER L'ESPRIT DU LIEU DANS L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE  
CONSTRUIRE CU SENS: INTEGRAREA SPIRITULUI LOCULUI ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ
- Diana-Elena VEREȘ** 201  
FROM MARXIST IDEOLOGY TO PANASIANISM: THE EVOLUTION OF COMMUNISM IN EAST ASIA  
DE L'IDÉOLOGIE MARXISTE AU PANASIANISME : L'ÉVOLUTION DU COMMUNISME EN ASIE DE L'EST  
DE LA IDEOLOGIA MARXISTĂ SPRE PANASIANISM: EVOLUȚIA COMUNISMULUI ÎN ASIA DE EST
- Ana-Maria GRIGORE** 213  
TRANSFORMING POLITICAL RHETORIC: ANALYSIS OF LINGUISTIC FRAMES IN THE SPEECHES OF JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO  
TRANSFORMATION DE LA RHÉTORIQUE POLITIQUE : ANALYSE DES CADRES LINGUISTIQUES DANS LES DISCOURS DE JOSÉ LUIS RODRIGUEZ ZAPATERO  
TRANSFORMAREA RETORICII POLITICE: ANALIZA ASPECTELOR LINGVISTICE ÎN DISCURSURILE LUI JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO
- Zakia YOUSFI** 219  
MARVEL MYTH-BUSTING TALES: THE MULTICULTURAL UNIVERSE  
CONTES MARVEL QUI BRISENT LES MYTHES : L'UNIVERS MULTICULTUREL  
POVEȘTILE MARVEL CARE DISTRUG MITURI: UNIVERSUL MULTICULTURAL

## BOOK REVIEWS / CRITIQUES DE LIVRES / RECENZII

### **Marinușa CONSTANTIN**

**228**

LAURA ELENA PASCALE, *ASPECTE DIDACTICE ALE LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ*, CONSTANȚA, OVIDIUS UNIVERSITY PRESS, 2023, 124 p., ISBN 978-606-060-076-3

### **Ioana BUD**

**232**

ROBERT S. BOYNTON, *LE TEMPS DU REPORTAGE. ENTRETIENS AVEC LES MAITRES DU JOURNALISME LITTÉRAIRE*, TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR MICHAEL BELANO, SAUF L'ENTRETIEN AVEC TED CONOVER, TRADUIT PAR MICHAEL BELANO & ANATOLE PONS; L'ENTRETIEN AVEC WILLIAM FINNEGAN, TRADUIT PAR FRANK REICHERT; L'ENTRETIEN AVEC JANE KRAMER, TRADUIT PAR INA KANG, PARIS, EDITION DU SOUS-SOL, 2021, 685 p., ISBN 978-2-3648-331-0

### **Instructions for Authors**

**235**

### **Instructions pour les auteurs**

**238**

### **Instrucțiuni pentru autori**

**241**

### **Bazele de date internaționale în care este indexată revista (cu indicarea adresei URL)**

**244**

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

# THE POEMS PUBLISHED DURING EMINESCU'S LIFE AND THE POSTHUMOUS ONES IN THE CRITICAL LECTURING OF ALEX ȘTEFĂNESCU

## LES POÈMES PUBLIÉS PENDANT LA VIE DE EMINESCU ET LES POÈMES À TITRE POSTHUME DANS LA LECTURE CRITIQUE DE ALEX ȘTEFĂNESCU

### ANTUMELE ȘI POSTUMELE EMINESCIENE ÎN LECTURA CRITICĂ A LUI ALEX ȘTEFĂNESCU

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](mailto:daniel.cristea-enache@unibuc.ro)

#### Abstract

*The article proposes an analysis of the critical lecturing of Eminescu's poems (published during his life and those published posthumously) by Alex Ștefănescu. The critic dissected the first poems one by one overturning the perspective of a literary critic and historian and even of an author of a critical biography.*

*In the case of the posthumous poems we notice that the sintetic images of Eminescu's poems is already defined for Alex Ștefănescu, all the details and elements are acknowledging the general interpretation to the literary critic.*

*Both situations validate the image of an important poet, and by analyzing his lyric, a literary critic at his best.*

#### Résumé

*L'article propose une analyse critique de poèmes publiés pendant et après la vie de Eminescu dans la lecture critique de Alex Ștefănescu. Les premières poèmes ont été examinées un par un renversant la perspective d'un critique littéraire et même d'un auteur de biographie critique.*

*Par contre, dans le cas de poèmes publiés après sa disparition, on remarque que l'image sintetic de l'univers poétique de Eminescu était déjà profilée pour Alex Ștefănescu, toutes les éléments et les détails témoignent l'interprétation générale au critique littéraire.*

*Dans les deux situations, nous avons la confirmation d'un poète important et un critique littéraire at his best.*

#### Rezumat

*Articolul propune o analiză a lecturii critice făcute de Alex Ștefănescu antumelor și postumelor eminesciene. În cazul celor dintâi, criticul le-a „disecat” „poem cu poem”, răsturnând perspectiva unui istoric literar și chiar a unui autor de monografie critică.*



*În schimb, în cazul postumelor, se observă cum imaginea sintetică a Operei eminesciene era gata conturată pentru Alex Ștefănescu, toate elementele și detaliile confirmându-i criticului interpretarea generală.*

*În ambele situații, avem un mare poet și, analizându-l, un critic literar at his best.*

**Keywords:** *Eminescu, Ștefănescu, Călinescu, literary history, reception*

**Mots-clés:** *Eminescu, Ștefănescu, Călinescu, histoire de la littérature, réception*

**Cuvinte-cheie:** *Eminescu, Ștefănescu, Călinescu, istorie a literaturii, receptare*

## Introducere

Este o dovadă de curaj intelectual pentru un critic literar, oricât de reputat, să încerce să propună astăzi un „nou” Eminescu. S-a scris atât de mult despre poetul considerat „național”, din varii perspective, încât nici măcar corpusul inedit de corespondență, apărut la începutul deceniului trecut, nu a modificat semnificativ receptarea. Eminescu cel „rece” față de o Veronică Micle a efuziunilor sentimentale (adică imaginea impusă de Călinescu): iată un raport infirmat de realitatea biografică, dar care continuă, sub presiunea interpretării călinesciene, să fie dat ca adevărat. Și acesta e un exemplu din sfera criticii; dar câte clișee nu parazitează și chiar condiționează lectura publicului larg! Dacă o bună parte a comentatorilor avizați analizează cu microscopul versurile eminesciene și le însoțesc cu o hermeneutică arborescentă generată de un cuvânt, o rimă, o imagine, majoritatea lecturilor superficiale din Eminescu se bazează pe două-trei idei, reiterate fără citare sau cu citări aproximative. Sufocate fie de interpretări ultrasavante, fie de „cuvinte goale” „ce din coadă au să sune”, excepționalele poeme eminesciene au nevoie ca de aer de o exegeză proaspătă.

## Antumele eminesciene, „poem cu poem”

Acesta e pariul lui Alex. Ștefănescu din *Eminescu, poem cu poem*. Criticul a dedicat patru ani unor texte care îi erau cunoscute și pe care le-a recitat comparându-le cu variantele, analizând tăieturile și adaosurile din manuscrise, urmărind travaliul artistic și stadiile sale. A rezultat o carte substanțială și „metodică”, oarecum atipică în critica de obicei plastică și eseistică a lui Ștefănescu. Nu avem, aici, nici tipul de discurs din Istoria sa, în care panoramarea unor epoci literare presupunea o perspectivă totalizantă și o privire „de sus”, sintetică, a operelor văzute în întregul lor. În cartea aceasta, dimpotrivă, criticul analizează amănunțit antumele lui Eminescu, „poem cu poem”, cum spune, răsturnând – fiindcă a simțit că merită – perspectiva unui istoric literar și chiar a unui autor de monografie critică. Aceștia văd totalitatea unei creații literare și, prin filtrul imaginii ei esențializate, ajung la un personaj emblematic sau la o scenă-cheie. În *Eminescu, poem cu poem*, autorul consideră fiecare text liric în sine și îl analizează fără grabă (o excepție o reprezintă *Floare albastră* și *Singurătate*, care ar fi meritat un comentariu mai amplu), fără intenții demonstrative și ilustrative.

Prin această modalitate critică, aproape fiecare poem eminescian își arată o uimitoare bogăție. Textul devine ceea ce era de la bun început, și anume o succesiune de strofe în care simbolurile generale și miturile personale, imaginile fastuoase ori delicate, melodicitatea populară și „anxietatea influenței” culturale, registrele diferite ale unor compoziții de mici și

mari dimensiuni, melancolice ori sarcastice, ale amorului și ale extincției, ale naturii și ale iatacului compun câte un poem eminescian, firește, dar eminescian într-un mod aparte.

Sonetele seamănă și nu seamănă cu Scrisorile, *Sara pe deal* e altceva decât *Împărat și proletar*, iar *Mai am un singur dor* prezintă diferențe importante chiar în raport cu propriile variante. În loc de a unifica ocurențele și a le transforma în mărci ale întregii creații eminesciene, Ștefănescu le păstrează funcția lor constitutivă pentru poemul ca atare. Nu (pare să ne spună criticul), importanță nu au numai sentimentul naturii, panorama deșertăciunilor, microcosmosul și macrocosmosul, amorul defunct și rolurile sociale. Important devine, în această lectură curajoasă și înnoitoare, textul poetic. În el, poetul a folosit aceste componente sau altele, anumite convenții, o sumă de elemente simbolice, imagistice, verbale, lexicale, iar felul în care a făcut-o este în multe rânduri original – nu numai prin comparație cu alți poeți, dar și comparându-se cu el însuși.

O propoziție a lui Eminescu citată de câteva ori de critic este următoarea: „urând esența vieții, iubesc ale ei forme”. Ștefănescu o folosește pentru a explica paradoxul aparent al desfășurării poetice de comedie umană, operate cu o „oboseală morală”. Dar ea poate fi adaptată și universului pe care îl deschide și-l închide, într-un mod particular, fiecare poem. Un arsenal de strategii, tehnici discursive, subtilități compoziționale a fost utilizat de poet pentru a lucra un text de o „simplitate” obținută cu trudă. Multe dintre versurile eminesciene par „săpate în piatră” nu fiindcă ele ar fi intrat deja în conștiința colectivă când le-am citit pentru prima oară, ci pentru că poetul a spart, așa zicând, multe pietre în lucrul lui maniacal-perfecționist cu dalta. Eminescu nu mai poate fi „corectat” și „îmbunătățit” deoarece el însuși (ca și Caragiale) s-a corectat și s-a îmbunătățit până la varianta finală.

E motivul pentru care văd lucrurile diferit față de Ștefănescu în ceea ce privește frazele „complicate și silnice”, stilul „declamativ-romantic”, versurile „încărcate excesiv”, câte o introducere „încâlcită”, câte o strofă „melodramatică” sau „artificială”. Ele îmi par nu defecte ale textelor lirice eminesciene, ci caracteristici chiar ale romantismului care, el, așa este: melodramatic și încâlcit, artificial și excesiv. Ar fi, de altfel, inexplicabil ca un poet cu geniu în „purificarea” versului (comparat de critic cu Brâncuși) să facă poeme lungi și „declamative” din eroare; și nu din chiar miza poemelor respective. Unde are dreptate autorul în critica făcută versurilor eminesciene este la cele din faza de primă tinerețe. *La mormântul lui Aron Pumnul* e, într-adevăr, un text declamativ din nepriceperea junelui poet și nu din arta rafinată pe care el o va stăpâni curând.

Subtilitatea dovedită de nenumărate versuri din numărul, totuși, redus de poezii antume este dublată și evidențiată prin subtilitatea critică a exegetului. Spuneam că Alex. Ștefănescu a renunțat, în bună măsură, în această carte la plasticitatea discursului său critic și la libertatea eseistică a asocierilor. Aceasta se datorează și faptului că criticul își estompează, într-un fel, personalitatea, preferând unei imagini memorabile bisturiul cel mai fin. Comparațiile sunt remarcabile, dar criticul nu le mai dă funcția caracterizant-totalizantă din Istorie și nu își mai sprijină demonstrația pe ele. Pur și simplu, analiza fiecărui poem eminescian e atât de motivantă și de captivantă, încât criticul, desfășurând-o, se poate pune pe sine însuși între paranteze. Aproape toate comentariile sale vor fi în extensia versurilor, deși uneori criticul exagerează prin discuții inutile despre actualitatea versurilor eminesciene, despre incapacitatea tinerilor „prozaici” de azi de a le gusta, despre diferența dintre *amorul* de atunci și sexul de acum... Tinerii de azi sunt la fel de răi ori de buni ca tinerii din orice epocă, a lui Eminescu inclusiv; iar poezia mare are capacitatea de a traversa epocile, fiind actuală oricând și oriunde. Dovadă și această carte în care un critic consacrat studiază cu modestia unui învățacel poemele atât de cunoscute, și rămânând atât de interesante și de frumoase, ale lui Eminescu. Avem un mare poet și, analizându-l, un critic literar *at his best*. În o pagină și ceva de comentariu pe marginea unei poezii precum *Pe aceeași ulicioară...*, Ștefănescu își arată clasa de critic, formulând trei observații pătrunzătoare. Prima: „Se remarcă, întâi, arta poetului de a trece direct

la subiect (așa cum în alte poezii se remarcă arta lui de a compune preliminarii”. A doua: „Triumfă, ca de obicei, *amintirea iubirii*, ceea ce înseamnă iubirea pură, spălată de actualitate.” Și a treia, introducând o comparație sugestivă și probând afirmația printr-un citat: „Remarcăm, încă o dată, modul elegant în care Eminescu leagă cuvintele, ca pe un nod de cravată: «Ne spuneam atât de multe/ Făr-a zice un cuvânt.»”.

Cartea, substanțială și înnoitoare, împrăpătează exegeza eminesciană și se încheie cu antumele poetului pe care criticul deopotrivă comprehensiv și exigent te-a făcut să le recitești încă o dată.

### Postumele eminesciene și imaginea sintetică a Operei

Cu volumul *Eminescu, poem cu poem: postumele*, Alex. Ștefănescu își încheie proiectul de exegeză eminesciană, inițializat cu șase-șapte ani în urmă (după cum arată în scurta postfață) și materializat deja printr-un prim volum, apărut în 2017 și consacrat antumelor. O rubrică în „România literară” dedicată tocmai acestui proiect i-a dat criticului posibilitatea de a-l revizita pe Eminescu pornind nu de la întreg la parte, ca în demersul istoriografic curent, ci de la fiecare poem: analizat într-adevăr în contextul creației lirice eminesciene, dar focalizat ca un text de sine stătător. Cititorii revistei s-au familiarizat cu acest mod de a proceda. Într-un spațiu relativ restrâns, un poem de mari dimensiuni precum *Memento mori* sau *Povestea magului călător în stele* ori o poezie de câteva versuri ca *În fereastra despre mare* sunt analizate de Alex. Ștefănescu, dar nu în regim de *close reading*, cu insistență asupra detaliilor textului, ci într-unul de esențializare.

Criticul a fost obligat de chiar spațiul tipografic revuistic la această perspectivă rezumativă, spre deosebire de autorii de cărți la care capitolele se dimensionează în funcție de analize mai lungi și mai stăruitoare. Ce se pierde într-o parte (la *Gemenii* sau la *Vis*, de exemplu, se impunea un comentariu critic mai amplu) se câștigă în alta. Gândit așa, proiectul exegetic pune în valoare majoritatea postumelor. Doar câteva au fost lăsate deoparte, fie cele considerate „fără interes”, fie cele în care criticul a descoperit idei și imagini folosite de Eminescu în alte poeme. Cu aceste câteva excepții, postumele eminesciene sunt recitite, analizate și interpretate în volumul de față, care le reia într-o bine venită *Addenda*. Cartea are deci o primă jumătate critică, a lui Alex. Ștefănescu, și o a doua jumătate poetică, a lui Eminescu. Puțin peste două sute de pagini sunt „alocate” comentării a 68 de texte, iar o parte din spațiul exegetic este ocupată – chiar dacă avem *Addenda* cu poemele eminesciene – de citate din versurile analizate. Aceasta înseamnă o restrângere severă a spațiului de „manevră”, cu efectul, extrem de interesant, al „deturnării” analizei pe text (pe fiecare text în parte) în sinteză de operă poetică.

Cu alte cuvinte, deși autorul analizează „poem cu poem”, pornind, cum spuneam, de la parte către întreg, nu invers, imaginea sintetică a operei este gata conturată pentru el. Comentariul pe text nu e „inocent” și nu se deschide către concluzii neașteptate, absolut surprinzătoare, întrucât criticul a tras deja concluziile generale. O strofă, o rimă rară („cald” cu „scald”), o asociere expresivă, lexicală sau imagistică, o tonalitate a poemului, o multiplicare a vocilor sau rezonanța lor interioară, alegerea cuvintelor din fondul de bază al limbii române sau din „ariile” neologice, cu termeni mai recentți (aici Alex. Ștefănescu face o paralelă aventită cu articolele publicistice ale lui Eminescu), toate îi confirmă criticului interpretarea generală. El nu o construiește pe aceasta, cum făcea în volumul precedent, din „bucăți”, din cele 68 de comentarii critice la cele 68 de postume cuprinse în carte; ci o regăsește, în liniile ei constitutive, în tot corpusul liric analizat. Printr-un fel de prestidigitație critică, interpretarea precede analiza propriu-zisă, abilitatea retorică a exegetului urmând celei a poetului însuși.

Mai insist puțin asupra acestei chestiuni, fiindcă ea mi se pare esențială în definirea exactă a proiectului exegetic reconfigurat, prin volumul nou, de admiratorul critic al lui Eminescu. La un moment dat, Nicolae Manolescu făcea observația că o analiză literară nu poate

fi operată fără un sens sau o imagine pre-constituită a întregului, care să-i dea criticului sistemul de raportare și marcajele. A crede că analiza pe text e tot una cu a te „pierde” pe un teren accidentat, necunoscut, și a avea „revelații” la fiecare cotitură a drumului e un mod naiv de reprezentare. În fapt, un critic bun are harta literară făcută la scară, de foarte sus, iar analiza unor texte (în cazul de față, a postumelor eminesciene) îi încarcă ipoteza analitică și interpretativă cu detalii și aspecte ilustrative, fragmente semnificative și citate edificatoare. „Harta” poeziei lui Eminescu, făcută în timp de Alex. Ștefănescu, va fi acum valorificată ori de câte ori un poem sau altul o confirmă — adică de fiecare dată, la toate cele 68 de analize pe text. Iată cum începe comentariul la *Miradoniz*, cu un alineat în care poemul comentat este regăsit în tabloul liric eminescian (sau în expoziția de tablouri cu aceeași semnătură): „Ceea ce contează în *Miradoniz* este scenografia. Eminescu, în mod frecvent, face poezie indirect, spunând povești, scriind cronică unor fapte de demult, frazând cântece de leagăn, compunând scrisori, imaginând replici, ca într-o piesă de teatru, rostind discursuri incendiare, retrăindu-și trecutul în stilul unui memorialist, dând sfaturi ca un înțelept în legătură cu modul cum trebuie trăită viața. În *Miradoniz* procedează ca un scenograf.” (ȘTEFĂNESCU, 2019, p. 26). Comentând *Antropomorfism*, Alex. Ștefănescu va analiza și lexicul, plasând, tot așa, poemul într-o serie eminesciană cu anumite caracteristici. Din această perspectivă, particularitățile unui anumit poem definesc nu numai textul respectiv, ci o „direcție” întreagă a unei opere poetice, pe care criticul e vădit bucuros să o regăsească aici. Din nou, un anumit text — de data aceasta, satiric — reprezintă confirmarea directă a unei interpretări făcută deja de Alex. Ștefănescu poeziei lui Eminescu. Iarăși, criticul va pune poemul analizat în perspectiva operei, în care el se integrează organic și retoric: „În poeziile sale grave, Eminescu folosește un vocabular minim, care coincide în linii mari cu fondul principal de cuvinte al limbii române. În poeziile satirice, el recurge, dimpotrivă, la un lexic bogat până la excentricitate, exploatând și argoul, și franțuzismele, și terminologia științifică, și expresiile latinești și tot ceea ce mai găsește în uimitoarea lui memorie lingvistică.” (ȘTEFĂNESCU, 2019, p. 104). Alte exemple mai pot fi aduse, pentru a arăta această resemnificare critică. Fiecare text aduce o confirmare (uneori, eclatantă) a extraordinarei „hărți” poetice eminesciene; iar opera, în întregul ei, se „intersectează” într-un punct sau mai multe cu textele care îi compun capitolul postumelor.

Cu o remarcabilă vivacitate critică, probată prin numeroase observații pătrunzătoare și decodări subtile ale lirismului eminescian, autorul nu are complexe în a polemiza cu unii dintre cei mai importanți exegeți ai lui Eminescu, de la Călinescu la Negoïtescu. Primului îi este reproșată o exacerbare a personalității critice, în raport cu opera comentată, tratată uneori (susține Alex. Ștefănescu) cu superficialitate. Celui de-al doilea îi sunt amendate poetizarea în critică și valorizarea postumelor în detrimentul antumelor. Am la rândul meu două obiecții de făcut acestei cărți, altfel, excelente, care se citește cu delectare intelectuală. Prima se leagă de recursul prea frecvent al lui Alex. Ștefănescu la comparații (dorite) plastice pentru a explica o idee poetică sau critică. Analizând *Memento mori*, autorul ajunge la invenție pură, la fabulație, fără vreo legătură cu textul eminescian, de la care a pornit: „Urmează o lungă și înflorită – și încălțată – cronică a luptei dintre romani și daci. O cronică greu de citit, dar demnă totuși de a fi citită. Ne putem așeza ca niște pescari, cu undița în mână, pe malul ei, pentru a pescui imagini din fluviul de cuvinte. Și răbdarea ne va fi răsplătită; din când în când, la intervale scurte de timp, vom prinde câte un peștișor de aur.” (ȘTEFĂNESCU, 2019, p. 56).

## Concluzii

Mai întâi, o concluzie asupra lecturii critice făcute de Alex Ștefănescu operei lui Eminescu (antumele și postumele): este una totodată avizată și proaspătă, cu sugestii interpretative prețioase pentru poezia lui Eminescu și exegeții ei viitori.

O posibilă obiecție privește hazardarea criticului în lansarea unor supoziții asupra unicității lui Eminescu, date ca adevăruri demonstrate. Din comentariul la *Aveam o muză* aflăm că „nimeni” nu a mai făcut comparația gândită de poetul nostru. Pe altă pagină, suntem încredințați că luna este descrisă de Eminescu „cum n-a mai fost descrisă vreodată”. Și așa mai departe. Nu exclud, desigur, varianta de a mă înșela, dar eu consider că utilizarea unor termeni definitivi precum „nimeni”, „vreodată”, „niciodată” nu-și are locul în critică. Nu numai că poezia e o suită de teme fundamentale și subiecte abordate (cum constata Eminescu însuși) de atâția autori valoroși, dar avem un invariant în care genul liric, cu toate particularitățile reprezentanților săi, se regăsește. Nici unul dintre poeți nu este – nu mai poate fi – pe deplin original; și chiar Eminescu a asimilat discursuri poetice anterioare pentru a-și scrie opera.

Iată prin urmare a doua concluzie, asupra Operei eminesciene: poetul analizat aici de către Alex Ștefănescu nu este mare fiindcă nimeni, niciodată n-a mai făcut cutare descriere sau comparație; el este mare fiindcă, sub „presiunea” întreită a invariantului simbolic, tematic și stilistic, a reușit totuși să constituie un capitol distinct în istoria poeziei.

## BIBLIOGRAFIE

- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1986
- CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Convorbiri cu Alex Ștefănescu*, București, Editura Spandugino, 2024
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019
- ȘTEFĂNESCU, Alex, *Eminescu, poem cu poem. La o nouă lectură*, București, Editura Allfa, 2017
- ȘTEFĂNESCU, Alex, *Eminescu, poem cu poem: postumele. La o nouă lectură*, București, Editura Allfa, 2019

## SORIN TITEL AND CINEMA TEMPTATION

## SORIN TITEL ET TENTATION DU CINÉMA

## SORIN TITEL ȘI TENTAȚIA CINEMATOGRAFICĂ

CS III Dr. Veronica-Alina CONSTĂNCEANU

Academia Română – Filiala Timișoara

Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”

E-mail: [veronica.alina@xnet.ro](mailto:veronica.alina@xnet.ro)

### Abstract

*Sorin Titel loved the film, tried to become a director. Texts included in this book (Bucătăria de vară) are scripts of possible future films. He wrote a story that became a script for a movie, and wrote different other script that still waits for a director. Everybody Wants to Play Hamlet (Toată lumea vrea să joace Hamlet) is a complete and complex script. In short, the story of young people who want to do theater, prepare for the exam, and then, once actors arrive, try to get the best roles and play as truthfully as possible. Thus the play becomes a disregard for freedom, compromise and duty.*

### Résumé

*Sorin Titel aimait le cinéma et essayait de devenir réalisateur. Les textes inclus dans ce livre (Bucătăria de vară) sont des scénarios de futurs films possibles. Il a écrit une histoire qui est devenue le scénario d'un film et a écrit différents autres scénarios qui attendent toujours un réalisateur. Tout le monde veut jouer à Hamlet (Toată lumea vrea să joace Hamlet) est un scénario complet et complexe. Bref, l'histoire de jeunes qui veulent faire du théâtre, se préparer à l'examen, puis, une fois les acteurs arrivés, tenter d'obtenir les meilleurs rôles et de jouer le plus fidèlement possible. Ainsi, la pièce devient un mépris pour la liberté, le compromis et le devoir.*

### Rezumat

*Sorin Titel a iubit filmul, a încercat să devină regizor. Textele incluse în această carte (Bucătăria de vară) sunt scenariile ale unor posibile filme viitoare. A scris o poveste care a devenit un scenariu pentru un film și a scris un alt scenariu care încă așteaptă un regizor. Everybody Wants to Play Hamlet (Toată lumea vrea să joace Hamlet) este un scenariu complet și complex. Pe scurt, povestea tinerilor care vor să facă teatru, să se pregătească pentru examen, iar apoi, odată ce actorii sosesc, încearcă să obțină cele mai bune roluri și să joace cât mai sincer. Astfel piesa devine o desconsiderare pentru libertate, compromis și datorie.*

**Keywords:** film, rewriting, rereading, tragedy, intertext, script

**Mots-clés:** film, réécriture, relecture, tragédie, intertexte, scénario

**Cuvinte-cheie:** film, rescriere, recitare, tragedie, intertext, scenariu



Ni-l putem imagina pe Sorin Titel în rolul copilului din *Cinema Paradiso*? De fapt nu știm dacă la Margina sau altundeva în Banatul în care a copilărit viitorul scriitor au apărut în acele zile caravane cinematografice sau dacă vreo sală de cinema l-a fermecat cumva. Dar știm sigur că l-a fascinat mereu imaginea, povestea, filmul. Dicționarele notează sec: Sorin Titel se naște pe 7 decembrie 1935 în comuna Margina. Este fiul lui Iosif Titel, notar și licențiat în Drept și al Corneliei, casnică. Între 1946-1953 face liceul la Lugoj și Caransebeș după terminarea căruia intră la Facultatea de Cinematografie din București. Un an mai târziu se transferă de la regie cinematografică la Facultatea de Filologie, în anul al doilea după ce dă examene de diferență.” (cf. DGLR).

Când, în 1997, a apărut *Bucătăria de vară* (scenarii de film), s-a subliniat din nou fascinația pe care imaginea (foto și video) a avut-o asupra lui Sorin Titel. În evocările care însoțesc textele găsite în arhiva familiei Titel și ale Ligiei Brânzănescu, sora scriitorului, Livius Ciocârlie, Viorel Marineasa și Cornel Ungureanu vorbesc în primul rând despre lumea filmului, despre legăturile ei cu imaginarul oglindit în proza lui Sorin Titel. Să nu uităm că *Iarba verde de acasă* (1978), lung metrajul de debut al regizorului Stere Gulea pornește de la un scenariu scris de Sorin Titel. Dar scenariile inedite din *Bucătăria de vară* pot fi legate de un anumit tip de cinematografie care se face astăzi, pentru că trimit direct la real și nu ascund realul în spatele unor povești greu de descifrat. Ar fi rămas în lumea filmului, dacă relitatea românească de atunci ar fi fost alta? Ar fi făcut azi filme? Poate! Nu vom ști niciodată răspunsul sigur. „Nu vom ști niciodată ce ar fi fost și ce ar fi făcut dacă ar fi trăit și astăzi. E adevărat, uneori, la taclalele între amici, ne tentează deșarte presupuneri. În loc de răspuns, să îngăimăm un da-da care ar putea însemna orice.”, ne îndeamnă Viorel Marineasa. (TITEL, 1997, p. 291). La rîndul său un critic bun cunoscător al prozei sale, ne referim la Cornel Ungureanu, spune: „Sorin Titel a iubit mai mult decât proza, teatrul și mai mult decât teatrul înscenările, imaginile. Trăia bucuria de a privi cum n-o trăia nici un scriitor român. Școala privirii cu textele-manifest ale lui Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute găsisse în el un elev, un discipol și – la Timișoara – un profesor: toți trei extraordinari. Fiița lui secretă putea să selecteze Imagini ale lumii în care ea putea, fără primejdie, să se oglindească. Primele sale romane erau de fapt scenarii.” (TITEL, 1997, p. 289). Și cumva Livius Ciocârlie punctează foarte bine toate aceste păreri critice: „În faptul de a scrie scenarii a fost, pe de o parte, speranța, cam naivă la un om nu dispus să accepte compromisuri, de e pătrunde într-un domeniu al artei mai lucrativ decât literatura, dar a fost, mai ales efectul unui miraj. Sorin Titel era un spectator la fel de fidel al cinematografului cât îi era literaturii ca cititor.” (TITEL, 1997, p. 287).

În acest volum există câteva scenarii care într-adevăr seamănă foarte bine cu diverse povestiri, tematic nu diferă mult de lumea romanelor scrise de Sorin Titel. Formal cel puțin, „Vreau să cânt la violoncel” e diferit, poate și pentru că e în fapt un decupaj regizoral lucrat de Ioan Cărmăzan. În fond scenariul unui film nu seamănă cu un text literar obișnuit, pentru că el e doar materia primă a unui mult mai complicat produs cultural. *Toată lumea vrea să joace Hamlet* e datat 29 noiembrie 1979. E sigur influențat de textualismul francez, de teatrul lui Cehov, de Shakespeare și Bergman. Se pornește de la lumea reală (niște tineri actori care încearcă să-și facă meseria cât mai bine posibil), dar și de la literatură. Intertextul e amplificat continuu. Desigur trimiterea la tragedia shakespeareiană e evidentă, dar la fel de importantă e și trimiterea la poezia lui Carl Sandburg: „Cu toții vor să joace Hamlet pentru că e ceva trist /cum triști sunt toți actorii și pentru că a te posta în fața/unui mormânt deschis, ținând în mână craniul unui ins/și-apoi rostind rar și iar rostind fel de fel de cuvinte/gingașe, duioase,-nțelepte, ce maschează o inimă zdrobită;/e ceva ce răspunde sângelui lor./ Ei joacă în timp ce vorbesc și știu bine/că a juca exigent nu înseamnă decât a juca/ și iar a juca, și totuși: cu toții vor/ să joace Hamlet.” (TITEL, 1997, p. 7). Interesant e că același text va fi reluat mai târziu în text, cu o mică modificare: „Cu toții vor să joace Hamlet pentru că e ceva trist /cum triști sunt toți actorii și pentru că a te posta în fața/unui mormânt deschis, ținând în mână craniul unui ins/și-apoi

rostind rar și iar rostind fel de fel de cuvinte/gingașe, duioase,-înțelepte, ce ascund o inimă zdrobită;/e ceva ce răspunde sângelui lor.” (TITEL, 1997, p. 57). Oare ce semnificație ar putea avea folosirea lui *ascund* în loc de *maschează*? S-ar putea să fie doar un mic detaliu nesemnificativ, dar și un punct de pornire al unei discuții despre adevărul ascuns sau doar modificat. Avem un spectacol în spectacol, un Hamlet pe scenă și o lumea a celor care încearcă să –și caute un drum în acei ani ai realismului socialist. Textul așa cum e el ascunde de fapt teme importante, se vorbește despre compromisuri în teatru, în film, în literatură, despre scriitorul care se confruntă cu literatura realist socialistă. Diverși actori, jucând în roluri diverse, aduc la lumină o realitate destul de dură. Avem povestea examenului de admitere, felul în care se primește un rol, o lume aparent frumoasă dar supusă vremurilor. Admiterea la institut, primii pași în teatru, cenzura, rolul directorului, sindicatul toate acestea sunt oglindite sau ar fi trebuit să fie extrem de vizibile în viitorul film. Peste toate acestea apare întrebarea: „Moartea reală și moartea de pe scenă jucată de Autor, moartea prințului Hamlet par a fi tema esențială a acestui film/scenariu”. (p. 11) Sigur, spre dezamăgirea unui personaj „Elsignor, un castel obișnuit” (p. 9), nici urmă de prinț. Dar „dar de unde știți dumneavoastră cum se moare dacă n-ați văzut pe nimeni murind”. (p. 56) Poți fi veridic într-un rol dacă nu ai trecut prin întâmplări asemănătoare? Poate fi veridic un spectacol dacă e desprins de realitatea (socialist)? Astea par a fi întrebări la fel de importante recum celebra „a fi sau a nu fi?” Dacă vrei să fii veridic pe scenă trebuie să treci prin întâmplări asemănătoare în viață, dacă vrei să fii veridic trebuie să păstrezi legătura cutot ce e adevărat, nu mediat artistic. Așa o fi? Complicată dilemă! Sala fără decoruri e insalubră, dar în timpul spectacolului se transformă miraculos. Un actor și un scriitor, două personaje centrale, construiesc un scenariu al unui posibil film care la fel ar putea transforma/infrumuseța realitatea. Dar vin replicile care tulbură. „Îmi urăsc compromisurile, dragul meu” (p. 11), o sală de club pavoazăată cu lozinci și fotomontaje (p. 17), „dumneata negi rolul sindicatului” (p. 33), spectacolul nonconformist care poate aduce neazuri, toate acestea și multe altele rămân în memoria cititorului. Și peste toate, din nou revine confruntarea dintre moartea reală și moarte de pe scenă. „Sorin Titel a avut geniul experimentului. Aceste scenarii pot fi citite și ca o aventură experimentală a unui autor care împinge limitele creativității sale dincolo de mediul său uzual.”, spune cumva concludiv Dorian Branea. (TITEL, 1997, p. 301).

Textele acestea nu au devenit scenarii de film poate pentru că nu erau „despre tinerii muncitori de pe șantierele patriei”, poate pentru că nu au părut destul de convingătoare pentru un regizor. Dar important e că ele pot fi citite și azi, pentru că rămân actuale, ne vom întreba mereu: „De unde știți dumneavoastră cum se moare, dacă n-ați văzut pe nimeni murind?”

**BIBLIOGRAFIE**

- \*\*\* *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VI, S–T, Editura Univers Enciclopedic, București, 2007, s.v.
- \*\*\* *Enciclopedia Banatului*, I. *Literatura*, Timișoara, Editura David Press print, 2015, s.v.
- TITEL, Sorin, *Bucătăria de vară*. Scenarii de film. Ediție îngrijită și postfață de Doran Branea. Cu trei evocări de Livius Ciocârlie, Cornel Ungureanu și Viorel Marineasa, Editura Marineasa, Timișoara, 1997
- UNGUREANU, Cornel, *Literatura Banatului. Istorie, personalități, context*, Editura Brumar, Timișoara, 2015, p. 290-305

## EUGEN TODORAN – A PROMINENT PERSONALITY IN THE CULTURAL AND ACADEMIC SPACE OF BANAT\*

### EUGEN TODORAN – PERSONNALITÉ MARQUANTE DE L'ESPACE CULTUREL ET UNIVERSITAIRE DU BANAT

### EUGEN TODORAN – PERSONALITATE MARCANTĂ ÎN SPAȚIUL CULTURAL ȘI UNIVERSITAR BĂNĂȚEAN

**Dr. Viviana MILIVOIEVICI**

Cercetător științific,

Academia Română – Filiala Timișoara

Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”

B-dul Mihai Viteazu, nr. 24, Timișoara, România

E-mail: [viviana.poclid@yahoo.com](mailto:viviana.poclid@yahoo.com)

#### **Abstract**

*The professor Eugen Todoran is a distinct personality in the Romanian culture. By the time he irretrievably reached in the Banatic cultural space he passes through a series of attempts, given both to the familial climate, as, mostly, to the social-political climate of those times.*

*He contributes with studies and scientific researches to diverse publications, manifesting his creating vocation, that of literary critic. Some of the ideas presented in these studies, are to be found as developed in vast researches, effected in author volumes and academic courses.*

*Eugen Todoran was a member of the elite group that created the philological academic teaching in the Banatic cultural space, creating an authentic school of literary exegesis.*

#### **Résumé**

*Le professeur Eugen Todoran est une personnalité distincte dans la culture roumaine. Pour atteindre définitivement dans l'espace culturel de Banat, il passe par une série de tests, à la fois en raison de l'environnement familial, et, en particulier, le climat social et politique de l'époque.*

*Il collabore avec études et des recherches scientifiques dans diverses publications, en manifestant sa vocation créatrice, celle de critique littéraire. Certaines des idées présentées dans ces études se trouvent développés dans les recherches approfondies, matérialisés en volumes de l'auteur et de cours universitaires.*

---

\* Study developed within the Eugen Todoran scientific research project. *Writings*, Critical edition by Viviana Milivoievici, part of the Research Plan of the Romanian Academy, Timișoara Branch, 'Titu Maiorescu' Banatical Studies Institute; Viviana Milivoievici, *Cultural Sequences of Banat. Studies and Researches*, English Translation by Ioana Nistor, Preface by Thede Kahl, Afterword by Vasile Man, Gutenberg Univers Publishing House, Arad, 2021, p. 13-43, ISBN 978-606-675-330-2

*Eugen Todoran faisait partie du groupe d'élite qui a créé l'enseignement universitaire de philologie dans l'espace culturel de Banat et il a fondé une école d'exégèse littéraire.*

### Rezumat

*Profesorul Eugen Todoran este o personalitate distinctă în cadrul culturii române. Până să ajungă definitiv în spațiul cultural bănățean trece printr-o serie de încercări, datorate atât climatului familial, cât, mai ales, climatului social-politic al acelor vremuri.*

*Colaborează cu studii și cercetări științifice la diverse publicații, manifestându-și vocația creatoare, aceea de fin critic literar. Unele dintre ideile prezentate în aceste studii, se regăsesc dezvoltate în cercetări de amploare, concretizate în volume de autor și cursuri universitare.*

*Eugen Todoran a făcut parte din grupul de elită care a creat învățământul filologic universitar în spațiul cultural bănățean, întemeind o adevărată școală de exegeză literară.*

**Keywords:** *Romanian culture, cultural area of Banat, University philological education, School of literary exegesis*

**Mots-clés:** *culture roumaine, espace culturel de Banat, l'enseignement universitaire de philologie, école d'exégèse littéraire*

**Cuvinte-cheie:** *cultură română, spațiu cultural bănățean, învățământ filologic universitar, școală de exegeză literară*

### Biographical Considerations

Born and raised in Transylvania, but literary consecrated in Banat, Eugen Todoran was and is a model that influenced generations of young people. Now, in the year celebrating the Centenary of the Great Union, we pay homage to an important personality of the Romanian culture and literature.

About his life, he speaks in a short autobiographical fragment<sup>1</sup>, which we reproduce here. He was born on November 21, 1918<sup>2</sup>, in Cornești village, today Târnăveni district, Mureș County, a community 'where my father was a priest. Orphaned by my father<sup>3</sup>, I was raised by my mother, who until 1949 held various administrative services: storekeeper, housekeeper at the Normal Boys' School in Cluj. I attended primary school in Cluj, 1925-1929, and then I went to the Military High School in Tg. Mureș, where I joined the lower course. After a year

<sup>1</sup> Eugen Todoran, *Autobiography [Autobiografie]*, apud. Cornel Ungureanu, *Eugen Todoran: the History of Literature as a refuge [Eugen Todoran: Istoria literaturii ca refugiu]*, in *About the Literary Circle in Sibiu. Timișoara Interval [Despre Cercul Literar de la Sibiu. Intervalul timișorean]*, Timișoara, West University Press, 2004, p. 55-56.

<sup>2</sup> In an interview - *The Confessions of an Eminescologist* – published in 'Horizon' ['Orizont'], no. 2, 1989, on page 3, Eugen Todoran answers: 'On the day I was born, my grandfather was buried, or as it was said in the obituary: «Ioan Sâmpălean, parish priest, in fulfilling his duty for our national revival, in a painful and unexpected way »'. His grandfather had been shot by a Hungarian teacher living in the same village, on the grounds that he had been chosen to carry the Romanian flag at the Great National Assembly that was planned on December 1, 1918, in Alba Iulia.

<sup>3</sup> In the same interview, the professor says: 'A few months later my father also died due to a disease caught in jail in Hungary, where were imprisoned those who could become dangerous for future events. These are the dramatic events that marked my childhood ...'

of interruption, I followed the 5<sup>th</sup> class at the High School from Năsăud. I passed the baccalaureate exam at Tg. Mureș, in June 1938.

During my education, I was not part of any political organization and I was not active in any party. In 1937, in the 7<sup>th</sup> grade of high school, I was a supporter of the legionary movement. From 1938-1940 I attended the Faculty of Letters in Cluj<sup>4</sup>, and then in Sibiu<sup>5</sup>, between 1940 and 1942, when I took the bachelor's exam in the *History of Romanian Literature and Aesthetics*. During 1942-1944, I completed my military service at the Reserve Officers School in Arad and 96 Reg[iment] Caransebeș infantry, until August 23, 1944, when with the 19<sup>th</sup> Inf[antry] Division, I joined the fight against Hitler's armies in Banat and Hungary, until November 1944, when I was wounded. Evacuated to the country, I was in various hospitals until June 1945.

Since 1945, November 1, I held the position of substitute at Normal School in Cluj, and since 1946, following the aptitude exam, I worked as a full professor of Romanian Language at High School no. 4 from Cluj, until 1950. From 1948 I was employed until 1956. From September 1956 I was employed as a lecturer at the Faculty of Philology in Timișoara (...)."

The family background had an overwhelming influence on the formation of the future writer's personality. He grew up in his grandparents' house, where the specific ambiance of the Romanian elite before the First World War was present. An ambiance dominated by the aspiration to fulfill the great national ideals. It was a house where he had access to 'the Romanian books of those days, of the Transylvanian and old country writers, as well as some translations from foreign literatures. These were the books of the elders, later adding our books, those who grew up, in a new age of history.'" ('Horizon', 1983, no. 46, p. 3) Therefore, he was able to make direct contact with the authentic values of culture, which marked his cultural destiny.

### **The Journalism Debut**

In the last year of high school, at the age of 19, Eugen Todoran made his debut in journalism. It happened in 1937 when he publishes his first article in the 'Snowdrop' magazine, „Junimea” Reading Society of Teiuș. For the young author, culture is an achievement of the human spirit in close relationship with the surrounding nature, but also with the soul of the whole people, with all 'the joys and sorrows of his soul, with life itself.' (TODORAN, 'The Snowdrop', 1937, no. 1, p. 20). Here he also writes about Romanianism, emphasizing the 'authentic idea-force of spirituality' and veiledly criticizing the destructive press, which he accuses of 'altering' the authenticity of purely Romanian realities. His solutions are practical, viable and concrete and he proposes following the principle of 'cultural unity' (et al.), funded on respect for the conscience of the nation and country. The fulfilment of this desideratum became possible insofar as a cultural propaganda could be carried out that would scrutinize the Romanian background, from the literary setting, to the scientific and artistic environment.

---

<sup>4</sup> 'The University of Cluj not only «influence» me but «shaped» me – says the professor during a conversation with George Dinu. All that was added converged in respect for the professors and the devotion to the spiritual atmosphere created in the tradition of the Romanian culture's continuity directly within the space of the European culture, that the University promoted at the highest level.' (*Conversations with Professor PhD. Eugen Todoran*, 'Horizon', XXXIX, 1988, no. 17, p. 3).

<sup>5</sup> 'In Sibiu, the atmosphere has altered as a result of the historical conditions after the surrender of Northern Transylvania, but the orientation to the major culture only enhanced the capitalization of a local cultural background, under the certainty of a axiological criterion.' (*Ibidem*)



## The Student Days

The personality of the future university teacher and writer was formed in the midst of great spiritual thinking of the University of Cluj, via the professors who taught and influenced him: Lucian Blaga and D. D. Roșca for philosophy, Liviu Rusu for aesthetics, Sextil Pușcariu for linguistics or Dimitrie Popovici, for literary history. Moreover, these mentors empowered the coagulation of the young emulated phenomenon whose fruits will ripe later: the Literary Circle. This generation manifested itself decisively in our culture after 1960 and contributed to the revitalization of Romanian writing under the sign of aesthetics. As he stated, his generation perceived itself, in time, as an independent generation<sup>6</sup>: ‘Beyond any negative terribleness, which some of us made it famous in journalism for the reconstruction of that era, we must keep in mind that, no matter how mature would have been the formation of some of those who generated the ‘new direction’, the Sibiu generation of the Literary Circle was not possible as a ‘presence’, except in the same Romanian cultural methods of the above-mentioned professors.’ (‘Horizon’, 1983, no. 46, p. 3)

## The Sibiu Literary Circle – a New Generation

This cultural group was founded in 1940, at the initiative of some young people eager to bring Romanian literature back on the established path of a tradition based on authentic values. Eugen Todoran is one of the founders together with Radu Stanca, Ion Negoitescu, Cornel Regman, Deliu Petroiu, I. D. Sîrbu, Henri Jacquier. The influences on the ‘*cerchiști*’ (the members of the Literary Circle) originated not only in the academic sphere, but also from external sources, therefore ‘the student theatre seminar of Liviu Rusu and the Literary Circle, under the honorary leadership of Lucian Blaga, were the first forms of forming a special «Circle», that only the meetings with Henri Jacquier had fully shaped’. (*Ibidem*, p. 3) The role of the latter was to stimulate the classic French spirit and to guide them in search for the shaping model of the French culture. This type of ‘classicism (as an ideal, not as a norm) appears (...) as an alternative to extremist forms of modernism, avant-garde and purism, but also to the old and «actual» current Neo-Sămănătorism.’ (POANTĂ, 1997, p. 41). This outlines the aversion of the young writers of Sibiu in front of ‘the Transylvania’s limited and persistent provincial traditionalism’ (CROHMĂLNICEANU, HEITMANN, 2000, p. 26), an attitude enshrined in the manifesto-letter, published in the daily ‘Life’ [„Viața”] (no. 743, of May 13, 1943), with the title *The Aesthetic Transylvania. A letter to Mr. E. Lovinescu of the Literary Circle from Sibiu*. The letter is signed by the ‘cerchiști’: Victor Iancu, Cornel Regman, Eugen Todoran, Damian Silvestru (pseudonym of Ion Negoitescu), Radu Stanca, Ion Oană, O. Drimba, R. Dăscălescu, Ștefan Aug. Doinaș. Eugen Lovinescu responds to this manifesto, also in the columns of the newspaper ‘Life’ [„Viața”] (no. 757, of May 27), expressing his hope that young writers could represent ‘Maiorescu’s fourth generation’. The letter was favourably received by the cultural publications of the time: ‘The «Timpul» newspaper, under the signature of Arghezi, Tudor Vianu and Eugen Jebeleanu. (...) Also «Vremea», through George Ivașcu and Pompiliu Constantinescu, greets the gesture of the young people of Sibiu, to whom the Minister of Culture, Ion Petrovici, sends his congratulations in a discreet way”. (*Ibidem*, p. 33). It is true that there were various insults and threats in the press but these led to increasing the group cohesion, providing the young people with an indestructible group consciousness, reflected in a mutual aesthetic and ideological platform. Ștefan Aug. Doinaș’ letter sent to Ovid. S. Crohmălniceanu, on August 17, 1995, states: ‘We were, now, united not only by our everyday

<sup>6</sup> Eugen Todoran declared about this generation: ‘We brought a new «style», but we did not invent a new culture.’ (‘The Snowdrop’, 1937, no. 1, p. 20)

friendship, but also by the same literary destiny, through a kinship of ideas, and openly confessed, becoming a fact of culture that equally involved everyone.’<sup>7</sup> In addition to those that signed the letter, the Circle also included teachers, as well as intellectual such as: Umberto Cianciolo (director of the Italian Institute), Professor Henri Jacquier, Deliu Petroiu, Al. Cucu, Ilie Balea, Ovidiu Cotruș, Lia Jacquier, Radu Enescu, I. D. Sîrbu, Viorica Guy Marica, Nicolae Balotă, Eta Boeriu, Ioanichie Olteanu, Dominic Stanca, Fana Kernbach and others.

In his last interview remembering the ambiance of those years, Eugen Todoran clarified some necessary issues in order to understand the cultural climate of that era: ‘We are talking about the Literary Circle from Sibiu – but the Circle started in Cluj. (...) In ‘38-‘39. (...) There is not much talk about this period. As a colleague with them (with Radu Stanca and Cornel Regman – o. n.), I was involved in all kinds of activities that were specific to the academic life, not necessarily for an ideology. (...) This could be a chance for us, because there were few events due to the surrender of Northern Transylvania and the University of Cluj moved to Sibiu. Here, in fact, a friendship will emerge ... (...) Radu Stanca was the soul of this movement and the main personality throughout the Literary Circle in Sibiu. We were founded under the influence of Cluj university personalities, but we were us. We had something of our own’. (TODORAN, in ‘Horizon’, 1997, no. 11, p. 4).

Moving to Sibiu, this cultural movement needed its own journal. This is how ‘The Literary Circle Review’ [„Revista Cercului literar”] appeared. A monthly magazine of literature, philosophy and art, editor: I. Negoîtescu. The proper cultural environment was thus created to express ideas, attitudes and conceptions of the ‘cerchist’ generation, ‘so we could achieve what our feelings required’. (*Ibidem*, p. 16) Although the journal had only six monthly issues during its existence, from January to August 1945 (the last issue was triple in content, covering the months of June, July and August), the publication prevailed in terms of national culture: ‘each issue is a solid construction meant to last and intended for the library, and not for ephemeral consumption. It is still delivered as a living *corpus* of artistic creations and aesthetic ideas of a literary and original group’. (POANTĂ, 1997, p. 70). The journal brought to light the ideas of the 1943 Manifesto as the founding act, ‘... the authors of ‘The Literary Circle Review’ [„Revista Cercului literar”] are professionals. (...) ... it is conceived as a homogeneous work, with several types of discourses that intercommunicate, constantly reflecting each other. The will to thoroughly build according to a rigorous conception remains obvious’. (*Ibidem*, p. 72).

Eugen Todoran published a literary chronicle in the first issue of the publication: *A sober critic: Pompiliu Constantinescu*, directing his next articles to the critical reception of

---

<sup>7</sup> Excerpt from Ștefan Aug. Doinaș’ letter to Ovid. S. Crohmălniceanu, Bucharest, August 17, 1995; cited. Ovid. S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, *op. cit.*, p. 33.

several texts. We highlight the essays: *Kant and eternal peace*<sup>8</sup>, *Cogito in Husserl's philosophy*<sup>9</sup>, *Trends in the evolution of literature*<sup>10</sup> and *Hyperion, demonic*<sup>11</sup>.

Essentially, the journal of the Literary Circle aimed to extract the Transylvanian literature out of provincialism 'and to free it from the obsolete canons of neo-Sămănătorism, an accomplished objective in a short time'. (POANTĂ, 1997, p. 79). But their ambition was even greater, asserts the same exegete: 'In the autumn of '45, the University of Cluj returns home, and 'The Literary Circle Review' [„Revista Cercului literar”] ceases its publication, later to be published in Cluj, under a title that defines its profile more accurately, «Euphorion»'. (*Ibidem*, p. 79). It was Ion Negoïtescu's ambitious plan that foreshadows even the guidelines and content of the first issue.

He reveals his plan in a letter to Radu Stanca from June 3, 1946: 'As the son of Helena and Faust, the Greek, the Apollonian spirit (the Greek limits, the order) and the modern Faustian of the European merged in Euphorion, meaning the dynamism, the reckless momentum. Predominantly the latter, Euphorion is driven to disaster. In my introduction, I will propose as our objective that initial Euphorion of Goethe, in which the order, the measure, the Greek rule and the Germanic fantastic – romantic were harmonized. All contemporary romantic decay, signs of crisis and disaster, such as naturalism and surrealism, etc., are the consequences of that rupture in the Euphorion. Let us propose the Goethean restructuring. The poetry of the Circle follows the same path. And our boundaries between genres and values have the same meaning.' (NEGOIȚESCU, STANCA, 1978, p. 33). Finally, Ion Negoïtescu bitterly realizes

---

<sup>8</sup> The article was published in the second issue of 'The Literary Circle Review' [„Revista Cercului literar”], I, 1945, p. 17-34. Eugen Todoran presents an overview of the Kantian philosophical-political considerations, perceiving its 'transcendental idealism', where 'freedom understood in other words as a coordinating spiritual unit of phenomena, turns the natural mechanism into a means of advancing man on the line of purpose established by reason, a means of achieving spiritual unity.' (p. 20)

<sup>9</sup> 'The Literary Circle Review' [„Revista Cercului literar”], I, 1945, no. 3, p. 54-59. In *The Chronicle of Ideas* section, Eugen Todoran states that Husserl's most important merit is trying 'to shatter the wall of Kant, to go beyond the rational by the very reasoning powers. He wants to reach what is the thing in itself, but by pure confidence in the reason, opposing the primacy of practical reason where Kant was forced to stop, to the firm primacy of theoretical reason. Opposing ontology a critical philosophy, he built a system does not impose a point of view therefore his philosophy, far from being a doctrine, is a Cartesian *cogito* method thereby inevitably reaching its central focus.' (p. 54)

<sup>10</sup> 'The Literary Circle Review' [„Revista Cercului literar”], I, 1945, no. 4, p. 14-22. The study analyses ideas and concepts promoted by the classics of French literature, Eugen Todoran including here Montesquieu, Voltaire, Rousseau and Diderot, and claiming that this classicism of Cartesian origin 'outlines the originality of French Romanticism'. On the other hand, the author of the study emphasizes the intertwining of European cultures and outcome of the contact with the Romanian culture, in Maiorescu's and Lovinescu's opinion, as 'the trend that tries a new literary synthesis between substance and form by solving the problem of object and method, the tendency to give substance to the romantic classical art forms, to the originating elements of our «spirit», to the form of higher culture.' (p. 22)

<sup>11</sup> 'The Literary Circle Review' [„Revista Cercului literar”], I, 1945, no. 6-8, p. 57-75. 'The excerpt from the bachelor's thesis under the supervision of D. Popovici, originating in Lucian Blaga's text, *Daimonion*, is written in the «cerchist» spirit, revealing influences of the group's discussions. Let us remember that Ion Negoïtescu also intended to write a study on this topic, and Ștefan Aug. Doinaș had chosen the same subject for his bachelor's thesis.' (Gabriela Gavril, *Eugen Todoran – The Monograph [Eugen Todoran – monografistul]*, in *From 'Manifesto' to 'Goodbye, Europe!'. The Sibiu Literary Circle [De la „Manifest” la „Adio, Europa!"]*. *Cercul literar de la Sibiu*, Iași, 'Alexandru Ioan Cuza' University Publishing House, 2005, p. 246). Eugen Todoran's essay highlights Hyperion's idea of Titanism, a Titanism that 'does not consist in a revolt against the Divinity, but in the psychological drama by which he tries to rise above the earthly condition. It is a demonism by which he tries to deify himself by gradually removing the chthonic elements from his structure. Through the chthonic remnants, he maintains a certain adherence to the earthly world which urges him to renounce his divine attribute, to evade the fatality of genius. Not a Satan in battle with the Divinity, but a Demon in battle with his own nature.' (p. 63)

that this project has failed, despite the fact that ‘«the Euphorionism» is the cultural utopia of «the Literary Circle», but a retroactive, recovering one.’ (POANTĂ, 1997, p. 79).

Even though the members of the Circle later went in separate directions, ‘each went his own way’ (TODORAN, in ‘Horizon’, 1997, no. 11, p. 4), their link has been preserved through ‘the epistolary exchanges and the literary chronicles following the official «disappearance» of the group proving the existence of a decades-long dialogue between «cerchiști», the presence of deeper connexions between their writings, beyond the level of programmatic texts.’ (GAVRIL, 2005, p. 13-14). Some of the letters and dialogues are published in press or recorded in books, remaining to future generations as evidence of integrative thinking and long-lasting friendships.

### Articles of Youth

Since his student years, Eugen Todoran published studies and articles in the journals of the time since his student years, proving first-hand qualities of literary criticism.

The publications that publish his works were: ‘Sparks’ [„Scânteieri”], a students’ journal of Mureș (*The Mioritic Mysticism in the Creation of culture*, 1939), ‘The Courts of Longing’ [„Curtile dorului”]<sup>12</sup> (*Eminescu: Soul and Nature, The Romance Geniuses*, 1941), ‘Literary pages’ [„Pagini literare”] from Turda (*On the Romanian Novel, On the lyrical aspect of Transylvania, On Maiorescu’s Critique, Titu Maiorescu’s Critical Theory, Mihai Eminescu: Knowledge and Pain*, 1940-1941 and ‘The Journal of Royal Foundations’ [„Revista Fundațiilor Regale”], (*The Other Realm, in V. Voiculescu’s poems*, 1942, *Liviu Rebreanu’s Realism*, 1942, *God in Tudor Arghezi’s Poetry*, 1946, *Creangă’s Humor (I-II)*, 1947). The cooperation with the Transylvanian publications meant for him an encouragement of the critical creativity, but its consecration came with the appearance of Eugen Todoran’s name in the prestigious Bucharest journal.

### The Absence Period (1948-1956). Timișoara Interval (1956-1997)

At the time in question, it followed almost a decade of absence<sup>13</sup> from the pages of cultural magazines and publications (1948-1956) that will end with his arrival as a lecturer at the Faculty of Philology of the Pedagogical Institute, where he teaches courses in *Literary Folklore*, *The History of Romanian Literature (The Period of Classical Writers)* and *Literary Criticism*.

Starting with 1957 and until the year of his death, 1997, he collaborated intensely with the most important Romanian periodicals: ‘Annals of the University of Timișoara’. Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”. Seria Științe Filologice], ‘Amphitheater’ [„Amfiteatru”], ‘Apostrophe’ [„Apostrof”], ‘Argeș’ [„Argeș”], ‘Cahiers roumains d’études littéraires’, ‘The Contemporary’ [„Contemporanul”], ‘The Family’ [„Familia”], ‘Literary Journal’ [„Jurnalul literar”], ‘Language and literature’ [„Limbă și literatură”], ‘Romanian language and literature’

<sup>12</sup> On the frontispiece of the publication it is specified: Literature Magazine of Students in Letters and Philosophy from The “King Ferdinand I” University, registered at the Sibiu Courthouse, Section II, no. 152/1940, including the note that the magazine is supervised by Ovidiu Drimba, Ion Maloș-Râpeanu, Radu Stanca and Eugeniu Todoran.

<sup>13</sup> ‘As for almost all the «cerchist» performers, the period 1947-1957 had been one of successive exclusions. But if Radu Stanca, I. Negoitescu, Șt. Aug. Doinaș could enjoy the support of branchy families, dynamic alliances, with Eugen Todoran things are a bit more complicated. He always crosses an underlined loneliness (...), but a certain distance separates him from the others: he is not too close to Lovinescu! He is not wanted on the stage of literature performances!’, observes Cornel Ungureanu, in *The Geography of Romanian Literature Today*, vol. IV Banat, Pitești, Paralela 45 Publishing House, 2003, p. 255.

[„Limba și literatura română”], ‘The Morning Star’ [„Luceafărul”], ‘Horizon’ [„Orizont”], ‘Literary pages’ [„Pagini literare”], ‘Journal of Literary History and Theory’ [„Revista de istorie și teorie literară”], ‘Literary Romania’ [„România literară”], ‘Romanian Review’ [„Romanian Review”], ‘The Romanian Speech’ [„Rostirea românească”], ‘The Banat Writing’ [„Scrișul bănățean”], ‘The Star’ [„Steaua”], ‘Literary studies’ [„Studii literare”], ‘Synthesis’ [„Synthesis”], ‘Tomis’ [„Tomis”], ‘Transylvania’ [„Transilvania”], ‘The Tribune’ [„Tribuna”], ‘Vatra’ [„Vatra”], ‘Romanian life’ [„Viața românească”], ‘Student life’ [„Viața studentească”], but also at local journals: ‘The Red Flag’ [„Drapelul roșu”] or in periodic volumes such as ‘Literary Folklore’ [„Folclor literar”].

In some cases, it is about chronicles and reviews of recently published volumes, in others of studies of philosophy, aesthetics, folklore, ethnology, without avoiding the phenomenological exegesis of the great works of Romanian and universal literature. Most studies and exegesis will be part of the books that were published during this period.

### Resumed Ideas. Redefined Ideas

As a result, some of the ideas present in these studies are found developed in extensive research, materialized in books and university courses, such as: *Romanian Drama Between the Two World Wars*, 1966 (with the French version *La dramaturgie roumaine de l'entre-deux-guerres*, 1966); *Course on The History of Modern Romanian Literature*, II. Eminescu, 1970; Eminescu, 1972; *Literary Sections*, 1973; *Romanian Literature Course in the Era of Classical Writers (1860-1900)*. (Titu Maiorescu), 1975; Maiorescu, 1977; *The Romanian Folk Background in the Poetry of Lucian Blaga*, I. *Mythical Geography and The Mioritic Space*, 1980; *The Romanian Folk Background in the Poetry of Lucian Blaga*, II. *Mythical Type, History and Country*, 1981; *Mihai Eminescu. The Romanian Epic*, 1981; *Lucian Blaga. Poetic Myth*, I, 1981; *Lucian Blaga. Poetic Myth*, II, 1983; *Lucian Blaga. Dramatic Myth*, 1985; *Lucian Blaga. Myth, Poetry, Poetic Myth*, 1997; *Why Eminescu?*, 1999 (volume written in collaboration with G. I. Tohăneanu).

Having a serious philosophical and aesthetic training, but also with a precise orientation in the field of rhetoric, poetics, literary history and critique of ideas, Eugen Todoran practiced a literary history focused on ‘eidetic, phenomenological reduction’, proposing a broad exegetical, thematic, philosophical, psychological, social and, last but not least, hermeneutic approach. ‘Phenomenological criticism is associated in Todoran with genetic criticism, imposing on the interpretation a «genetic-archetypal» construction, from the layers of which emerge not only very fine re-evaluations, but also an original methodology and a style of work’. (DGLR, 2004-2009, s. v.). This aesthetic approach from a ‘categorical angle’ comes from the survey of ‘textual archaeology’, in which the work is considered as ‘the expression of a spirituality’. He proposes, therefore, an interpretation from a theoretical perspective of the ‘phenomenology of the poetic’, which he prefers to the detriment of other critical formulas, such as the structuralist one. He militates far and wide for highlighting the force of the sensitive word, from the meaning of which derives the expressive poetic image, in successive planes. A phenomenological critique presides over these efforts, the text opens, pours into context, ‘the genesis of poetic thought’ conjugates in a *cogito* (an inner whole of poetic thought), *noesa* (intentionality of consciousness) and *noema* (signals of the work). His laborious attempts find – by reconstructing the stages – the original and unitary structure’. (RACHIERU, in ‘The Morning Star’, 1989, no. 15, p. 2)

Thus, the monographic studies, but also the articles spread in the periodicals are distinguished by meticulousness, meticulousness and erudition, offering the reading public original interpretations: ‘His studies are incursions (the prefix retains its meaning of ‘deepening in’), methodical immersions in the genetic layers of creation, able to highlight the fundamental

tone of the work'. (IANOVICI, in 'Horizon', 1981, no. 20, p. 2). In Eugen Todoran's conception, the critical approach aims to rethink this perspective of the 'essence' of things and to render it in its own way, as an interpreter of the cultural and spiritual phenomenon, undertaking an integrative research that highlights the 'convergence plan'.

### Titu Maiorescu in the journalism of Eugen Todoran

Titu Maiorescu occupies a prominent place in Eugen Todoran's journalism, dedicating many articles to him. Here are a few: *Titu Maiorescu's Critical Theory*<sup>14</sup>, *On Maiorescu's Critique*<sup>15</sup>, *Trends in the Evolution of Literature*<sup>16</sup>, *The Nature and Relationship of Values in Maiorescu's Aesthetics*<sup>17</sup>, *Linguistic Premises of Maiorescu's Poetics*<sup>18</sup>, *Titu Maiorescu – Today*<sup>19</sup>, *The Permanence of the Values Of Literature. The Youth of The Classics*<sup>20</sup> and so on. In addition, in 1977, he published the volume *Maiorescu*, about which he states in an interview: 'When it appeared (...), my study (...), we were all in a phase of «recovery» the classical writers of Romanian literature... [...] Maiorescu included the theoretical support of the principles of aesthetic criticism in a conception about the historical development of culture, according to its possible «models» in the «imitation» of the forms of European culture and, at the same time, saw the danger of «bottomless forms», i.e. those «forms» which, as imitations from other cultures, threatened its *truth* (s. a.), which consists in the concordance between form and substance, necessitating the rapid inclusion of «forms» of imitation in an organic process of assimilating them in their own structures, specific to the national culture'. (TODORAN, in 'Horizon', 1990, no. 7, p. 8). According to the critic, in his contemporaneity, unfortunately, 'the inclusion was committed by becoming not only a «fund» that defends itself against «the inappropriate forms», but a «substitute» for the fund'. (*Ibidem*, p. 8). During his activity, Eugen Todoran confesses, in the same interview, that he would have been tempted to rewrite the study about Titu Maiorescu, following to be 'only a better systematization, on themes and coincidences, of what I wanted to say then. And, especially, I would like to add the final chapters, about the philosophical foundations of the critic's theory, in an adequate argument, which, in the first volume, I had to give up due to lack of typographic space. Although a controversy for Maiorescu's support is useless from the outset, because we would see him in the field of cultural history anyway, he is an obligatory crossing point, as I said, even if we can be angry with his human flaws, as a result of its «complexation» in the feeling of a disguised superiority over people. For a «Maiorescu Complex» was latent in every true critic, visible when the denied phenomenon proves to be a danger only for the collapse of culture in its own homeland and we must recognize it for the future, if we want the nation, in times of «crisis» of culture, not to destroy us in its struggle with the truth. (*Ibidem*, p. 8). In Eugen Todoran's conception, 'Maiorescu is not only a name, but also a «direction», subsequently an epoch in Romanian literature, in the historical framework of Junimea'. (TODORAN, 1977, p. 7).

Unfortunately, the second edition of the mentioned book did not appear, but Eugen Todoran, in his scientific and research activity, wrote extensive introductions to the critic's volumes.<sup>21</sup>

<sup>14</sup> 'Literary Pages', VIII, 1941, no. 1-2, p. 25-28.

<sup>15</sup> 'Literary Pages', VIII, 1941, no. 7-8, p. 114-118.

<sup>16</sup> 'The Literary Circle Review', I, 1945, no. 4, p. 14-22.

<sup>17</sup> 'Horizon', XXV, 1974, no. 6, p. 4-5.

<sup>18</sup> 'Language and Literature', II, 1974, p. 229-241.

<sup>19</sup> 'Horizon', XXVI, 1975, no. 43, p. 5.

<sup>20</sup> 'The Morning Star', XXI, 1978, no. 39, p. 1, 7.

<sup>21</sup> Titu Maiorescu, *Critics*, vol. I, Bucharest, Minerva Publishing House, 1973, p. V-XLVIII; Titu Maiorescu, *From Critics*, Bucharest, Eminescu Publishing House, 1978, p. 5-33; Titu Maiorescu, *Works*, vol. I, Bucharest, Minerva Publishing House, 1978, p. VII-XLIX.



Throughout his career, the critic and man of culture Titu Maiorescu has supported the ideal of originality as an engine of the struggle to maintain Romanian literature at a spiritual and intellectual level according to the demands of the elites, but also of the general public. His critical vision has remained to this day an example of a classical spirit: art (especially literature) must be connected to the social and spiritual realities of the time. On the one hand, it must be expressive and suggestive, and on the other hand, it must have a moralizing spirit. These are the principles that define 'The Age of the Great Classics' in the history of Romanian literature (Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ioan Slavici, I. L. Caragiale). Publicly, this generation was supported by 'Junimea', a cultural and artistic society, founded in Iasi, in 1863, by several young people returning from studies at universities abroad: Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti. Their main goal was to bring a new breath to Romanian culture. They were aware of its precarious situation and felt the need for change. The association was well organized, so that, in 1867, they also founded the journal 'Literary Conversations', where the valuable works of the great classics of Romanian literature were published for the first time. The main objective of Titu Maiorescu as a critic was to highlight the progress of Romanian literature and society, respecting a rigorous set of values.

The objectives of the 'Junimea' Society were based on a progressive platform, achieved both theoretically and pragmatically. Its members promoted coherence and adequate critical spirit, fervently supporting the unification of the literary language through Latin spelling. Starting with the sixth decade of the 19<sup>th</sup> century, these are the desideratum of the group of intellectuals from Iași, led by Titu Maiorescu. His critical studies are proof of compliance with the objectives. They are the cornerstone of a new generation, but also a landmark in the formation and guidance of public perception, reaffirming the authentic Romanian values.

Therefore, Titu Maiorescu had a defining role within the 'Junimea' Society, imposing himself as the group's mentor. At the same time, in his time, he was the most prominent cultural and literary guide. The fields of manifestation of the Maiorescian critical spirit are numerous: Romanian language, literature, culture, aesthetics, and philosophy. His studies are of major importance for Romanian literature, and '... Eminescu and Maiorescu, romantic in structure, in terms of the type of culture they tended to, were classics. In them, as in most of the members of Junimea, the Spirit with Nature, the thinking with the existence, the background with the form were perfectly harmonized' ('The Literary Universe', 1942, no. 23, p. 1) wrote Eugen Todoran.

Also, in the study *Trends in the Evolution of Literature*, Eugen Todoran finds that Romanian literature had many benefits due to his contact with German Romanticism, outlining an edifying moment: 'The German universities of the time were the environment where the spirit that became «junimism» in the Romanian literature. Its structure includes, first of all, the critical spirit which, as Tudor Vianu states in his chapter in the *History of Modern Romanian Literature*, would produce that principle that Maiorescu tried to lay at the foundations of Romanian culture: respect for truth. 'Maiorescu', Tudor Vianu wrote, 'does not behave as a historian, but as a philosopher. His concept of *truth* and *beauty* postulates these values as absolute, which allows him to use them intransigently in assessing the conditions around him. The science of time remains untrue to him and his poetry ugly, even if historically they could not have been otherwise' (p. 196). The lack of truth of which he speaks «in the name of the transcendent criteria of absolute value» is attributed to the fact that Romanian literature in its modernization era borrowed its *forms* from French culture only. Due to the preferences of German Romanticism for the object, Junimea's «new direction» no longer leads to *the way* in which the work of art can be viewed, to the *paths* that lead to it, so that the Maiorescu's critique, if it admits a point of view in judging the work of art, this is only the aesthetic one. What Romanticism meant by the background of a culture is that «Volksgeist» of Herder, who did not demand, like classical literature, the representation of the human type, but of his individual

particularity, so that Maiorescu will admit the particularity of the people's spirit as a background of art, but only as an idea starting from an «impersonal enthusiasm» imposes universally'.<sup>22</sup>

In the conception of Maiorescu's criticism, the aesthetic criterion and that of originality / authenticity prevail and have the role of guiding the artistic creation towards the purity of expression and structuring the feelings transmitted by it, and 'the artist's inspiration consists in a cohesion of a vision from the impressions he gathered from the experiences of life. A work of art is only the ideal transposition of the artist's personality, of a soul background dominated by these experiences of the environment'. (TODORAN, in 'Literary Pages', 1941, no. 7-8, p. 114). It can be said that the influences of external factors on the creator can have an overwhelming role on his creation, the critic becoming, from the judge of the work, 'a literary historian who studies the external aspects of the artist's life, according to considerations related only to the work of art...' (*Ibidem*, p. 114).

Through his theory in the field of critique of ideas, Titu Maiorescu imposed a new direction in the development of Romanian culture and literature in the 19<sup>th</sup> century. Undoubtedly, even today, his ideas represent a model for Romanian literary criticism. Or, as Eugen Todoran states, 'Following Maiorescu means following these two main guidelines: the fight against lies and the autonomy of aesthetics. Based on the principles of relativism, synchronism and differentiation, he set the lines of modernist criticism'. (*Ibidem*, p. 114).

Therefore, 'in the spirit of «Maiorescu», it is not only a moment of opposition to the empty imitation that deceives the spectators, but represents a permanence of critical lucidity, a measure of «classicism» applied to «romanticism», for the recognition of truth in cultural history. In the work of writers who, with the pathos of monumental creation, announced «the dawn of a new humanity» and began «a new age», and which generations who take over the task of culture, with the lucidity of historical responsibility, will continue'. (TODORAN, in 'Horizon' 1975, no. 43, p. 4).

The conclusion reached by Eugen Todoran in his studies dedicated to the critic, highlights the Maiorescu's aesthetic conception, based on the knowledge of absolute metaphysics, according to which, in the ideal world of pure essences, beauty exists and people are meant to seek and contemplate it, beyond the practical aspects of life.

### Mihai Eminescu in the Journalism of Eugen Todoran

In professor Eugen Todoran's studies, Mihai Eminescu occupies a significant place<sup>23</sup>, dedicating many articles, analyses and researches to the 'unmatched poet'<sup>24</sup>, but also reviews

<sup>22</sup> Eugen Todoran, *Tendencies in the Evolution of Literature*, 'The Literary Circle Review', I, 1945, no. 4, p. 14-22; in the volume Eugen Todoran, *Writings. I. Studies and Articles (1937-1956)*, Critical edition, established text, introductory study, chronological table, note on the edition and bibliography by Viviana Milivoievi, Preface by Crișu Dascălu, Timișoara, David Press Print Publishing House, 2016, p. 201-202.

<sup>23</sup> In his volume dedicated to the poet, he notes the following: 'In Romanian literature, Eminescu is, through his poetic thinking, the most obvious example of the romantic poet, for whom poetry was the first of all forms of knowledge'. (*Concepts of Poetic Thinking*, vol. *Eminescu*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1972, p. 5).

<sup>24</sup> In chronological order, these articles are: *Eminescu: Soul and nature*, 'Courts of longing' [„Curțile dorului”], I, 1941, no. 1, p. 16-22; *Romance Geniuses*, 'Courts of longing' [„Curțile dorului”], I, 1941, no. 2-4, p. 67-74; *Eminescu. Knowledge and Pain*, 'Literary pages' [„Pagini literare”], VIII, 1941, no. 5-6, p. 68-74; *Demonic Hyperion*, 'The Literary Circle Review' [„Revista Cercului literar”], I, 1945, no. 6-8, p. 57-75; *Eminescu and Argezi*, 'The Banat Writing' [„Scrisul bănățean”], XI, 1960, no. 2, p. 71-73; *Eminescu. 'Blue flower'*, 'The Banat Writing' [„Scrisul bănățean”], XII, 1961, no. 7, p. 89-92; *Eminescu. 'The Morning Star'*, 'The Banat Writing' [„Scrisul bănățean”], XIII, 1962, no. 1, p. 56-59; *Eminescu. Poetic Diorama and the Dialectic of History*, 'Annals of the University of Timișoara', Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”, Seria Științe filologice], I, 1963, p. 138-146; *Eminescu. The Common Comedy*, 'Annals of the University of Timișoara', Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”, Seria Științe filologice], III, 1964, p. 109-

157; *Symbol and Allegory in Eminescu's Poetry*, 'Horizon' [„Orizont”], XIV, 1964, no. 3, p. 58-68; *Nature as a Universe in Eminescu's Poetry*, 'Horizon' [„Orizont”], XIV, 1964, no. 5, p. 35-47; *Eminescu – The Being of the Universe and the Dialectic of Becoming*, 'Horizon' [„Orizont”], XX, 1969, no. 6, p. 21-27; *Eminescu. The Concepts of Poetic Thinking*, 'Annals of the University of Timișoara', Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”, Seria Științe filologice], VIII, 1970, p. 9-27; *The Morning Star' by Eminescu and 'The Demon' by Lermontov*, 'Horizon' [„Orizont”], XXI, 1970, no. 7, p. 3-9; *Eminescu or the Genesis of Poetic Thinking*, 'Horizon' [„Orizont”], XXIV, 1973, no. 5, p. 3; *Eminescu, Romantic and Modern Poet*, 'Horizon' [„Orizont”], XXVI, 1975, no. 3, p. 2; *Eminescu, poète romantique, au-delà du romantisme*, 'Synthesis' [„Synthesis”], II, 1975, p. 5-10; *An Eminescu's Character under the Sign of Homeland*, 'Horizon' [„Orizont”], XXVIII, 1977, no. 32, p. 3; *The Morning Star' of the Romanian Myth (I)*, 'Language and Literature' [„Limbă și literatură”], 1978, II, p. 207-217; *The Morning Star' of the Romanian Myth (II)*, 'Language and Literature' [„Limbă și literatură”], 1978, III, p. 350-355; *Eminescu and the National Revolution of the Romanians from Transylvania*, 'Horizon' [„Orizont”], XXX, 1979, no. 24, p. 2, 6; *The Philosophy Of Dreaming In Eminescu's 'The Morning Star'*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXIV, 1983, no. 39, p. 4-5; *The Immortal 'Morning Star'*, 'Romanian Language and Literature' [„Limba și literatura română”], XII, 1983, no. 3, p. 27-29; *Eminescu. Poeta vates*, 'Transylvania' [„Transilvania”], XI, 1984, no. 1, p. 30-32; *Eminescu's Poetic Cosmology*, 'Transylvania' [„Transilvania”], XIII, 1984, no. 6, p. 11-13; *The Morning Star: the Condition of the Poetic Self*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXIX, 1988, no. 8, p. 4, 5; *Independence is the Sum of Our Historical Life*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXIX, 1988, no. 25, p. 7; *Eminescu's Poetic Cosmophysics (I)*, 'The Family' [„Familia”], XXV, 1989, no. 6, p. 1; *Eminescu's Poetic Cosmophysics (II)*, 'The Family' [„Familia”], XXV, 1989, no. 7, p. 10; *They will find shelter under my name for my writings* [A new centennial column], 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, no. 13681, p. 7; (the articles published in this column were gathered in the volume *Why Eminescu?*); *The icon of the star that died slowly in the sky rises*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, no. 13687, p. 7; *Only the poet passes over the infinity of time*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, no. 13690, p. 7; *The stars in the sky ... burn in the distance, until they perish...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, no. 13693, p. 7; *Education is the Culture of Character, Culture is the Education of the Mind*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13705, p. 7; *And your own life ... will others try to understand it?*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13711, p. 7; *Where are you, childhood, with all your forest?*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13717, p. 7; *We gladly open the columns of our journal...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13723, p. 7; *Do you still think about the years when we dreamed in academies...?*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13729, p. 7; *All nations must be brought to their own value*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13735, p. 7; *We are Romanians, we want to remain Romanian*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13741, p. 7; *I remain what I was, romantically*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13747, p. 7; *Mountains of Eternal Thoughts Raising...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13753, p. 7; *The World and the World of Imagination*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13758, p. 7; *A moment between yesterday and tomorrow... Do you know what you are asking for?*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13764, p. 7; *Shall I sing of love?*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13770, p. 7; *Oh, geniuses, what with thy shadow sanctify the earth...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13776, p. 7; *What a sad and meaningless soul ... that he still hopes in vain?*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13782, p. 7; *Oh, the extinguishing of the smoking torch life ...!*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13788, p. 7; *A morning star ceased to shine, a light went out ...!*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13794, p. 7; *They will search your life to find many smudges...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13800, p. 7; *Of course, they will applaud the thin biography...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13812, p. 7; *Holy visions, what made the wave sing, what made the star fly...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13818, p. 7; *Gone is Pan, Pepelea's son, the clever one as a proverb*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13824, p. 7; *Cantemir planning his plans with knives and glass...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13836, p. 7; *The past is in me and I am in the past...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13842, p. 7; *Your eye sees a palace in the world of icons*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13848, p. 7; *Let me ask for your gifts, my knees and forehead I do not bend...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13859, p. 7; *... for in reconciled peace, I regain eternal peace*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13865, p. 7; *It was a dream or not, that's the question!*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13871, p. 7; *I feel the demon in me waking up*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13877, p. 7; *Dreaming that everyone listened to my word...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13883, p. 7; *The Triumphant Proud Horn of Decebalus*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13889, p. 7; *Country Founders, Law and Customs Makers...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13895, p. 7; *You look at a whole country of woods and hills...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13901, p. 7; *Let's make the bull of Moldova on his forehead to wear three crowns...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13913, p. 7; *The love of the land is a wall...*, 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13943, p. 7; *Thus my people, in you is your*

and chronicles<sup>25</sup> or various scientific communications<sup>26</sup> in conferences, colloquia, debates or round tables<sup>27</sup>. Also, these studies and researches are resumed, developed and added, in his volumes about Eminescu or in revised volumes and coordinated publications.<sup>28</sup>

Professor Eugen Todoran's critical studies are characterised by meticulousness and thoroughness. The whole Eminescu work is filtered by the materialist and phenomenological theory, the critic deepening the commentary of some poetic images and ideas, of some specific motives and symbols, in order to prove the unity of creation, as a whole. 'The fundamental concepts of Eminescu's poetry' – the critic notes – 'are those of rational thinking, as in any judgments by which man expresses his conception of the world and existence: *universe, world, life, death, nature, becoming, unity, infinity, absolute, time, space, history, creation, nothingness*, genius, etc., but the revelation of their meanings according to the principles of poetic logic is done by substituting them with ideas-images, corresponding in concrete thinking to the fundamental concepts of abstract thinking, as poetic ideas: *horizon, chaos, light, flames, sky, ocean*, etc., or others for the expression of human aspirations: *dream, desire, longing*, etc. (TODORAN, 1972, p. 10).

The first stage of approaching the Eminescu universe is related to the age of adolescence, more precisely, the high school period, when he comes into contact with the poet's writings, but also with the critical studies of the time. In an interview from 1989, he confesses: 'I had a teacher of Latin and Greek, a remarkable teacher (Traian Diaconescu – o. n.), who had a great influence on me. He belonged to the longstanding exponents of the Transylvanian school. He also wrote a remarkable work on *Eminescu and Greco-Latin Classicism*. As he did not have the patience to write, he dictated. He dictated many of his works to me. It was an important moment to know Eminescu. The second stage is related to D. Popovici's seminars ... (...) A third stage begins with my teaching activity in Timișoara. I wanted a full [understanding of] Eminescu. The concepts of poetic thinking tried to show something other than the old interpretations, which emphasized the opposition between metaphysics and dialectics in Eminescu...' ('Horizon', 1989, no. 2, p. 3).

In order to be able to understand Eminescu's work, Eugen Todoran proposes the philosophy of dialectical and historical materialism. Through these concepts conveyed in his critique, he highlights the setting of historical conditions, by reference to contemporaneity. Thus, he believes that we must 'start from the *realization* that if we speak of the understanding

---

power...!', 'The Red Flag' [„Drapelul roșu”], XLVI, 1989, 13949, p. 7; *Eminescu, the Country and Bessarabia*, 'Horizon' [„Orizont”], II, 1991, no. 34, p. 9; *Eminescu's Myth in the Signs of Time*, 'Horizon' [„Orizont”], IV, 1993, no. 1, p. 8.

<sup>25</sup> *M. Eminescu: Political Work*, 'Literary Studies' [„Studii literare”], I, 1942, p. 232-234; *Eminescu and Leopardi*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXI, 1980, no. 28, p. 3; *Eminescu's 'Time' (I)*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXVII, 1986, no. 12, p. 3; *Eminescu's 'Time'. The Romanian Pantheon*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXVII, 1986, no. 22, p. 7; *Eminescu and the German Romanticism*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXVIII, 1987, no. 22, p. 7; *The Ontological in the Philosophy of Eminescu's Poetry*, 'Horizon' [„Orizont”], XL, 1989, no. 33, p. 8.

<sup>26</sup> *Praise to the Language*, 'Romanian Language and Literature' [„Limba și literatura română”], IV, 1978, no. 3, p. 30-31; 'Eminesciana '78', Arad, 1978 (Activities within The National Festival 'Song of Romania', The 'Mihai Eminescu' Literature Contest, The Hungarian Literature Contest, The German Literature Contest, final stage, Arad, April 7-13, 1978); *Eminescu in Rome*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXVI, 1985, no. 2, p. 8-9 (*Eminescu Colloquium on: Aspects and Problems of Understanding the Literary Work. The Eminescu Moment* – organized by the University of Rome, in collaboration with the Romanian Academy, Rome, 3-5 December 1984); *The Axial Functions of the Poetic Meaning [Poetry of M. Eminescu]*, 'Literary Romania' [„România literară”], XVIII, 1985, no. 3, p. 13, 14-15 (Communication held in Rome, during the Colloquium: *Aspects and Problems of Understanding the Literary Work. The Eminescu Moment*).

<sup>27</sup> *Eminescu* (debate on the volume *Eminescu*, by Eugen Todoran. Presentation by Victor Iancu. Participants: Nicolae Țirioi, Simion Mioc, Andrei A. Lillin, Marcel Pop-Corniș, Ion I. Popa, Vasile Crețu, Ion Neață, Ovidiu Cotruș, Eugen Todoran), 'Horizon' [„Orizont”], XIV, 1973, no. 11, p. 4-5.

<sup>28</sup> *M. Eminescu. I. Creangă. Studies*, Editors: Eugen Todoran, Ștefan Munteanu, Ionel Stan, Timișoara, University Printing House, 1965.

of a poetic work we also admit that there is *poetic thinking*, as there is *philosophical thinking* or *scientific thinking*, and that in the process of poetic thinking are expressed certain *poetic ideas*, distinct from *philosophical ideas* or *scientific ideas*, although they are all thought ideas. And precisely these delimitations are necessary, if we want to penetrate the meaning of the poetic work, where it is built in a process of poetic thinking as we recognize it in Eminescu's poetry'. (TODORAN, in 'Annals of the University of Timișoara'. Philological Sciences Series, VIII, 1970, p. 10).

In other words, it can be said that the hermeneutic interpretation of Eminescu's texts is based on Hegel's dialectic, the triad proposed by the German philosopher being obvious, as Ioana Em. Petrescu observes and notes in an interview with the professor in 1989. Eugen Todoran's answer is self-evident: 'I observed the poetic universe in the light of Hegelian dialectics, with extensions to Heraclitean dialectics, in parallel with Schopenhauer's metaphysics, with extensions to Eleatic metaphysics, first with a philosophical motivation: to take the poet out of the traditional «Schopenhauer's approach», based on a double argument, one that comes from the idealism of philosophical romanticism, in which metaphysics alternates with dialectics, and the other that comes from the mythical sources of poetic thought, since archaic myths include in their vision a spontaneous, naive dialectic, starting with romanticism, towards the original mythical sources. And, secondly, with a poetic motivation: this alternation of metaphysics with dialectics is visible in Eminescu's poetry, possible to be deduced from the images that receive a philosophical significance in this double relationship'. ('The Star', 1989, no. 6, p. 9). Therefore, the philosophical basis of the interpretation of Mihai Eminescu's work can be seen in his romantic themes, with a mythical substratum. This is the key to Eugen Todoran's critical vision of the creation of 'The Morning Star' in Romanian poetry. The interpretation consists of philosophical and theoretical arguments to highlight not only the didactic character, but also that of a famous researcher of Eminescu: '... the poet's work was not only of information, but also of formation in a spirit of European culture, in the space literary and philosophical of his time...' (TODORAN, TOHĂNEANU, 1999, p. 49).

Obviously, it can be stated that this 'Eminescu' spirit' has predominated and will continue in the entire Romanian culture. Or, as Professor Eugen Todoran pointed out, every time he was asked: «Eminescu's spirit», understood not in form but in spirit, is transmitted by other names: Blaga, Barbu, to which others can be added in different degrees. If we can talk about a major historical presence of Romanian culture in the future, Eminescu will be recognized as the foundation of the temple, and the stone at the top of the corner will always remain an open space. When we think of Eminescu, in this possible opening, he remains for us a living symbol of the Romanian Thought, for whose Idea, the languages of his perception can always be different'. ('Horizon', 1991, no. 24, p. 13). This is, in fact, an exhortation of the professor for the Romanian literary criticism, to probe other unsuspected ways of interpreting the vast Eminescu creation.

In conclusion, Mircea Eliade's written notes, a prominent personality of Romanian and universal literature, seem to us more than eloquent: Mihai Eminescu. [...] For us, Eminescu is not only our greatest poet and the most brilliant genius that the Romanian land, waters and sky gave birth to. He is, in a way, the incarnation of this heaven and this earth, with all the beauties, pains, and hopes that grow from them. [...] Reciting Eminescu, we return home, as if in a sweet sleep. We have our entire Universe in these few dozen pages, which a diligent hand has printed and scatters today in the four corners of the world, everywhere the wandering has scattered us. Keep them safe, it's all we have left untainted from our waters, from the sky and from our Romanian land'. (ELIADE, 1992, p. 55-56).

## Folklore in Eugen Todoran's Journalism

*'Our folk culture is first and foremost a heritage...'*<sup>29</sup>

Eugen Todoran

Eugen Todoran's studies and articles dedicated to folklore<sup>30</sup>, published in specialized or cultural journals, formed the basis of university folklore courses, held during the period when he was a full professor of folklore in the Faculty of Philology of the University of Timisoara. As a professor, as a man of letters, as a literary historian, Eugen Todoran was permanently involved in the Romanian spirituality of the time. In his activity as editor and editor, he edited (together with Gabriel Manolescu and then with Vasile Crețu) the series of volumes 'Literary Folklore', [„Folclor literar”] (1983-1988), 'Yearbook of Ethnology, Art, History, Linguistics' [„Anuar de etnologie, artă, istorie, lingvistică”] (1981), 'Annals of the University of Timișoara'. Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”. Seria Științe filologice] (1965-1985).

Folklore has always been an interest core in a community, no matter how small. As Tache Papahagi states in his 1947 reference work, *A Small Folk Dictionary*: 'Folklore is the living image, the faithful mirror of a people's soul, the mirror that reflects the whole animate or inanimate world, real or imagined, in the middle under the influence of which he lives'. (PAPAHAGI, 1979, s. v.). Or, as I. A. Candrea notes, in the work *Speech, Customs, Beliefs* in 1936: 'Folklore is a sum of interpretations «given by the people to the phenomena of nature and in general to all those seen, heard and felt...»' (MENGHER, in PETROVICI, 2014, p. 5-6).

Being a good connoisseur and, at the same time, researcher of folklore, Eugen Todoran wrote numerous studies on the myths and traditions of Romanian popular culture. He studied the local background highlighted in the conception of the great Romanian writers, such as Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Creangă, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, but also in the popular consciousness, as it exists in the popular creations: *Miorița*, *Meșterul Manole* or *Toma Alimoș*. Mircea Eliade observed in a study: 'These two myths – *Meșterul Manole* and *Miorița* – are all the more interesting as Romanians cannot be called «mystics» in general. They are a faithful, but human, natural, vigorous,

<sup>29</sup> Eugen Todoran, *The Mythological Tradition and the Local Background in the work of Lucian Blaga*, in 'Romanian Life' [„Viața românească”], XXVIII, 1975, no. 5, p. 8.

<sup>30</sup> These studies and articles, noted in chronological order, are: *The Mioritic Mysticism in the Creation of Culture*, 'Sparks' [„Scânteieri”], II, 1939, no. 1-2, p. 6-13; *The Popular Foundations of Romanian Literature in Transylvania*, 'Literary pages' [„Pagini literare”], IX, 1943, no. 9-12, p. 210; *Hyperion, demonic*, 'The Literary Circle Review' [„Revista Cercului literar”], I, 1945, no. 6-8, p. 57-75; *The Reflection of the Historical Reality in Folklore*, 'The Banat Writing' [„Scrisul bănățean”], IX, 1958, no. 11, p. 68-74; *Folklore and Current Events*, 'The Banat Writing' [„Scrisul bănățean”], XII, 1961, no. 9, p. 71-76; *Time in the Romanian Fairy Tale*, 'Language and literature' [„Limbă și literatură”], VI, 1962, p. 1-25; *The Myth of Zamolxe in L. Blaga's Theater*, 'Literary Folklore' [„Folclor literar”], I, 1967, p. 25-38; *The Romanian 'Meșter Manole' Myth in L. Blaga's Theatre*, 'Literary Folklore' [„Folclor literar”], II, 1968, p. 5-37; *The Mythological Tradition and the Local Background in the Conception of Lucian Blaga*, 'Horizon' [„Orizont”], XIX, 1968, no. 9, p. 16-21; *Mythical Thinking and Poetic Symbolism in the Work of L. Blaga*, 'Literary Folklore' [„Folclor literar”], III, 1972, p. 11-45; *The Myth of 'Meșter Manole' in L. Blaga's theatre*, 'The Tribune' [„Tribuna”], XVII, 1973, no. 45, p. 13; *The Mythological Tradition and the Local Background in the Work of L. Blaga*, 'Romanian life' [„Viața românească”], XXVIII, 1975, no. 5, p. 4-8; *'Water Disorder' - Folkloric 'Heresy' in L. Blaga's Theatre*, 'Literary Folklore' [„Folclor literar”], IV, 1977, p. 23-48; *The Living Myth in the Art of Storytelling*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXI, 1980, no. 45, p. 2; *Myth, Philosophy, Mitosophy in the Work of Lucian Blaga*, 'Yearbook of Ethnology, Art, History, Linguistics' [„Anuar de etnologie, artă, istorie, lingvistică”], I, Timișoara, University Printing House, 1981, p. 1-25; *Methodological Preliminaries in the Folkloristic work of Mircea Eliade*, 'Literary Folklore' [„Folclor literar”], V, Timișoara, University Printing House, 1983, p. 23-36.

optimistic people, who disregard any kind of frenzy and any sickly exaltation of so-called «mysticism»'. (ELIADE, 1992, p. 41-42).

In his articles on folklore, Eugen Todoran starts from the premise that it is imperative to know, first of all, how historical reality is reflected in folk creation, in order to determine the role of folklore in the history of our people.

He believes that 'folklore, like any artistic creation, reflects the historical and political reality in *artistic images* (o.u.), considered by materialist aesthetics as forms of knowledge of the objective world, as valid as the scientific and logical forms, both to render an absolute and objective truth...' (TODORAN, in 'The Banat Writing', 1958, no. 11, p. 68). The objectification comes from the reflection of the historical process over time, which has as a consequence the transformation and evolution of society, supported by the primary historical sources, which, in turn, are based on folklore as a historical document. The folklorist conceives his study starting from the landmarks identified in the Romanian works, emphasizing the fact that 'many attempts were made to discover the historical testimonies in popular poetry, identifying many episodes attested in the documents of the time'. (*Ibidem*, p. 68). However, even if these popular creations abound in history, 'even the witnesses of most of the facts mentioned in them, were not satisfied with their documentary value' (*Ibidem*), concludes the writer of the article. Testimony are the statements preserved in the documents of the time, recorded by notable personalities of the Romanian people: Stolnicul Cantacuzino, Ion Neculce (the one who 'draw his readers attention on the historical value of the legends in *A Count of Words [O samă de cuvinte]*: «for those who want to believe, good will be for them, and for those who will not believe, the same good will be on them: do as your wish tells you to do. For many foreign historians of other countries do not know all that is done in another land. The natives know better than the foreigners, but they know stories from their lifetime and not old and forgotten stories. These ancient stories are better known to historians not because they are heard but because they have their written records» (*Ibidem*, p. 69), Nicolae Iorga, B. P. Hasdeu, A. Philippide, N. Densușianu, D. Xenopol etc.

In conclusion, the author believes that 'through such a reflection of reality, folk creation expresses the pains and hopes of the whole people, reveals social reality in all its depth, in its historical essence, like any true artistic creation. Expressing in a particular form the people's conception of the world and life, it combines the direct character of living contemplation with the generality of mediated, abstract thinking. But because the people in their attitude towards the particular facts of life, look at the whole disfigurement of the historical process, the folk creation is not only a realistic expression of its social consciousness, but also a progressive one, since it renders in a particular form, the truth of life in its continuous movement and evolution. This is not only the meaning of the folklore of consciousness of the participation of the people in the history of their country, but also its active role in the transformation of society based on the laws of history. In order to respond to this ethical need, the people, in their creations, constantly adapt, update the traditional categories of their conception of life to the concrete, particular aspects of the historical reality. In other words, through the dialectical character of its artistic creation, the people give to the ancient productions a new content, always current, matching history'. (*Ibidem*, p. 73).

Eugen Todoran, the folklorist, centres his studies on the ideas of dialectical and historical materialism, stating that this is the basis from which the scientific explanation regarding the appreciation of the artistic and social value of folk productions starts. The birth process of the folk creation is carried out by an entire community, through procedures specific to its artistic expression, always following an ancient pattern that is perpetuated in the new creation. 'Folk art is a collective creation,' observes Eugen Todoran, 'in the study of its creation we must not go from individual to society, but from society to individual, not from innovation to tradition, but from tradition to innovation'. (TODORAN, in 'The Banat Writing', 1961, no.

9, p. 73). Thus, the whole process of folk creation permanently encompasses the two factors of the creative act, both the individual and the community.

On the other hand, it can be stated that the entire folk creation of a people is embodied in myths<sup>31</sup>, in the form of legends and fairy tales, or ballads<sup>32</sup>, they represent the ‘kernel’ from which the whole both the popular and the cult culture is formed. In the conception of the folklorist Eugen Todoran, history plays an important role in popular creation, because the latter has a dialectical character, and ‘the social function of folklore is all the greater as it does not reflect so much the immediate moments of life, but their design in the course of history to the point where time is lost in legend, if by legend we mean the expression of artistic fiction which encompasses the very meaning of history in all its development’. (TODORAN, in ‘The Banat Writing’, 1958, no. 11, p. 74)

In other words, folk creation is always up to date, changing and adapting to the evolution of historical events. ‘The popular muse, out of the silence of the forest, will not be shy to sing the new life of the people...’ (‘The Banat Writing’, 1961, no. 9, p. 76), notes Todoran. At the same time, the folk creation of a society will be permanently in a continuous adaptation, constituting ‘a production still alive in the popular heritage’. (*Ibidem*, p. 72).

### Studies, Interviews, Debates, Surveys, Communications, Colloquia, Conferences

Eugen Todoran’s activity also included other forms of his literary and scientific research, materialized in collective volumes (*M. Eminescu. I. Creangă. Studies; Studies of Romanian literature and folklore; Studies of comparative literature; History of Romanian literature*, II. *Methodology of history and literary criticism; Eminescu after Eminescu; Group portraits with Ioana Em. Petrescu; Eonul Blaga* etc.).

He was interviewed by numerous cultural personalities, such as Valeriu Ganea, Titus Crișciu, George Cușnarencu, Nicolae Iliescu, Grațian Jucan, Mihai Ungheanu, Doina Pașca, Nicolae Rotund, George Dinu, Ioana Em. Petrescu, Adriana Babeți, Ion Opreșan, Gheorghe Secheșan, Cornel Ungureanu, Emil Vasilescu, Brîndușa Armanca, Mircea Mihăieș, Veronica Balaj.

He responded to reviews published in ‘The Chronicle’ [„Cronica”], ‘Horizon’ [„Orizont”], ‘Journal of Literary History and Theory’ [„Revista de istorie și teorie literară”]; he participated in debates and round tables on topics of literary history and folklore, published in ‘Literary Romania’ [„România literară”], ‘Horizon’ [„Orizont”], ‘Amphitheater’ [„Amfiteatru”]; he presented a large number of scientific papers at national and international colloquia and conferences, which were later published in the journals ‘Life’ [„Viața”], ‘Language and Literature’ [„Limbă și literatură”], ‘Romanian Language and Literature’ [„Limba și literatura română”], ‘Horizon’ [„Orizont”], ‘Literary Romania’ [„România literară”], ‘Tomis’ [„Tomis”].

<sup>31</sup> Eugen Todoran gives a definition of myths in a youth study: ‘Myths are the first manifestations of a culture and detached from the stylistic core of a people, bear the stamp of determinants, «its abysmal categories» (o. u.), and mysticism is the echo of a nostalgia for heaven, a revolting tendency to ascend to the horizon of the divine air that it struggles in the depths of these categories, in balladic swirls, as if recounting a boundless longing to contemplate the pincer aspect of life lost in halo lights to which the prayer of our soul rises on the transcendent vertical of the Mioritic aspiration.’ (*Mioritic Mysticism in the Creation of Culture*, ‘Sparks’ [„Scânteieri”], II, 1939, no. 1-2, p. 13. Signed by Eugeniu Todoran. See also in the volume Eugen Todoran, *Writings. I. Studies and articles (1937-1956)*. Critical edition, established text, introductory study, chronological table, note on the edition and bibliography by Viviana Milivoievici, Preface by Crișu Dascălu, Timișoara, David Press Print Publishing House, 2016, p. 51).

<sup>32</sup> ‘The ballad is a boiling pot of revolt lost in the flashes of aurora, woven in the cloth of longing, a crucible of flames in the stop to God.’ (*Ibidem*, art. cit., p. 6; vol. cit., p. 40).



Last, but not least, he signed homage or commemorative articles about personalities of the Romanian literary and university environment, in ‘The Star’ [„Steaua”], ‘Annals of the University of Timișoara’. Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”. Seria Științe Filologice] or the ‘Horizon’ [„Orizont”] series.

### **Editor, Editor and Preface**

Another ‘stage’ of his scientific activity can be studied as Eugen Todoran, editor, publishing supervisor, line editor or prefatory writer. He edited the volumes Titu Maiorescu, *Critics* [*Critice*] (I) (1973), *From Critics* [*Din Critice*] (1978), *Works* [*Opere*] (I) (1978), prefaced the volume signed by Dorian Grozdan, *Crystal Shadows* [*Umbre de cleștar*] (1974), edited (together with Gabriel Manolescu and then with Vasile Crețu) the series of volumes ‘Literary folklore’ [„Folclor literar”], (1983-1988), “Yearbook of ethnology, art, history, linguistics” (1981), ‘Annals of the University of Timișoara’. Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”. Seria Științe Filologice] (1965-1985).

### **Correspondence**

Over the years, Professor Eugen Todoran was involved in a lively exchange of letters with his literary friends. His archive includes the letters received over time from various personalities of Romanian and universal culture: Ion Negoieșcu (letters from Sibiu, dated March 2, 1943, March 30, 1943, April 12, 1943, May 2, 1943, May 21, 1943), Ion Breazu (Cluj, 23 May 1957 and 15 July 1957), academician Iorgu Iordan (Bucharest, 12 December 1962), Ștefan Augustin Doinaș (16 October 1963 and 13 February 1971), I. C. Chițimia (Bucharest, 28 May 1965, 19 June 1965), December 13, 1965), Ion D. Lăudat (Iași, November 20, 1965, January 10, 1973), Mircea Zăciu (Cluj, November 23, 1965, April 1, 1967, June 18, 1984), Constantin Ciopraga (Iași, December 4, 1965 and a still undated letter, supposedly from 1965), Eugen Tănase (Cluj, September 16, 1966), Iosif Cheie-Pantea (Bucharest, December 21, 1967), univ. prof. dr. doc. Al. Dima, director of The ‘G. Călinescu’ Institute of Literary History and Theory, corresponding member of the Romanian Academy (Bucharest, August 25, 1970), Vasile Fanache (two letters from Cluj, undated), prof. B. Cazacu, vice-rector of the University of Bucharest and director of summer courses and scientific colloquia language, literature, history and art of the Romanian people (Bucharest, March 17, 1971), Laurențiu Fulga, vice-president of the Writers’ Union of S. R. of Romania (Bucharest, October 20, 1973), Ovidiu Papadima (Bucharest, May 22, 1974, July 26, 1974, November 23 1982), Gheorghe Anca (December 4, 1974), Mario Ruffini (Turin, May 7, 1975), Ion Olteanu (Bucharest, November 12, 1976), Liviu Rusu (Cluj, September 23, 1977), Constantin Dinischiotu, director of the ‘Mihai Eminescu’ Theater in Botoșani (January 17, 1877), Gheorghe Ivănescu (Iași, December 24, 1980), Ioanichie Olteanu (December 31, 1980), I. D. Sîrbu (Gary) (Craiova, September 24, 1982, January 14, 1983, March 10, 1984), Corneliu Mircea (April 14, 1984), Nicolae Rotund (two letters, Constanța, 1985), prof. Luisa Valmarin, Department of Romance Studies, University of Rome (March 15, 1986), Petrică Irimescu (Rm. Vâlcea, September 22, 1986), Ștefan Munteanu (March 31, 1987), Aurel Petrescu (Bucharest, March 28, 1988), Arlette Chemain, Department of Modern Languages – Comparative Literature, ‘Sophia Antipolis’ University of Nice (April 5, 1991, 28 November 1994), Nicole Otto, French Cultural Centre in Timisoara (January 14, 1993), Walter Biemel (March 11, 1995), Nicolae Dinu, director of the Department of Archives and Diplomatic Documents, within the Romanian Ministry of Foreign Affairs (Bucharest, April 7, 1995), prof. Alexandru Niculescu, course manager at the University of Udine (October 26, 1995), prof. Dumitru Nica, general school

inspector, prof. Dumitru Lazăr and prof. Nicolae Drăghici, specialized school inspectors, School Inspectorate of Olt County (June 17, 1996), etc.<sup>33</sup>

### **Founder of Philological School and University Library**

Eugen Todoran was rightly called a ‘founder’ with ‘a vocation as a teacher and a special man’. (ȚĂRA, 2002, p. 5). He was part of the elite group that created the university philological education in the Banat cultural space, founding a real school of literary exegesis. Thus, it significantly changed the direction and evolution of the Faculty of Philology in Timișoara, establishing new sections and departments, facilitating the access of talented young people to university careers.

He headed the Department of Romanian Literature, within the Faculty of Philology (1963-1977), a fruitful 14 year-time frame from a scientific point of view for all its members. Later, between 1990 and 1996, when he was elected rector of the University, he set out to structurally reform the institution, bringing it together with European universities. In an interview published in ‘Horizon’ [„Orizont”], (October 1992), Eugen Todoran makes the following statement, with strict reference to his new term as re-elected rector: ‘We reorganized the profile of the Humanities University, with new faculties and departments, with an increased number of students, with interuniversity exchanges and beginnings of cooperation with foreign universities’. (‘Horizon’, 1992, no. 18, p. 3). This fact was due to his passion for knowledge, but also to his extended academic experience, as assistant of Professor Dimitrie Popovici, at the University of Cluj-Napoca. He established numerous and fruitful collaboration relations with prestigious universities in France, Germany, Holland, England, Austria, Hungary, Spain and initiated various intercultural programs, which could be accessed by both personalities of the university environment of Timișoara and the European cultural space.

In his teaching activity, but also in that of rector of the University of Timișoara, he adapted the European model, keeping the specificity of university education from its beginnings. ‘The professor established and re-established, in a very short time, six new faculties and created the premises for the foundation of others. He showed a special concern for humanities education, founding, since the academic year 1990-1991, the departments of philosophy and classical languages, without which one cannot imagine the in-depth research of language and literature. But let’s not forget that, at the end of his term as rector, the Western University had nine faculties with 52 specializations and over 8000 students. If we refer to the year 1989, when the University of Timișoara had only four faculties and approximately 2500 students, the jump is more than significant. At the same time, the number of teachers has tripled’. (ȚĂRA, 2002, p. 6).

On the other hand, regarding the teaching profession, the professor himself states: ‘I never had reasons to doubt it. For years, I had the satisfaction of a full audience at classes, with no other control than the interior space that I forced myself to create in the minds of the auditors. Some found the road difficult, but once opened, it could in turn produce satisfaction for those who believed that ideas were «learned» and not «thought». I did not want to reduce literature to philosophy, as I have sometimes been reproached with, but every great literary work, at least for the writers I dealt with in classes, involves a philosophical dimension, which we must understand from deep structures of the «text» of the work, as we like to say today, if well understood, someone knows where the «text» begins and ends’. (‘Horizon’, 1983, no. 46, p. 3).

---

<sup>33</sup>The letters are published in the homage volume coordinated by Vasile D. Țăra, *Eugen Todoran. 1918-1997*, Timișoara, Mirton Publishing House, 2002, p. 197-257.

As a professor, as a man of letters, as a literary historian, Eugen Todoran was permanently involved in the Romanian spirituality of the time. The humanist message he sends to young intellectuals can be seen in the following lines: 'As a professor of literary history, I had the necessary framework of involvement since the establishment of the Faculty of Philology in Timișoara, for a study of Romanian literature and the requirements of contemporary science. To what I had learned from the old school about the science of explaining the literary phenomenon was added the historical relationship established by dialectical materialism. We understood historical materialism as a general method of explaining phenomena through their dialectical relationship, in a direction that did not exclude special methods for defining the specifics of spiritual methods, as values, including the literary phenomenon as an artistic value. For the interdependence of society and art, in the forms of social consciousness, we took into account the axiological criterion of aesthetic judgment, historically motivated by the stages and forms of poetic writing of the writer, which keeps us in the specifics of his work as an artistic product. We avoided positivism and sociology in literary history, even when those tendencies seemed inevitable'. (*Ibidem*). It can be said that, both in his teaching career and as a man of culture, he approached an objective critique, the exegete probing 'an archaeology of the poetic', the way in which the 'core' of the word, as bearer of the 'national spirit' resonates in the consciousness of generations over time. Thus, 'this approach to the text – the critical act being, from the chosen perspective, a process of continuous recovery – leads to thorough scrutiny of the mythical-philosophical, archaic and genetic substratum and, at the same time, to confronting these primary deposits with the layers of modern culture'. (DGLR, s. v.). At the same time, one can adhere to the appreciation that 'the critical spectacle in which Professor Todoran practices is called monumentality'. (MIHĂIEȘ, in 'Horizon', 1986, no. 3, p. 2).

Throughout his entire university career, Eugen Todoran has always been involved in the cultural and scientific life of the University and the Banat area. Together with G. I. Tohăneanu, he laid the foundation of the Central University Library. As dean of the Faculty of Philology, he made numerous efforts for the library to have the right of Legal Deposit.

The former director of this library, Vasile D. Țâra affirms: 'In 1990, he proposed to the Ministry of Education to transform the Central Library of the University of Timișoara into the fourth Central University Library in Romania. In 1992, when, not being a national library, our institution lost a very important TEMPUS program, which was to lead to the computerization of the library on the model of the University Library of London, at the initiative of the Professor, we resumed the proposal to the Ministry of Education for Central University Library status. This time the result was positive. By *Order of the Minister of Education* no. 6237, of September 14, 1992, the Library of the University of Timișoara, became, starting with October 1, 1992, the Central University Library of Timișoara, an institution of national interest, with legal personality'. (ȚĂRA, 2002, p. 7). As a sign of deep gratitude, today, the name of Professor Eugen Todoran is on the frontispiece of this important institution.

In an interview for Emil Vasilescu on the day of the institution's inauguration, Eugen Todoran proudly stated: 'In a large university, with a completely remade profile, the Library is exactly the heart that maintains the normal pulse for the functioning of the entire body of the institution'. (TODORAN, 'The Library', 1993, no. 3-4, p. 20). Also in the same interview, he mentioned: 'The book that is in front of the eye conveys the idea of a true thought, a high feeling and only the contact with the book gives us the certainty of a natural evolution of current generations and those to come' (*Ibidem*, p. 21), because 'the library is the home of the intellectual's soul. You can leave a library with nothing but richness'. (*Ibidem*).

Eugen Todoran was a brilliant professor, a man with a vast culture applied in his works, a remarkable educational founder, a vocation that can be recognized in the work of his many students, who now belong to 'Timișoara' school of history and criticism literary'.

**BIBLIOGRAPHY**

- \*\*\* *The General Dictionary of Romanian Literature*, Bucharest, Univers Enciclopedic Publishing House, 2004-2009
- \*\*\* *M. Eminescu. I. Creangă. Studies*, Editors: Eugen Todoran, Ștefan Munteanu, Ionel Stan, Timișoara, University Printing House, 1965
- CROHMĂLNICEANU, Ovid. S., HEITMANN, Klaus, *The Emergence; The Activity and the Affirmation of the 'Literary Circle'; A Turbulent History. 1. Sibiu's Refuge with the University of Cluj; The Manifesto [Formarea; activitatea și afirmarea „Cercului literar”; o istorie agitată. 1. Cu Universitatea clujeană, în refugiu la Sibiu; Manifestul]*, in *The Literary Circle from Sibiu and the Catalytic Influence of German Culture [Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane]*, Bucharest, Universalia Publishing House, Synthesis Collection, 2000
- ELIADE, Mircea, *Against Despair. Journalism in Exile*, edited by Mircea Handoca, with a preface by Monica Spiridon, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1992
- ELIADE, Mircea, *Meșterul Manole. Studies of Ethnology and Mythology*, edition and notes by Magda Ursache and Petru Ursache, introductory study by Petru Ursache, Iași, Junimea Publishing House, 1992
- IANOVICI, Sorina, *Eugen Todoran or About the Archaeology of The Poetic*, 'Horizon', XXXII, 1981, no. 20, p. 2
- MIHĂIEȘ, Mircea, *Blaga – the Dramatic Myth*, 'Horizon' [„Orizont”], XXXVII, 1986, no. 3, p. 2
- NEGOIȚESCU, Ion, STANCA, Radu, *An epistolary novel [Un roman epistolar]*, Bucharest, Albatros Publishing House, 1978
- PAPAHAGI, Tache, *A Small Folk Dictionary*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1979
- PETROVICI, Sima, *Studies of Romanian Literary Folklore from Serbian Banat, Zrenianin*, ICRV Publishing House, Banat Folklore Library, Research Collection, 2014
- POANTĂ, Petru, *The Literary Circle from Sibiu. Introduction to the Original Phenomenon*, Cluj-Napoca, Clusium Publishing House, 1997
- RACHIERU, Adrian Dinu, 'The Philosophical Key', 'The Morning Star', XXXII, 1989, no. 15, p. 2
- TODORAN, Eugen, *Writings. I. Studies and Articles (1937-1956)*, Critical edition, established text, introductory study, chronological table, note on the edition and bibliography by Viviana Milivoievici, Preface by Crișu Dascălu, Timișoara, David Press Print Publishing House, 2016
- TODORAN, Eugen, *Concepts of Poetic Thinking in Eminescu's Work*, 'Annals of the University of Timișoara'. Philological Sciences Series [„Analele Universității din Timișoara”. Seria Științe Filologice], VIII, 1970, p. 10
- TODORAN, Eugen, *National Culture [Cultura națională]*, 'The Snowdrop' [„Ghiocelul”]. The Magazine of the «Junimea» Reading Society, Teiuș, I, 1937, no. 1, p. 20
- TODORAN, Eugen, *Eminescu*, Bucharest, Minerva, Publishing House, 1972
- TODORAN, Eugen, *Maioreșcu*, Bucharest, Eminescu Publishing House, 1977
- TODORAN, Eugen, *Towards Neoclassicism*, 'The Literary Universe', LI, 1942, no. 23, p. 1
- TODORAN, Eugen, *Tendencies in the Evolution of Literature*, 'The Literary Circle Review', I, 1945, no. 4, p. 14-22
- TODORAN, Eugen, *On the Critique of Maioreșcu*, 'Literary Pages', VIII, 1941, no. 7-8, p. 114
- TODORAN, Eugen, *The Reflection of the Historical Reality in Folklore*, in 'The Banat Writing' [„Scrisul bănățean”], IX, 1958, no. 11, p. 68

- TODORAN, Eugen, *Folklore and Current Events*, in 'The Banat Writing' [„Scrisul bănățean”], XII, 1961, no. 9, p. 73
- TODORAN, Eugen, *Titu Maiorescu – Today*, 'Horizon' [„Orizont”], XXVI, 1975, no. 43, p. 4
- TODORAN, Eugen, *The Mythological Tradition and the Local Background in the work of Lucian Blaga*, in 'Romanian Life' [„Viața românească”], XXVIII, 1975, no. 5, p. 8
- ȚĂRA, Vasile D., (coord.), *Eugen Todoran. 1918-1997*, Timișoara, Mirton Publishing House, 2002
- UNGUREANU, Cornel, *Eugen Todoran: the History of Literature as a refuge [Eugen Todoran: Istoria literaturii ca refugiu]*, in *About the Literary Circle in Sibiu. Timișoara Interval [Despre Cercul Literar de la Sibiu. Intervalul timișorean]*, Timișoara, West University Press, 2004
- UNGUREANU, Cornel, *The Geography of Romanian Literature Today*, vol. IV Banat, Pitești, Paralela 45 Publishing House, 2003

### Interviews

- \*\*\* *Thinking of our great writers, we think of ourselves as their legacy*, Eugen Todoran interviewed by Titus Crișciu, „Orizont”, XXXIV, 1983, no. 46, p. 3
- \*\*\* *Thinking of our great writers, we think of ourselves in their heritage*, Eugen Todoran interviewed by Titus Crișciu, 'Horizon' [„Orizont”], XXXIV, 1983, no. 46, p. 3
- \*\*\* *Conversations with Professor PhD. Eugen Todoran*, 'Horizon', XXXIX, 1988, no. 17, p. 3
- \*\*\* *The Confessions of a Researcher on Eminescu*, Eugen Todoran interviewed by Valeriu Ganea, 'Horizon' [„Orizont”], XL, 1989, no. 2, p. 3
- \*\*\* *The Concepts of Poetic Thinking*, Eugen Todoran interviewed by Ioana Em. Petrescu, 'The Star' [„Steaua”], XL, 1989, no. 6, p. 9
- \*\*\* *A Contemporary – Titu Maiorescu*, Eugen Todoran interviewed by Adriana Babeți), 'Horizon', I, 1990, no. 7, p. 8
- \*\*\* *A Great Researcher of Eminescu about Romanian Culture, Today*, Eugen Todoran interviewed by Gheorghe Secheșan, 'Horizon' [„Orizont”], III, 1991, no. 24, p. 13
- \*\*\* *Dialogue in October*, Eugen Todoran interviewed by Cornel Ungureanu, 'Horizon' [„Orizont”], IV, 1992, no. 18, p. 3
- \*\*\* *The library and the book give us the certainty of a natural evolution*, Eugen Todoran interviewed by Emil Vasilescu, 'The Library' [„Biblioteca”], 1993, no. 3-4, p. 20
- \*\*\* *Memory and Destiny. The Last Interview, [Memorie și destin. Ultimul interviu]*, Eugen Todoran interviewed by Veronica Balaj, „Orizont”, IX, 1997, no. 11, p. 4
- \*\*\* *I remain what I was, romantically*, in the volume Eugen Todoran, G. I. Tohăneanu, *Why Eminescu?* Reșița, Timpul Publishing House, 1999, p. 49

## IMMANENT TRANSITIVITY, TRANSCENDENT TRANSITIVITY IN SPANISH

## TRANSITIVITÉ IMMANENTE, TRANSITIVITÉ TRANSCENDANTE EN ESPAGNOL

## TRANZITIVITATE IMANENTĂ, TRANZITIVITATE TRANSCENDENTĂ ÎN SPANIOLĂ

**Rania TALBI-BOULHAIS**

Université de Poitiers, Laboratoire FoReLLIS

Bât A3 – TSA 11102, 1,

Rue Raymond Cantel, 86073 Poitiers cedex 9

E-mail: [raniatalbi@free.fr](mailto:raniatalbi@free.fr)

### Abstract

*In this work, this will involve highlighting the immanent transitive and transcendent transitive functioning of a certain number of verbal binomials and demonstrating the discursive relevance of the occurrences of the oppositional pair "morpheme represented" [transcendent predication] and "morpheme not represented" [immanent preaching]. The preposition marks a case of analytical discourse, while the "morpheme"  $\emptyset$  indicates a case of synthetic or synoptic discourse, that is to say a subject case, an object case or an attribute case that only the phrasal realization can discriminate according to Gustave Guillaume. As far as our corpus is concerned, only the object case will interest us, prepositional or not. Guillaume terminology seems, however, to pose a problem on the surface, because the object case is not only in Spanish a case of synthetic discourse but can also be presented in analytical or transcendent form in a sentence. If it is indeed a question of a problem of analysis and synthesis, it does not however concern the object case (which explains my previous remark "apparently") but rather and above all the nature of the verb (prepositional verb or speech verb with -a - or language verb with - $\emptyset$ ).*

### Résumé

*Dans ce travail, il s'agira de mettre en exergue le fonctionnement transitif immanent et transitif transcendant d'un certain nombre de binômes verbaux et de démontrer la pertinence discursive des occurrences de la paire oppositionnelle "morphème représenté" [prédication transcendante] et "morphème non représenté" [prédication immanente]. La préposition marque un cas de discours analytique, alors que le "morphème"  $\emptyset$  indique un cas de discours synthétique ou synaptique, c'est-à-dire un cas sujet, un cas objet ou un cas attribut que seule la réalisation phrastique peut discriminer selon Gustave Guillaume. En ce qui concerne notre corpus, seul le cas objet nous intéressera, prépositionnel ou pas. La terminologie guillaumienne semble, toutefois, poser problème en apparence, car le cas objet n'est pas seulement en espagnol un cas de discours synthétique mais peut aussi se présenter sous forme analytique ou transcendante dans une phrase. S'il est question en effet d'un problème d'analyse et de synthèse, il ne concerne cependant pas le cas objet (ce qui explique ma remarque*

*antérieure "en apparence") mais plutôt et surtout la nature du verbe (verbe prépositionnel ou verbe de discours avec -a - ou verbe de langue avec -∅-).*

### Rezumat

*În această lucrare, va fi vorba de evidențierea funcționării tranzitive imanente și tranzitive transcendente a unui anumit număr de binoame verbale și de a demonstra relevanța discursivă a aparițiilor perechii opoziționale „morfem reprezentat” [predicație transcendentă] și „morfem nereprezentat” [predicație imanentă]. Prepoziția marchează un caz de discurs analitic, în timp ce morfemul ” ∅ indică un caz de discurs sintetic sau sinaptic, adică un caz subiect, un caz obiect sau un caz de atribut pe care numai realizarea frazală îl poate discrimina după Gustave Guillaume. În ceea ce privește corpusul nostru, ne va interesa doar cazul obiect, prepozițional sau nu. Terminologia guillaumiană pare totuși să pună o problemă la suprafață, deoarece cazul obiect nu este doar în spaniolă un caz de discurs sintetic, ci poate fi prezentat și sub formă analitică sau transcendentă într-o propoziție. Dacă, într-adevăr, este vorba de o problemă de analiză și sinteză, nu se referă totuși la cazul obiect (ceea ce explică observația mea anterioară „aparent”), ci mai degrabă și mai presus de toate natura verbului (verb prepozițional sau verb de vorbire cu - a - sau verb de limbă cu -∅-).*

**Keywords:** *transitivity, verb, syntax, preposition, analysis/synthesis*

**Mots-clés:** *transitivité, verbe, syntaxe, préposition, analyse/synthèse*

**Cuvinte-cheie:** *tranzitivitate, verb, sintaxă, prepoziție, analiză/sinteză*

### Introduction

Nous nous proposons dans ce travail d'aborder la problématique de la transitivité verbale (et l'intransitivité dans une moindre mesure) à partir de la variation fonctionnelle et syntaxique de certains verbes espagnols que l'on peut trouver actualisés sans et sous préposition dans le discours, (1) *pienso ∅ algo/en algo, Busco a un criado / busco ∅ un criado* (LÓPEZ, 1972), c'est ce que nous appelons respectivement la transitivité immanente (sans préposition) et la transitivité transcendente (avec préposition), distinction peu opérante, peu signifiante pour beaucoup. Il ne s'agira pas de graduer la transitivité verbale, ni de définir un verbe à la fois comme transitif et intransitif, car selon nous un verbe en langue est transitif ou intransitif, c'est son actualisation dans le discours qui le conduit à opérer transitivement ou intransitivement, le processus ponctuel de transitivisation ne peut avoir lieu que dans le discours. Dans l'exemple suivant, exemple sur lequel nous reviendrons, c'est parce que le verbe « vivre » est défini a priori comme verbe intransitif que l'on pourra parler a posteriori de transitivisation ou inversement de détransitivisation si l'on parle du verbe « escribir » dans « el periodista escribe el informe/el periodista escribe en su casa », dans l'exemple (2) -*"Madrid, capital del ocio, rompe con la rutina y ven a vivir ∅ Madrid. -j De día y de noche, ven a vivir a Madrid !"* (*El País Semanal*, p. 25), *vivir* est toujours un verbe intransitif, même si dans la première occurrence, il se construit directement et que dans la seconde, il se construit indirectement et prépositionnellement. Les formes verbales ne sont pas figées, elles peuvent fonctionner autrement dans le discours, soit transitivement (*vivir Madrid*), soit intransitivement (*vivir a Madrid*), c'est le cas d'autres verbes comme par exemple le verbe intransitif "correr" qui change de référent selon son occurrence ponctuelle et discursive "corre" - il court- / "corre la cortina" -il tire le rideau-, ou encore, mais d'une manière différente, le verbe

synthétique et intransitif « desayunar » qui trouve dans « tomar el desayuno » sont corrélés transitif direct et analytique, le verbe intransitif impliquant une prédication complète (verbe de langue), alors que le verbe transitif direct la trouvera à l'extérieur du signifiant verbal lui-même (verbe de discours).

La prédication verbale (ou le prédicat verbal) mise en œuvre dans le discours peut se suffire à elle-même aussi bien incidentiellement (syntaxiquement) que sémantiquement et dans ce cas on parlera de prédication, essentiellement verbale, simple et complète : (3) "camina", "corre", etc. Les grammaires et les dictionnaires qualifient ces formes d'intransitives puisqu'elles ne font appel à aucun objet ou complément immédiat ( $\emptyset$ ) ou médiat (avec préposition), contrairement aux formes transitives directes/immanentes -(4) "come  $\emptyset$  manzanas", "corre  $\emptyset$  la cortina", - ou indirectes/transcendantes -(5) "veo a Juan", "creo en algo", "pienso en mi madre"- qui peuvent demander, pour le dire ainsi, un complément lexical, prédicatif et / ou "référentiel". Ce complément syntaxique du verbe peut être de différente nature, autrement dit obligatoire ou non et marqué par une préposition ou non. D'un point de vue terminologique, cette expansion verbale sera qualifiée, selon les cas, de transitive directe/immanente (Rafael Cano Aguilar [1999, p. 1807-1854] parle de « implementos ») -(6) « comía uvas »-, de transitive indirecte/transcendante/prépositionnelle (CANO AGUILAR [1999, p. 1807-1854], DEMONTE [1991, p. 69-115, ESPINOSA GARCÍA [1994, p. 47-53] et ALARCOS [1990, p. 229-221] parlent de « suplementos » -(7) Hablaba ella de Elías-).

L'« autosuffisance » des formes intransitives, dont les compléments sont nommés par Rafael Cano Aguilar de « aditamentos » (1999, p. 1807-1854), ne signifient pas qu'elles refusent toute expansion sémantique/syntaxique, mais seulement qu'elle ne sera possible que si elle est considérée comme un apport contingent ou circonstanciel -elle apportera une précision notionnelle, temporelle ou spatiale au procès verbal énoncé. S'agissant des verbes intransitifs, cette expansion peut se faire également comme pour les verbes transitifs, directement ((8) "*llovió  $\emptyset$  aquel día*", M. L. López), ou indirectement/prépositionnellement ("*llovió en un hermoso día de verano*", M. Camprubi), la préposition "réinstaura" ici l'incidence phrastique du verbe intransitif, c'est d'ailleurs la fonction de tous les relateurs. En effet, elle donne au verbe intransitif, en annonçant un supplément informatif, la possibilité d'être incident à un support externe qui lui permettra d'être moins extensif, de se réguler, de le circonscrire sémantiquement et opérativement: (9) « me paseo por el patio »/ « salgo al patio ».

Il s'agira, dans ce travail, de mettre en exergue le fonctionnement transitif immanent non prépositionné et transitif transcendant prépositionné d'un certain nombre de binômes verbaux et de démontrer, en dehors de toute notion de faute ou de norme grammaticale, la pertinence discursive de chacune des occurrences verbales, prédication transcendant et prédication immanente. Dans tous les cas de figure, la préposition marque un cas de discours analytique (verbe complexe), alors que la non actualisation prépositionnelle indique un cas de discours synthétique ou synaptique (GUILLAUME, 1971, p. 77-79)<sup>1</sup>, c'est-à-dire, en français, un cas sujet, un cas objet ou un cas attribut que seule la réalisation phrastique peut discriminer selon Gustave Guillaume. En ce qui concerne notre corpus, seul le cas objet nous intéressera, prépositionnel ou pas. La terminologie guillaumienne semble, toutefois, poser problème dans notre langue d'étude, car le cas objet n'est pas seulement en espagnol un cas de discours synthétique mais peut aussi se présenter sous forme analytique ou transcendant dans une phrase ((10) « *Se ven  $\emptyset$  los niños en el patio.* <sup>2</sup>/*Se ven a los niños.* »<sup>3</sup>). S'il est question en effet d'un problème d'analyse et de synthèse et pas seulement de transitivité, il ne concerne cependant pas le cas objet mais plutôt et surtout la nature du verbe (verbe prépositionnel ou verbe de discours avec -a - ou verbe de langue sans

<sup>1</sup>Pour Gustave Guillaume le cas synaptique (ou synthétique) relève de l'indiscrimination fonctionnelle (levée seulement dans le discours) des trois cas suivants : sujet, objet, attribut.

<sup>2</sup>Franck Mc Court, "Cuento de Navidad" dans *El País semanal*, 20/12/98, p. 98.

<sup>3</sup>Juan José Millás, "Pasiones venéreas" dans *El País semanal*, 20/12/98, p. 89.



préposition). C'est donc sur une différence de prédicativité transitive, simple/ immanente [ $\emptyset$ ] ou complexe/transcendante [a], que repose l'usage des verbes que l'on analysera.

Ces deux constructions transitives, immanente et transcendante du verbe en espagnol, vont permettre de redistribuer les rapports syntaxiques, sémantiques entre les différentes instances [support(s), apport, verbe, prédication(s)] impliquées dans cette transitivité duelle et par cette transitivité marquée ou non marquée prépositionnellement, nous parlerons essentiellement de la préposition *a* et/ou de sa non-actualisation, même si nous évoquerons ponctuellement d'autres prépositions ((11)« pensar algo/pensar en algo, hablar en español/hablar español », où la transitivité immanente marquerait une visée interne/impliquée, opérative et unique de la prédicativité verbale, alors que la transitivité transcendante poserait une prédication antérieure (autre ?), autrement dit une visée externe/explicite du procès verbal, la préposition apporte une saillance, une complémentation d'un point de vue interprétatif différent, extrinsèque). Les exemples choisis nous permettront d'analyser le fonctionnement et la valeur des verbes transitifs immanents et transcendants dans le discours. Le prépositionnement du complément d'objet direct en espagnol n'est pas un cas isolé puisqu'on pourrait le rapprocher de la transitivité transcendante en général et pourquoi pas du complément d'objet indirect marqués tous deux par le même signifiant, le relateur *a*, entre autres, si l'on postule qu'un signifiant ne peut avoir qu'un seul signifié en langue, Gérard Moignet (1981, p. 216-242) considérait déjà, dans une perspective de systématique/de systématisation du langage, que tout complément prépositionnel était un cas d'intransitivité du verbe (irions-nous aussi loin ?).

Pour revenir au premier exemple évoqué dans cette longue introduction, (1) -"Madrid, capital del ocio, rompe con la rutina y ven a vivir  $\emptyset$  Madrid. -j De día y de noche, ven a vivir a Madrid !" (El País Semanal, p. 25) la transitivisation du verbe « vivir » passe ici par l'oblitération de la préposition « a » tout en servant les intentions expressives du discours publicitaire qui repose sur le fonctionnement syntaxique variable du verbe.

Cet énoncé publicitaire convoque deux occurrences du verbe "vivir", l'une transitive et l'autre intransitive. Le verbe "vivir" (comme d'ailleurs le verbe "vivre") n'admet de complément que si il est dérivé/étymologique (le substantif "vida" ou ses dérivés métonymiques "pesadilla", etc.).

La forme quasi-nominale transitive "vivir"/intransitive "vivir a" s'inscrit dans une structure verbale complexe, c'est-à-dire à son tour infléchi par une préposition "... ven a ...". Le signifiant d'après « Madrid » nomme un lieu, un espace et est introduit soit directement, soit indirectement par la préposition *a*. Ce binôme incidentiel (incidence directe et incidence indirecte) confère au nom "Madrid" un double statut fonctionnel : « vivir Madrid » est "cas synthétique" du discours, et dans ce cas il y a "objectivation" du nom spatial et "cas analytique" du discours qui déclare un circonstant spatial. L'objectivation de ce nom (ce n'est plus un locatif, même si le nom continue d'être un toponyme) permet de lui attribuer un contenant et un contenu nommé tout simplement "Madrid" et l'absence de relateur non seulement présente l'infinitif "vivir" dans toute son opérativité et sa signifiante existentielle ou fondamentale mais accentue aussi "le dynamisme logique" du support sujet/gène (CHEVALIER, 1984, p. 27-41). L'apport toponymique Madrid, dans "ven a vivir Madrid", est le nom/le site où vient s'achever, se parfaire la sémantèse de *vivir* caractérisé pour une transitivité immanente ("vivir Madrid" signifierait donc : "vivre la vie telle que Madrid sait la vivre ou peut l'offrir", ou encore "découvrir tous les plaisirs/les richesses de la vie que seule Madrid peut offrir").

L'autre partie du message publicitaire, introduite par le syntagme adverbial "de día y de noche", déclare avec cette fois-ci la présence de *a* que ce même nom est perçu tel que nous le présente le prédicat complexe "vivir a", c'est-à-dire comme un locatif, un référent spatial. C'est donc cette référence locative et le relateur *a* qui donnent au verbe "vivir" une opérativité moins grande et une signification situationnelle. La préposition « a » marque ici le terme ponctuel d'un mouvement (il sert donc totalement l'intention publicitaire) et vient apporter un complément

sémantique et fonctionnel au signifiant antérieur "vivre" pour exprimer une idée locative et situationnelle devant le nom spatial "Madrid". Dans "ven a vivir a Madrid", Madrid serait le nom où vient trouver son achèvement la notion de mouvement véhiculée par "ven a".

C'est la préposition « a », mais pas seulement, qui est, en quelque sorte, au cœur d'une certaine « détransitivité/discontinuité verbale » dans le discours, que l'on a choisi de nommer transitivity transcendante par opposition à la transitivity immanente. Parmi de très nombreuses occurrences existantes, on a choisi de détailler quelques exemples significatifs.

Dans les énoncés suivants, les compléments d'objet sont tous introduits d'un point de vue syntaxique différemment puisque les verbes transitifs impliqués vont apparaître soit sous préposition, soit sans préposition dans un même contexte discursif :

(12) "*Acostumbra Ø hablar claro.*" / - "*Acostumbra a hablar claro.*" (GÓMEZ TORREGO, 1997, p. 310)

(13) "*Esperé a / Ø que me lo dijeran.*" (GÓMEZ TORREGO, 1997, p. 309)

(14) "*El electricista reemplaza Ø la instalación*" / "*La televisión reemplaza al cine.*"

Tous les verbes employés ont un fonctionnement grammaticalement transitif, ils se distinguent exclusivement par la présence et l'absence du relateur « a ». Il s'agira seulement ici de mettre en exergue le fonctionnement des binômes verbaux et de démontrer la pertinence discursive des différentes occurrences [préposition/Ø]. La transitivity de chaque verbe opère syntaxiquement donc soit de manière immanente, pour le dire autrement, de manière immédiate, continue et directe, soit de manière transcendante, autrement dit, de manière discontinue, et indirecte. Les verbes marqués par la préposition sont des verbes analytiques, de discours, alors que les verbes non marqués par la préposition sont des verbes de langue, synthétiques. La transitivity immanente et la transitivity transcendante de ces verbes sont à mettre en relation avec le mécanisme incidentiel des mots dans la phrase aussi bien dans son opérativité que dans sa suspension, dans ce cas seule la préposition -en l'occurrence *a* -, comme élément médiateur, pourra intervenir dans l'énoncé (GUILLAUME, 1971, 162-173/p.175-205).<sup>4</sup>

La transitivity verbale immanente [Ø] est la marque d'une double incidence de la forme conjuguée, l'une régressive vers le sujet, l'autre progressive vers l'objet : "reemplaza" dans l'exemple (14) ["El electricista reemplaza Ø la instalación"] est incident à un "support actif" (MOLHO, 1958, p. 209-219)<sup>5</sup>, le sujet "el electricista" et à un "apport passif", l'objet "la instalación", distribution fonctionnelle qui entre en accord avec la distinction guillaumienne entre autres : le sujet (logique) dynamique et l'objet (logique) a-dynamique. Le cas dynamique, qui relève de l'ordre de la représentation, oppose l'animé à l'inanimé, le cas logique relève plutôt du rapport des mots entre eux, de la syntaxe.

Le verbe, toujours dans son fonctionnement transitif, révèle une complétude incidentielle (incidence active et incidence passive) et une incomplétude informative ou sémantique, de là la présence d'un complément prédicatif qui vient "compléter" directement, sans interrompre le mécanisme incidentiel du verbe, sa prédictivité, d'où le terme de transitivity immanente. Le verbe gagne ainsi en compréhension comme par exemple "acostumbrar" dans (12) "acostumbra hablar claro".

Le même verbe peut voir maintenant sa continuité incidentielle s'interrompre et voir apparaître la préposition « a », on parle, dans ce cas d'interruption du mécanisme de l'incidence verbale pour entrer dans le domaine de la transitivity transcendante du verbe, pour compléter le verbe ou pour passer du sujet, du verbe à l'objet, on doit changer de « niveau », c'est ce que va signaler la préposition. Nous avons vu que dans le cas de la transitivity directe, le verbe renferme une incidence duelle; dans le cas de la transitivity indirecte, cette dualité (activité/passivité)

<sup>4</sup>Les explications à propos de la transitivity verbale, des rapports d'incidence et du rôle de la préposition reposent, comme je l'ai dit à maintes reprises, sur la théorie et les travaux de Gustave Guillaume.

<sup>5</sup>Maurice Molho et Jean-Claude Chevalier se réfèrent respectivement au gène (incidence active) et au site (incidence passive).

disparaît et le verbe ne retient que le cinétisme régressif de l'incidence active. Cette incomplétude incidentielle convoque l'apparition de la préposition "a" (et de la préposition en général serait-on tentée de dire) qui soustrait les formes nominales introduites par la préposition à l'incidence verbale alors que dans la première occurrence elles en étaient intrinsèquement dépendantes : c'est bien le verbe et son expansion prédicative (directe, simple ou indirecte, complexe) qui est à l'origine de la présence ou absence du relateur, mais aussi les rapports que veut établir intentionnellement ou pas le locuteur dans son discours entre le verbe et l'objet et entre le sujet et l'objet. Ces rapports expliqueraient la grande variabilité des emplois de *a* /  $\emptyset$  devant un objet animé alors qu'en espagnol l'usage est de marquer prépositionnellement [*a*] un verbe qui introduit un objet animé inapte à "dire" en apparence une incidence contradictoire -incidence immanente/objet animé, individué- ((15) « quiere a Inés/il aime Inés. »). Cette remarque nous permet d'affirmer que le "dit" *complément direct prépositionnel* (COD de personne, dénomination plus réductrice) est à inclure dans le mécanisme de la transitivité transcendante du verbe, en d'autres termes dans le champ de sa prédicativité et de sa sémantèse (MOLHO, 1980, p. 213-225)<sup>6</sup>. On peut observer d'ailleurs, au sujet de la sémantèse verbale, que le prépositionnement de certains verbes parmi les exemples cités, suppose, par rapport à la construction transitive immanente, une différence lexicale, voire référentielle : le verbe "esperar" (dans l'exemple (13) "*Esperé a /  $\emptyset$  que me lo dijera.*" (GÓMEZ TORREGO, 1997, p. 309) est infléchi dans une perspective traductive sémantiquement et référentiellement dans le discours par l'actualisation du relateur *a* (et bien sûr par le contexte syntaxique), puisque c'est lui qui distingue la simple attente [*a*] de l'espoir [ $\emptyset$ ] (qui est, si l'on peut dire, une "attente marquée") et qui révèle une attente "opérative" ou "active" (par opposition à une attente "passive", puisque confiante). Cette double transitivité rend possible l'expansion du verbe et donne une lecture variable du verbe, du sujet et de l'objet (sans la préposition, l'objet est impliqué dans le prédicat verbal, avec la préposition, l'objet est détaché et est perçu comme préalablement existant).

Dans les énoncés (14) "*El electricista reemplaza  $\emptyset$  la instalación*" / "*La televisión reemplaza al cine.*" », la transitivité transcendante du verbe « reemplazar » et par conséquent l'actualisation de la préposition *a* dans "*La televisión reemplaza al cine*" démontrent que les deux substantifs ont une incidence active égales puisque référentiellement l'un prend la place de l'autre, on pourrait parler d'une prédication seconde impliquée par *a* ; celle exprimée dans "*El electricista reemplaza la instalación*" n'opère plus de la même façon, elle devient immanente, d'où la disparition de la préposition car si "*l'installation électrique*" prend la place d'une autre, elle ne le fait que par l'action du sujet ("sans action de sa part"), c'est ce que dit l'absence du relateur *a* : elle rétablit l'activité du côté du support sujet et la passivité du côté de l'objet qui apparaît comme un apport : le rapport sujet/verbe/objet redevient hiérarchisé et la transition entre eux linéarisée et vectorisée. Au sujet d'une autre prédication impliquée par la préposition, Bernard Combettes (1998, p. 28-29), dans un autre contexte, affirmait que la préposition comme « marque prédicative ou marque d'une prédication implicite » signalait une « démarcation, un changement de niveau de prédication, Florence Lefeuvre (1999, p. 288-250) évoque, quant à elle, une « prédication averbale » au sujet de l'actualisation des prépositions.

Lorsque les emplois du sujet et de l'objet -cas de discours synthétiques- sont logiques, la préposition *a* n'est pas actualisée. En effet, lorsque le sujet est porteur de toute l'opérativité actancielle ou de toute la puissance génique ou agentielle et que rien dans le discours ne dote l'objet énoncé d'opérativité ou de puissance, il ne sera pas précédé du relateur *a* puisqu'il y a une logique ou un équilibre entre la fonction objet et la nature adynamique (inanimé) de l'objet - Maurice Molho définit la fonction actancielle du gène/support sujet par son "opérativité causatrice", génératrice pour le dire autrement, par rapport à l'action verbale" (p. 216-217) qui

<sup>6</sup>Jean-Claude Chevalier et Maurice Molho parlent de la structure lexigénétique du verbe.

s'oppose à l'inertie du support objet/site-. C'est ce qu'illustrent les exemples suivants marqués par une construction immanente et/ou transcendante des verbes transitifs.

Dans (16) "Observar Ø una niña / observar a una niña." (GILI GAYA, 1994, p. 5), le discours actualise l'article indéfini, actualisation qui n'oblitére pas contrairement à l'usage normatif, comme on peut le voir, la présence de la préposition *a*. On remarque toutefois une appréhension distincte du verbe qui implique une activité : "observar". Ceci dit, on rappellera que *a* (et les autres prépositions aussi) permet d'annoncer une différence prédicative et informative par rapport à l'énoncé sans préposition. L'apport prédicatif et fonctionnel de *a* pose le substantif "una niña" dans une opérativité (mouvement) discontinue, contrairement à "observar Ø una niña." qui dit une continuité opérative et prédicative [gène-verbe-site] et qui marque davantage l'action résultative plutôt que la singularisation du site. Avec *a*, la singularisation du "site" est signalée ainsi que l'opérativité verbale, de sorte que sous couvert de deux "espaces prédicatifs" *observar* et *a la niña*, la préposition *a*, doublement incidentielle comme le verbe transitif d'ailleurs, tout en créant une "discontinuité" (transitivité transcendante), inscrit le verbe et le support-objet dans une opérativité ou une dynamique effective. L'accent est mis désormais, dans le discours, sur un objet qui a perdu de son statut de site pour gagner en opérativité, en puissance. Ce "gain" est explicité non seulement par *a* mais aussi par le sens actif du verbe. M. Molho (1980, p. 209-219) précise que la préposition *a* donne à "una niña", d'un point de vue référentiel, "une sorte de présence in situ", puisque "la fillette semble -effectivement se situer- dans le champ de l'être impliqué par "observar a una niña".

Un verbe transitif suivi d'un complément d'objet très individualisé (nom propre) peut être employé, néanmoins, dans le discours sans préposition *a* et sans que cet emploi soit jugé comme fautif grammaticalement parlant.

Si l'on observe les énoncés publicitaires suivants, (17)-"*Ducados presenta ØV Antonio Canales en su gira Fuerza latina. Ducados, sabor latino.*" -"*Ducados patrocina ØV Antonio Canales.*" (*El País semanal*, p. 7) l'absence de *a* se justifie par l'expressivité du discours et les intentions du locuteur. Elle annonce, en effet, une sorte de mise en équivalence du sujet et de l'objet déclarés, la marque de cigarettes et le danseur espagnol, équivalence que la répétition d'un même adjectif met à nu : "Fuerza latina" concerne "Antonio Canales", "Sabor latino" concerne les "Ducados". Sans la préposition, le rapport sujet, objet transite différemment, ce qui permet de centrer l'activité, l'initiative sur le sujet, la marque de cigarettes et de présenter l'objet, le danseur, comme une figure emblématique, une marque à son tour ? plutôt que comme une personne activement impliquée dans sa propre présentation et génératrice de sa sponsorship, d'où le choix d'une construction syntaxique directe/immanente du verbe transitif.

L'exemple suivant repose également sur l'oblitération de la préposition *a* alors que grammaticalement, la médiatisation d'une préposition serait requise devant le verbe transitif employé.

L'énoncé (18) "*Dejarla Ø ella. La que se pica, ajos come.*" (LÓPEZ, 1972, p. 152-153) se caractérise par une absence "anormale" en espagnol d'un point de vue prescriptif selon María Luisa López, du relateur *a* ("*Dejarla a ella*"). Cette non-actualisation permet de poser la forme pronominale "ella" dans une relation incidentielle directe/immanente par rapport au syntagme verbal transitif bivalent "dejarla", ce qui l'inscrit en apparence dans un cas de discours synthétique -objet- et non pas prépositionnel ou analytique.

Le verbe transitif introduit directement un pronom qui "dit" substantiellement un être animé (connu par les interlocuteurs) auquel l'énonciateur a supprimé le marqueur de puissance et de dynamisme que l'on assigne généralement, en espagnol, à l'objet animé. L'absence de *a* rend possible le fonctionnement direct du verbe "dejar", lequel, "lié" au pronom enclitique "la", introduit transitivement et immédiatement le complément pronominal "ella", thème qui vient nommer a posteriori l'identité du pronom complément et "place" surtout le support "ella" hors de toute "objectivation" malgré les apparences. La forme "la" nous informe prévisionnellement et

sémantiquement (ainsi que d'un point de vue référentiel) sur le mot à venir, en l'occurrence "ella", cette annonce rend "inutile" une présence prépositionnelle. Il s'agit aussi en ce qui concerne l'intention du locuteur, avec cette forme synthétique "dejarla ella", de mettre en relief la concision ou le laconisme de son discours, afin de gagner en expressivité, c'est ce que semble illustrer la phrase aphoristique qui suit "La que se pica, ajos come" (« qui se sent morveux, se mouche »).

« Ella » est une marque contrastive, sa position permet de différencier le thème du rhème ou du propos : "ella", qu'il ne faut pas confondre avec le sujet ou l'objet, est le thème. La postposition du thème est rendue possible par l'actualisation antérieure d'un fragment de "ella" qui n'apparaît plus que comme une "reprise anaphorique", celle du pronom complément enclitique "dejarla".

Le verbe transitif ainsi que le complément objet sont partie prenante dans le choix de la préposition et pour préciser la relation entre sujet-verbe-objet, s'agissant d'un cas objet marqué prépositionnellement, c'est plutôt la préposition fonctionnelle *a* qui sera employée mais pas systématiquement, ce qui nous permet de confirmer notre idée de départ : l'emploi de la préposition « a » pour marquer le cas objet en espagnol n'est pas à isoler mais à mettre en relation avec l'emploi de la préposition *a* et de toutes les autres prépositions après un verbe transitif pour introduire un complément d'objet indirect transcendant structurellement, la relation sujet, verbe et objet sera dans tous les cas médiatisée par la préposition, de sorte que la polarisation sujet-verbe-objet ne sera plus exclusive, indiquant ainsi que la transitivité verbale n'est plus exclusivement linéarisée ou affine, la préposition intervenant dans les relations syntaxiques, référentielles, morphologiques et hiérarchiques (théorie des 3 points de vue de Claude Hagège [1996, p. 275-356]) comme un élément (interru)rupteur par rapport à une transitivité immanente du prédicat verbal énoncé. Prenons donc un dernier exemple pour illustrer le fait que la préposition « a » fonctionne comme les autres prépositions dans le cas où la syntaxe du verbe est marquée par une transitivité transcendante : dans l'énoncé, (19) "*Con la torre de control hablamos en inglés, con usted hablamos Ø español.*" (*El País*, 20/11, p. 2), le verbe de parole "hablar" développe dans un même énoncé une prédicativité indirecte "hablamos en inglés" et une prédicativité directe et transitive "hablamos español". La différente opérativité du verbe "hablar ..." est réglée (ou régulée) par le relateur *en* et par son corrélat syntaxique, c'est-à-dire l'absence de préposition. Sous prépositionnement, "inglés" est considéré comme un support qui entre en relation avec un support sujet "hablamos", cette mise en relation se fait une fois que le mécanisme d'incidence entre les deux termes se trouve interrompu (il n'y a plus d'incidence directe, de continuité), d'où l'apparition de *en*. Cette interruption incidentielle n'apparaît pas dans la seconde partie de la phrase, puisque "español" fonctionne comme un apport-objet en relation directe avec "hablamos". Ce double fonctionnement du mécanisme incidentiel et transitif met à nu les rapports -linguistiques-privilegiés que décrit la compagnie aérienne espagnole avec ses passagers dans ce message publicitaire : la présence de *en* déclare des rapports indirects (transitivité transcendante), professionnels, aucunement naturels "con la torre, hablamos en inglés" (l'opérativité verbale s'insère dans les limites linguistiques et interlocutives de l'anglais que suppose la valeur inclusive du relateur); l'absence de la préposition (transitivité immanente) dévoile des rapports directs, familiers et naturels "con usted, hablamos español", le procès ne s'inscrit ni dans un effort (aspect ponctuel et immédiat du cas objet), ni dans des limites, autrement dit le binôme précatif reprend l'opposition que l'on a entre "langue apprise et langue maternelle".

## Conclusion

Nous pourrions conclure en établissant une analogie. La transitivité est un mécanisme qui fonctionne comme un circuit électrique composé d'un dipôle comprenant un générateur/une entrée (sujet), un récepteur/une sortie (objet) et un élément conducteur (le verbe). L'opérativité génératrice est véhiculée par un verbe transitif qui se réfère logiquement à un sujet opératif et à

un objet résultatif ou adynamique. Cette double incidence définit la transitivité immanente du verbe ou des verbes puisqu'aucune préposition ne vient interrompre la vectorisation actancielle sujet→verbe→objet (opérativité/résultativité) et l'incidence transitive ou afférente du verbe. Or, nous avons observé à travers les différents énoncés qu'en espagnol, le cas objet pouvait, par le biais d'une syntaxe transcendante, être introduit par une préposition, interrompant/coupant ainsi la conduction prédicative du verbe, autrement dit l'espace prédicatif ouvert par le verbe transitif et généré par le sujet. L'apparition de la préposition *a* répond à un refus -sémantique, structurel, discursif, intentionnel ou expressif- de l'objet de se positionner dans le discours comme support-site et support-patient, en d'autres termes comme unique récepteur adynamique et inanimé et à un refus de la transitivité verbale immanente de s'inscrire dans une continuité prédicative. La transitivité transcendante du verbe révèle non seulement une incomplétude et une expansion prédicatives et discursives mais également une suspension de l'incidence prospective et directe du verbe vers l'objet -rétablie indirectement par la préposition prospective *a*-. La rupture incidentielle, matérialisée par le relateur *a*, annonce une rupture dans la "vectorisation actancielle" [sujet→verbe↔objet] et une "charge" d'opérativité verbale plus grande, puisque le sujet n'est plus le seul opérateur à être doté de "puissance", de "dynamisme" et de fonction actancielle, il faut lui ajouter dorénavant le prédicat verbal et l'objet énoncés, l'opérativité génératrice est partagée ici. Dans ce type de transitivité transcendante, le verbe et l'objet s'opposent, résistent à l'opérativité initié par le sujet, la préposition *a* étant la marque de cette résistance et en tant que telle elle devient à son tour réceptrice de l'énergie verbale, tout en la transformant, au même titre que l'objet qui n'est désormais plus le seul récepteur. La variation externe du signifiant verbal par la médiation d'une préposition, d'où ce choix terminologique de transitivité transcendante, ouvre une prédication extérieure, au-delà de celle qu'implique le verbe transitif immanent, donnant à voir ainsi des relations sujet/verbe/objet autres, le complément objet aurait un statut analogue à celui du sujet, passant d'apport à support et la transitivité verbale n'opérerait plus à sens unique, ni avec la même intensité dans le sens mécanique du terme du fait de la présence de deux récepteurs à travers la préposition et le complément objet.). La transitivité transcendante avec les signifiants qui la modélisent dans le discours [sujet-verbe+préposition-objet] donne la possibilité en quelque sorte au récepteur de devenir émetteur et de présupposer, avec la préposition, une autre prédication.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALARCOS, Emilio, *La noción de suplemento*, en *Profesor Francisco Marsá. Jornadas de Filología*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1990
- BOONE, Annie, JOLY André, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris-Montréal, ed. L'Harmattan, 1996
- CAMPRUBI, Michel, *Étude fonctionnelles de grammaire espagnole*, Toulouse-Le Mirail, France-Ibérie-Recherche, 1990
- CAMPRUBI, Michel, *La référence temporelle dans les syntagmes prépositionnels en espagnol, catalan et français dans Hommage à Bernard Pottier*, tome I, Paris, Klincksieck, 1988
- CANO AGUILAR, Rafael, *Estructuras sintácticas transitivas en el español actual*, Madrid, Gredos, 1981
- CANO AGUILAR, Rafael, «Los complementos de régimen verbal», en I. Bosque y V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. 2, capítulo 29, 1999
- CHEVALIER Jean-Claude, LAUNAY, Michel, MOLHO, Maurice, « La raison du signifiant », in *Modèles linguistiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, VI-2, 1984

- CHEVALIER, Jean-Claude, LAUNAY, Michel, MOLHO, Maurice, MACCHI, Yves, SALAÜN, Serge, *Le signifiant, Langages*, 21<sup>e</sup> année, Paris, Larousse, 1986
- COMBETTES, Bernard, *Les constructions détachées en français*, Paris, Ophrys-L'Essentiel, 1998
- DEMONTE, Violeta, «Transitividad, intransitividad y papeles temáticos», en B. Garza y V. Demonte (eds.), *Estudios de lingüística de España y México*, México, UNAM / El Colegio de México, 1990
- DEMONTE, Violeta, «La realización sintáctica de los argumentos: el caso de los verbos preposicionales», en *Detrás de la palabra. Estudios de gramática del español*, Madrid, Alianza Editorial, 1991
- ESPINOSA GARCÍA, Jacinto, «El objeto indirecto y el suplemento como determinadores primarios de estructuras biactanciales», en *Actes del I Congrès de Lingüística General*, Valencia, Universitat de València, vol. II, 1994
- GILI GAYA, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, VOX, 15<sup>o</sup> ed., Nov. 1994
- GOMEZ TORREGO, Leonardo, *Manual de español correcto*, Madrid, Ed. Arco/libros, 1997
- GUILLAUME, Gustave, *Grammaire particulière du français et grammaire générale (série C, IV)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982
- GUILLAUME, Gustave, *Leçons de linguistique (1948-1949). Structure sémiologique et structure psychique de la langue française I (Série A)*, Québec-Paris, Les Presses de l'Université Laval-Klincksieck, 1971
- GUILLAUME, Gustave, *Langage et science du langage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964
- GUILLAUME, Gustave, *Leçons de linguistique (1949-1950). Structure sémiologique et structure psychique de la langue française II (Série A)*, Québec-Paris, Les Presses de l'Université Laval-Klincksieck, 1971
- GUILLAUME, Gustave, *Leçons de linguistique (1948-1949). Psycho-systématique du langage: principes, méthodes et applications I (Série B)*, Québec-Paris, Les Presses de l'Université Laval-Klincksieck, 1971
- GUILLAUME, Gustave, *Leçons de linguistique (1948-1949). Grammaire particulière du français et grammaire générale IV (Série C)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982
- GUILLAUME, Gustave, *Principes de linguistique théorique. Recueil de textes inédits préparé en collaboration sous la direction de Roch VALIN*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Paris, Klincksieck, 1973
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1996): «¿Hablamos del suplemento?», en *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, La Coruña, Universidad de La Coruña, vol. I, 1997
- HAGÈGE, Claude, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Folio / Essais, 1996
- LEFEUVRE, Florence, *La phrase averbale en français*, Paris, L'Harmattan, 1999
- LÓPEZ, María Luisa, *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones*, Madrid, Gredos, 1972
- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Éditions Klincksieck, 1981
- MOLHO, Maurice, *La question de l'objet en espagnol*, Paris, Vox Romanica, 1958
- MOLHO, Maurice, *Sur la Grammaire de l'Objet en Espagnol, Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, Klincksieck, 1980
- POTTIER, Bernard, *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*, Paris, Klincksieck, 1962

**BEREZINA – FROM GREATNESS TO DOWNFALL –  
THE PORTRAIT OF NAPOLEON BY SYLVAIN TESSON**

**BEREZINA – DE LA GRANDEUR À L’EFFONDREMENT –  
LE PORTAIT DE NAPOLEON RÉALISÉ PAR  
SYLVAIN TESSON**

**BEREZINA – DE LA GRANDOARE LA PRĂBUȘIRE –  
PORTRETUL LUI NAPOLEON REALIZAT DE  
SYLVAIN TESSON**

**Conf. univ. dr. Irina Maria ALDEA**

Universitatea Națională de Știință și Tehnologie  
Politehnica București – Centrul Universitar Pitești  
Facultatea de Teologie, Litere, Istorie și Arte  
Str. Aleea Școlii Normale, nr. 7  
E-mail: [i\\_rinap@yahoo.com](mailto:i_rinap@yahoo.com)

**Abstract**

*Through his multiple attributes as journalist, poet, geographer, memorialist, Sylvain Tesson makes an original presentation of the The Napoleonian Army as it marches from Moscow to Paris two hundred years ago. In the volume Berezina the author creates an unusual symbiosis between literature and history, so much so that Napoleon’s adventure gets a myth-specific aura.*

*In this article, we have conducted an analysis of Tesson’s work which combines harmoniously the Modernist and extravagant component of his research with a classic, balanced rendition, which could be admired even by a chronicler of ancient times.*

**Résumé**

*Grâce à ses multiples qualités de journaliste, poète, géographe, mémorialiste, Sylvain Tesson réalise une présentation originale du parcours de l’armée napoléonienne de Moscou à Paris, il y a deux cent ans. Dans le volume Berezina, l’auteur crée une symbiose inhabituelle entre la littérature et l’histoire, de sorte que l’aventure de Napoléon acquiert une aura spécifique au mythe.*

*Dans cet article nous avons essayé de rédiger une analyse du travail de Tesson qui réussit à faire fusionner la composante moderniste et extravagante de sa recherche avec une écriture classique, équilibrée qui pourrait être admirée même par un chroniqueur des vieux temps.*

**Rezumat**

*Prin multiplele sale valențe de jurnalist, poet, geograf, memorialist, Sylvain Tesson realizează o prezentare originală a parcursului armatei napoleoniene de la Moscova la Paris în urmă cu 200 de ani. În volumul Berezina autorul creează o simbioză neobișnuită între literatură și istorie, așa încât aventura lui Napoleon capătă o aură specifică mitului.*



*Am încercat în acest articol o analiză a lucrării lui Tesson care îmbină armonios componenta modernistă și extravagantă a cercetării sale cu o relatare clasică, echilibrată, ce ar putea fi admirată chiar și de un cronicar al timpurilor vechi.*

**Keywords:** war, Berezina, Napoleon, strategy, defeat, catastrophe

**Mots-clés:** guerre, Bérézina, Napoléon, stratégie, défaite, catastrophe

**Cuvinte-cheie:** război, Berezina, Napoleon, strategie, înfrângere, catastrofă

Când a spus că imaginația conduce lumea, Napoleon nu s-a înșelat, așa cum nici Spengler nu a greșit afirmând că istoria este opera imaginației.

Sylvain Tesson, autor bine cunoscut și apreciat în Franța, ca și în România, jurnalist, poet, geograf, memorialist, reușește să redea într-un mod ingenios imagini convingătoare și coplesitoare ale drumului de întoarcere al armatei napoleoniene de la Moscova la Paris.

În cartea sa, *Berezina*, ne povestește modul în care alături de patru prieteni, francezi și ruși, a străbătut 4000 de kilometri pentru a marca împlinirea a două sute de ani de la acel eveniment.

Autorul nu dorește să concureze istoricii sau eseștii care s-au întrecut să ne ofere povestea ascensiunii și căderii lui Napoleon Bonaparte. Metoda sa originală de a încerca să înțeleagă, pe cât posibil, acțiunile împăratului, este născută din dorința de a găsi un răspuns întrebărilor ridicate de campania inițiată de acesta în Rusia.

Tesson nu are certitudini, nu se erijează în judecător și întreaga sa expunere poartă plener amprenta principiului de sorginte carteziană *dubito ergo cogito*.

Imaginaea lui Napoleon ni se fixează în minte înconjurată de întrebările cărora ar trebui să le găsim singuri un posibil răspuns: „Cum devii ceea ce ești? Aceasta era întrebarea pe care ne-o punea destinul lui Napoleon. Ce înlănțuiri tainice l-au dus pe ofițerul obscur până la încoronarea de la Notre-Dame din Paris, în anul 1804? Ce forțe oculte l-au propulsat în conducerea unei jumătăți de milion de războinici temuți în întreaga Europă? Ce stea l-a dus la triumf? Ce duh i-a inspirat tehnicile de zeu grec: fulgerul, îndrăzneala, kairos.” (TESSON, 2020, p. 22).

Chiar dacă Sylvain Tesson îl privește adeseori pe Napoleon exigent și critic, are și momente de îngăduință în raport cu greșelile împăratului, generate, ni se sugerează subtil, de slăbiciuni inadmisibile în context ale naturii umane.

Se invocă orgoliul nemăsurat, încrederea oarbă în sine și credința că este invincibil accentuată până la paroxism, toate determinate de succesele lui Napoleon care cucerise Egiptul în 1798, Renania în 1805, câmpiile Olandei în 1810.

Dacă pe planul unor rațiuni de principiu se poate înțelege hotărârea lui Napoleon de a porni războiul contra Rusiei, sunt însă greu de înțeles, raportându-ne la un conducător remarcabil, erorile de strategie care au condus la catastrofă. Aici Sylvain Tesson ne oferă o explicație de natură să justifice, în limitele admise, declanșarea războiului.

Inițial prieten cu țarul Alexandru și parteneri în hotărârea de participa la blocada împotriva Angliei, Napoleon este dezamăgit și furios că acesta nu-și ține promisiunea: „Dar dorise oare, Napoleon acest război riscant? Chiar dorise să se aventureze cu oamenii lui în ținuturile fără forme ale câmpiei cu mesteceni unde bântuiau cazacul și mujicul cu furcă? Din nefericire pentru el, campania împotriva Rusiei, devenise inevitabilă. Alexandru I, prietenul și fratele lui, nu trădase oare, acordul încheiat la Tilsit în 1807?

[...] Împăratul francezilor nu putea să lase nepedepsită o astfel de retractare. Țarul trebuia forțat să-și țină promisiunile.” (TESSON, 2020, p. 38).

Întreaga strategie în campania din Rusia a fost elaborată de Napoleon, susținut de credința că opoziția armatei rusești va fi ușor de înfrânt, că țarul va ceda și va reveni la colaborarea inițială.

Acest scenariu iluzoriu, deși este greu sau imposibil de iertat unui strateg ca Napoleon, poate explica tot ceea ce a dus la sfârșitul catastrofal al războiului.

Despre lupta de la Borodino, Sylvain Tesson vorbește fără să evite redarea șocului emoțional provocat de evocarea confruntării celor două armate. Aici, în locul numit de autor ca fiind „capitala durerii”, au pierit 28000 de francezi și 50000 de ruși. Dacă ne așezăm în zona deplinei lucidității, putem spune că în astfel de condiții, noțiunea își pierde sensul. Moartea a 28000 de francezi în numele unei victorii relative care a precedat înfrângerea finală este copleșitoare.

Despre ingenioasa capcană întinsă armatei imperiale de țarul Alexandru și de generalul feldmareșal Mihail Kutuzov, Tesson vorbește foarte puțin.

La 19 octombrie 1812, Marea Armată părăsește Moscova incendiată. Nu mai număra decât 100000 de oameni: „În fața cerului sângeri și a palatelor incendiate, Napoleon a înțeles că subestimase spiritul de sacrificiu al rușilor, fermitatea lui Alexandru și acel fanatism al slavilor care va duce la eșuarea a mii de valuri umane, 150 de ani mai târziu, pe recifele pretins invincibile ale Wehrmachtului.

Marea Armată se aventurase într-o mlaștină, urmărise o armată de fantome și obținuse o jumătate de victorie. Totul pentru o grămadă de cenușă.” (TESSON, 2020, p. 51).

Autorul se arată neputincios în fața avalanșei de întrebări la care trebuie să răspundă. Este, de altfel, modul în care îl determină pe cititor să participe emoțional la călătoria aniversară: „de ce se încăpățănase Napoleon la Moscova, de ce se lăsase prins în colții iernii? Crezuse că, dacă va ocupa capitala economică, țarul, sub această presiune, va implora în cele din urmă un tratat de pace. Pe malurile râului Neman, împăratul francez își făcuse deja astfel de iluzii.

[...] Orbit de încrederea în sine, Napoleon nu l-a ascultat pe generalul Caulaincourt, care a insistat pentru plecare.” (TESSON, 2020, p. 52).

Răspunsul s-a ivit de câteva ori în paginile cărții, dat sub semnul îndoielii pe care gândirea istoriei o impune.

Napoleon nu asculta de nimeni. Era, de cele mai multe ori, orbit de încrederea fără măsură în sine. Plecarea armatei din Moscova într-o perioadă când iarna stepelor rusești își făcea simțită prezența, este un nou prilej de mirare pentru Tesson. În mod neînțeles de ceilalți, împăratul a renunțat la ruta prin sud unde erau sate bogate și a ales drumul, deja pârjolit, al venirii. Pe 28 octombrie 1812, armata a ajuns la Borodino, locul bătăliei cu rușii ce avusese loc în urmă cu 52 de zile.

Oroarea tragediei acelei bătălii este sugerată de scene greu de imaginat: „ Cadavrele zăceau pe sol descompuse. Membrele și capetele ieșeau din pământ. Miasmele împuteau văzduhul și stoluri mari de vulturi încununau tabloul. Și soldații treceau, strivind cu bocancii trupurile camarazilor sau ale adversarilor.

[...] Sergentul Bourgogne se destăinuie: „ Nimic mai trist ca vederea tuturor acelor morți ce abia dacă mai aveau o formă omenească.” (TESSON, 2020, p. 66).

Sylvain Tesson și-a propus să pună într-o balanță în permanentă derivă măreția împăratului în raport cu slăbiciunile lui omenești. Dacă o mare parte din dezastrul campaniei în Rusia este cauzată de condițiile climaterice, ne contrariază imprudența de neiertat a celui care disprețuia opiniile ce nu se aliniau propriei voințe. Napoleon nu avea încredere în meteorologie. Autorul amintește că întâlnindu-l pe Lamarck care tocmai pusese bazele acestei științe, împăratul i-a spus fără menajamente că meteorologia este dezonorantă pentru vârsta lui.

În comentariul pe care-l face legat de afirmația lui Napoleon, Sylvain Tesson subliniază o dată în plus, cu o notă subtilă de ironie, orgoliul nemăsurat al acestuia: „ Regele regilor încrezător în steaua lui, nu concepea că evenimentele climatice s-ar putea pune în calea destinului său. Nu era de căderea cerului să-l comande! La Veasma, în ziua de 1 noiembrie 1812, când vremea dădea semne că se va îmblânzi, i-a zis prințului de Neufchâtel: Poveștile care mi-au fost înșirate despre iarna din Rusia erau numai de speriat copiii.”

Geniile acestei lumi manifestă întotdeauna față de legile cosmice un dispreț proporțional cu încrederea pe care o acordă măruntei lor persoane. (TESSON, 2020, p. 70).

De la plecarea din Moscova armata imperială a fost în permanență ținta atacurilor unor grupări de partizani. Țăranii, la rândul lor, îi atacau pe francezi și-i omorau cu o cruzime greu de imaginat. Lipsa hainelor și a hranei a provocat moartea soldaților în aceeași măsură cu înfruntările armatelor. Autorul se întrebă, desigur fără să găsească un răspuns în limitele omenescului, cum au suportat toți acei oameni marșul nebunesc, cum au supraviețuit unii dintre ei carnavaului morții și care era explicația iubirii și devotamentului necondiționat pentru Napoleon. Toate aceste întrebări nu îl singularizează pe Sylvain Tesson. Ele sunt comune tuturor celor care au scris și l-au admirat pe împărat. Citatul dat din Léon Bloy răspunde, cel puțin parțial, nedumeririi celor care nu au încetat să-l gândească pe Napoleon: „Când acei sărmani oameni mureau strigând „ Trăiască împăratul”, chiar credeau că mureau pentru Franța și nu se înșelau.” (BLOY, apud TESSON, 2020, p. 100).

La Berezina, un curs de apă care trebuia pregătit pentru ca armata să-l traverseze, are loc o confruntare epoică. S-au construit poduri de lemn și, asemeni unui Ulise al secolului al XIX lea, Napoleon simulează organizarea a două șantiere false. Desigur, francezii nu vor trece prin locurile unde erau așteptați de ruși.

Tesson prezintă detaliat acest moment definit a fi mitic prin imensa cantitate de neprevăzut, curaj, suferință și sacrificii. Atacul rușilor de pe malul unde se afla o mare parte a soldaților și civililor care încă nu traversaseră râul le-a provocat moartea în condiții imposibil de imaginat.

Unul din tovarășii lui Napoleon, impresionat de întinderea aceluși loc, unde au pierit mii de soldați francezi, îl declară ca fiind sacru.

Într-o manieră specifică autorului, acesta reproduce cuvintele prietenului său Gras care definește locul sacru ca fiind: „un teren geografic fecundat de lacrimile istoriei, un teren care prin secole continuă să iradiază ecoul suferințelor ascunse sau al gloriilor apuse; este un peisaj binecuvântat de lacrimi și sânge.” (TESSON, 2020, p. 113).

Modul în care un tânăr francez a definit un câmp de luptă, chiar după trecerea timpului, este emblematic pentru toată istoria umanității marcată de confruntări sângeroase.

Talentul lui Sylvain Tesson de a exorciza răul din istoria omenirii prin metafore care scot la lumină latura pozitivă a naturii umane este remarcabil. Sunt puțini cei care, scriind despre Napoleon, au prezentat în detaliu o succesiune de momente din istoria acestuia cu atâta atenție și finețe.

După Berezina, arată Tesson, armata fusese redusă la 2000 de ofițeri, 20000 de soldați și 40000 de însoțitori care nu mai puteau lupta. În fapt, rușii pierduseră mai mulți soldați decât Napoleon care, grație armatei sale, atât cât rămăsese, obținea mici victorii din confruntările cu cei care-i hărțuiau permanent. Detaliile retragerii sunt covârșitoare. Fiecare etapă este marcată de alte pierderi omenești, la care se adăugau pierderile întregii artilerii, a furgoanelor și a bagajelor. În urma confruntării de la Berezina din 450000 de soldați cu care se începuse invazia, 200000 muriseră în luptă și 190000 fuseseră luați prizonieri. Rușii pierduseră 300000 de oameni.

Paradoxul pe care Tesson îl supune reflecției noastre este că Napoleon înfăptuise invazia Rusiei pentru realizarea păcii universale, dar ea a fost primul pas spre căderea primului

imperiu. În final, considerând că prezența sa în mijlocul armatei nu mai era necesară, Napoleon hotărăște să plece în grabă spre Paris.

Incognito, cu o gardă alcătuită din puțini oameni, la 5 decembrie împăratul părăsește scena dezastrului. Secretarul său Caulaincourt îl însoțește.

În ziua de 18 decembrie 1812, cu un sfert de oră înainte de miezul nopții, împăratul ajunge la Tuileries. Astfel se încheie într-un fel simbolic o acțiune *ab initio* sortită eșecului.

Sylvain Tesson continuă seria întrebărilor cărora istoria nu va înceta să le caute răspuns. A fost Napoleon Bonaparte tiran sau eliberator?

De data aceasta, autorul își dovedește într-o manieră indiscutabilă, admirația pentru împărat: „Dacă revoluția se reduce la o acțiune de luptă pentru libertate, Napoleon este groparul principiilor de la 1789. Antiparlamentarismul, autoritarismul și imperialismul lui războinic îl înrudesce cu Cezar. Dar, dacă revoluția se definește ca o luptă pentru egalitate, împăratul a fost promotorul ei cel mai înflăcărat. Egalitatea civilă a fost opera lui. [...] Acei mareșali, stralucind în zorii imperiului, insultau mai insolent privilegiile Vechiului Regim decât au făcut-o măcelarii din perioada Terorii.” (TESSON, 2020, p. 146).

Născut în secolul XX, Sylvain Tesson este un bun cunoscător al istoriei acestui secol, marcată de două războaie mondiale și de divizarea Europei. Dominația imperială a Rusiei asupra țărilor din estul Europei îi determină, poate, un plus de admirație față de gândirea împăratului care, cu două secole în urmă, intuia potențialul agresiv al acestei țări. De altfel, istoricii amintesc faptul că unul din obiectivele lui Napoleon a fost acela de a convinge popoarele din Europa că Rusia era un dușman comun și că, de fapt, războiul ar trebui dus împotriva ei.

Sylvain Tesson este un autor surprinzător. Scrierile lui nu pot fi încadrate rigid într-un gen literar. Este neobișnuit ca în conținutul aceleiași cărți să întâlnești pagini pure de istorie cu elogii încărcate de compasiune închinatelor cailor care în războaiele clasice au fost sortiți pieirii alături de oameni: „Caii au fost marii martiri ai retragerii din Rusia. Au fost sleiți de puteri sub povara încărcăturilor, au fost jupuiți de vii, au fost înfulecați cruzi, direct din carcasă sau tăiați bucăți, fripți, înfipți în sabie.” (TESSON, 2020, p. 150).

În finalul acestor comentarii, Sylvain Tesson, amintindu-ne de opinia lui Jonathan Swift, nu se sfiște să declare aceste splendide animale ca fiind superioare omului.

Cartea dedicată campaniei lui Napoleon în Rusia nu se termină brusc. Împăratul vizionar continuă să anticipeze o istorie care nu va fi pe măsura imaginației lui. Caulaincourt îi notează cu un total devotament gândurile. El subliniază uimitoarea perseverență a lui Napoleon de a prefigura viitorul ignorând obstacolele care îi pregătesc prăbușirea. Este, de altfel, o confirmare a propriei lui convingeri că imaginația conduce lumea.

Spre finalul cărții, deși uneori părea că Napoleon rămâne pentru Sylvain Tesson un semn de întrebare, autorul își trădează extraordinara admirație față de împărat.

Cititorul cărții nu trebuie să se mire dacă ia în considerare faptul că Tesson a intenționat să-l omagieze pe Napoleon făcând efortul parcurgerii unui drum de 4000 de kilometri cu motocicletă pornind de la Moscova la Paris.

Desigur că nimic nu-l împiedică totuși pe autor să reflecteze la reversul istoriei proiectată de o imaginație fără limite și la prețul plătit de întregul popor francez.

Ca un abil avocat al lui Napoleon, Tesson îi laudă capacitatea fără egal de a-și impune visurile prin cuvânt, de a-i asocia pe ceilalți la realizarea planului său, de a-i face să i se devoteze atât cât să-și dea fără rezerve viața chiar pentru împlinirea unei fantasmă.

Credem că definindu-l pe Napoleon „ca un visător cu ochii deschiși, care crezuse că viața nu era de ajuns”, Tesson îi aduce lui Napoleon un omagiu care nu are nevoie de comentarii.

În esență, ceea ce am dorit să demonstrăm este că adevărul ascuns pe culoarele întunecate ale timpului are întotdeauna înfățișarea celui care îl privește.

**BIBLIOGRAFIE**

- BRUN, Jean-François, *La Grande Armée – Analyse d'une machine de guerre*, Villers-sur-Mer, Éditions Pierre de Taillac, 2023
- HAEGELE, Vincent, Bey, Frédéric, graphiste GUILLERAT Nicolas, *Infographie de l'Empire napoléonien (atlas)*, Paris: Passés/Composés, 2023
- HOUDECEK, François, *Vivre la Grande Armée. Être soldat au temps de Napoléon*, Paris, CNRS Editions, 2023
- JOURDAN, Annie, *L'Empire de Napoléon*, Paris : Flammarion, collection Champs – Université, 2000
- LENTZ, Thierry, *Napoléon*, Paris, Gallimard, collection Découvertes, 1998
- MIKABERIDZE, Alexander, *Les guerres napoléoniennes. Une histoire globale*, Paris, Flammarion, 2020
- TESSON, Sylvain, *Berezina – Pe urmele lui Napoleon într-o motocicletă cu ataș*, București, Editura Polirom, 2020

**THE CONSTRUCTION AND CONFLICTS OF FEMALE  
IDENTITY, IN LIGHT OF MICHEL FOUCAULT'S THOUGHT  
IN *THE ART OF JOY* BY GOLIARDA SAPIENZA**

**L'IDENTITÉ FÉMININE, ENTRE CONSTRUCTION ET  
CONFLITS, À LA LUMIÈRE DE LA PENSÉE DE MICHEL  
FOUCAULT DANS *L'ART DE LA JOIE*  
DE GOLIARDA SAPIENZA**

**IDENTITATEA FEMININĂ, ÎNTRE CONSTRUCȚIE ȘI  
CONFLICTE, ÎN LUMINA GÂNDIRII LUI MICHEL  
FOUCAULT ÎN *ARTA BUCURIEI*  
DE GOLIARDA SAPIENZA**

**L'IDENTITÀ FEMMINILE TRA COSTRUZIONE E  
CONFLITTI, ALLA LUCE DEL PENSIERO DI MICHEL  
FOUCAULT IN *L'ARTE DELLA GIOIA*  
DI GOLIARDA SAPIENZA**

**Zoubeida OUCHTATI**

Università di Algeri 2

E-mail: [zoubeida.ouchtati@univ-alger2.dz](mailto:zoubeida.ouchtati@univ-alger2.dz)

**Abstract**

*In this article, the construction of Modesta's female identity is analyzed through Michel Foucault's theory, focusing on three fundamental poles: knowledge, desire, and power. The protagonist of the novel "The Art of Joy" examined in this paper progressively carves out a space of autonomy and freedom throughout the narrative. Through our analysis, we show how family and society are key factors in her identity formation, constructing the nuclei where the first Foucaultian pole, "power", is exercised. Subsequently, we examine the concept of "femininity" in relation to the second pole, "desire", highlighting the crucial role of the maternal figure. Modesta challenges social norms and redefines her femininity, finding in desire a driving force for her emancipation and self-esteem. Her relationship with desire becomes a key element in her struggle for autonomy and joy. Finally, based on the third pole, "knowledge", we analyze how Modesta constructs her identity through the acquisition of various "arts." It is through knowledge that she achieves joy and freedom, demonstrating that knowledge is a path to personal liberation and fulfilment.*

**Résumé**

*Dans cet article, la construction de l'identité féminine de Modesta est analysée à travers la théorie de Michel Foucault, en se concentrant sur trois pôles fondamentaux : savoir, désir et pouvoir. La protagoniste du roman « L'Art de la joie » examiné dans ce travail, parvient*

*progressivement à se créer un espace d'autonomie et de liberté tout au long du récit. À travers notre analyse, nous montrons comment la famille et la société sont des facteurs déterminants dans sa formation identitaire, construisant les noyaux où s'exerce le premier pôle foucauldien, « le pouvoir ». Ensuite, nous examinons le concept de « féminité » en relation avec le deuxième pôle, « le désir », en mettant en évidence le rôle crucial de la figure maternelle. Modesta défie les normes sociales et redéfinit sa féminité, trouvant dans le désir une force motrice pour son émancipation et son estime de soi. Sa relation avec le désir devient un élément clé de sa lutte pour l'autonomie et la joie. Enfin, en nous basant sur le troisième pôle, « le savoir », nous analysons comment Modesta construit son identité à travers l'acquisition de diverses « arts ». C'est par le savoir qu'elle atteint la joie et la liberté, démontrant que la connaissance est un chemin de libération personnelle et de réalisation.*

### **Rezumat**

*În acest articol, construirea identității feminine a Modestei este analizată prin teoria lui Michel Foucault, concentrându-se pe trei poli fundamentali: cunoaștere, dorință și putere. Protagonista romanului „Arta bucuriei” examinat în această lucrare reușește să-și creeze progresiv un spațiu de autonomie și libertate pe parcursul narațiunii. Prin analiza noastră, arătăm cum familia și societatea sunt factori determinanți în formarea identității ei, construind nucleele în care se exercită primul pol foucauldian, „puterea”. Ulterior, examinăm conceptul de „feminitate” în relație cu al doilea pol, „dorința”, evidențiind rolul crucial al figurii materne. Modesta sfidează normele sociale și își redefinește feminitatea, găsind în dorință o forță motrice pentru emanciparea și stima de sine. Relația ei cu dorința devine un element cheie în lupta sa pentru autonomie și bucurie. În final, bazându-ne pe al treilea pol, „cunoașterea”, analizăm cum Modesta își construiește identitatea prin dobândirea diferitelor „arte”. Prin cunoaștere, ea atinge bucuria și libertatea, demonstrând că cunoașterea este un drum către eliberarea personală și realizarea de sine.*

### **Riassunto**

*In questo articolo si analizza la costruzione dell'identità femminile di Modesta attraverso la teoria di Michel Foucault, focalizzandosi sui tre poli fondamentali: sapere, desiderio e potere. La protagonista del romanzo “L'arte della gioia” preso in esame in questo elaborato, riesce a ritagliarsi progressivamente uno spazio di autonomia e libertà nel corso della narrazione. Attraverso la nostra analisi, mostriamo come la famiglia e la società siano fattori caratteristici nella sua formazione identitaria, costruendo i nuclei in cui si esercita il primo polo foucaultiano, “il potere”. Di seguito, esaminiamo il concetto di “femminilità” in relazione al secondo polo, “il desiderio”, facendo risaltare il ruolo cruciale della figura materna. Modesta sfida le norme sociali e ridefinisce la propria femminilità, trovando nel desiderio una forza motrice per la sua emancipazione e per la sua autostima. La sua relazione con il desiderio diventa un elemento chiave nella sua lotta per l'autonomia e la gioia. Infine, basandoci sul terzo polo, “il sapere”, analizziamo come Modesta costruisca la propria identità attraverso l'apprendimento di varie “arti”. È attraverso il sapere che ella raggiunge la gioia e la libertà, dimostrando che la conoscenza è un percorso di liberazione personale e di realizzazione.*

**Keywords:** Female identity, Modesta, Goliarda Sapienza, “The Art of Joy,” Michel Foucault, Knowledge, Desire, Power

**Mots-clés:** identité féminine, Modesta, Goliarda Sapienza, « L'Art de la joie », Michel Foucault, savoir, désir, pouvoir

**Cuvinte-cheie:** *identitate feminină, Modesta, Goliarda SAPIENZA, „Arta bucuriei”, Michel Foucault, cunoaștere, dorință, putere*

**Parole chiave:** *identità femminile, Modesta, Goliarda SAPIENZA, “L’arte della gioia”, Michel Foucault, sapere, desiderio, potere*

## 1. Introduzione

Il tema dell'identità femminile è sempre stato centrale nel dibattito filosofico, sociale e letterario. Ogni epoca storica ha cercato di definire e ridefinire il concetto di identità, influenzato da una miriade di fattori culturali, politici e sociali. Quest'articolo intende esplorare la costruzione dell'identità femminile di Modesta, protagonista del romanzo *L'arte della gioia* (2014) di Goliarda Sapienza, alla luce della teoria di Michel Foucault.

L'identità non è un concetto statico; è un processo dinamico che si sviluppa e si trasforma nel tempo. Ogni individuo costruisce la propria identità attraverso una serie di esperienze, interazioni e riflessioni personali. Per le donne, questa costruzione è spesso influenzata da aspettative sociali e norme culturali che possono limitare le possibilità di espressione e realizzazione personale.

Il contesto storico e sociale gioca un ruolo cruciale nella formazione dell'identità. Nelle diverse epoche, le donne hanno dovuto confrontarsi con una serie di limitazioni imposte dalla società patriarcale, che spesso ha cercato di definire il loro ruolo e il loro valore in termini rigidi e restrittivi. Modesta, attraverso il suo percorso di vita, sfida queste convenzioni e costruisce un'identità complessa e sfaccettata.

La letteratura offre un terreno fertile per l'esplorazione e la rappresentazione dell'identità. I romanzi, in particolare, permettono di entrare nella mente dei personaggi, di seguire le loro evoluzioni e di comprendere le sfide che affrontano. *L'arte della gioia* (2014) di Goliarda Sapienza è un esempio potente di come la letteratura possa dare voce a storie di emancipazione e autodeterminazione femminile.

La scrittura femminile e femminista ha avuto il compito di rivendicare uno spazio di espressione e di riconsiderare la narrazione del sé. Autrici come Goliarda Sapienza hanno utilizzato la scrittura come mezzo per esplorare e affermare l'identità femminile, offrendo nuove prospettive e sfidando le convenzioni tradizionali.

La teoria di Michel Foucault (1971) offre strumenti concettuali per comprendere come identità, sapere, desiderio e potere si intersechino. Foucault ha analizzato come il potere si eserciti attraverso pratiche discorsive e istituzionali, influenzando la formazione delle soggettività. Nel caso di Modesta, è interessante vedere come questi concetti possano essere applicati per comprendere il suo percorso di autodeterminazione e resistenza alle norme sociali imposte.

L'obiettivo di questo lavoro è analizzare la costruzione dell'identità femminile di Modesta alla luce della teoria di Foucault, esplorando come la protagonista riesca a ritagliarsi uno spazio di autonomia e libertà in un contesto oppressivo.

Goliarda Sapienza, con *L'arte della gioia* (2014), ha creato un'opera che sfida le convenzioni letterarie e sociali, offrendo un ritratto vivido e complesso di una donna che si rifiuta di essere definita da chi la circonda. Modesta rappresenta un esempio di resistenza e autodeterminazione che risuona ancora oggi.

Le domande fondamentali di questa ricerca sono: Come si costruisce l'identità femminile di Modesta? Quali sono i fattori che influiscono sul processo di costruzione della sua identità? In che modo la teoria di Foucault ci aiuta a comprendere questo processo?



Prima di analizzare il processo di costruzione dell'identità di Modesta, ci piacerebbe incominciare il nostro elaborato con una premessa teorica attraverso la quale spieghiamo i tre poli su cui si basa la nostra analisi e presentiamo l'opera presa in esame in quest'articolo.

## 2. Potere, Desiderio e Sapere: Michel Foucault e l'ordine del discorso

L'obiettivo di questo nostro elaborato è di esaminare il processo di costruzione della protagonista del romanzo intitolato *L'arte della gioia* (2014) di Goliarda Sapienza, utilizzando come riferimento Michel Foucault e la sua teoria dell' *Ordine del discorso* (1971). Questa teoria, semplificata per esigenze metodologiche, ruota attorno a tre concetti chiave: potere, desiderio, e sapere.

Il concetto di potere, primo polo dell'analisi, mette in luce la rappresentazione dell'individuo come irrazionale rispetto alla ragione comune, evidenziando la sua capacità o incapacità di far valere la propria ragione in contesto sociale. In queste circostanze, sorge la domanda se ha senso ciò che un individuo deviante fa o dice, e se ha il potere di contrastare le opinioni generali.

Il desiderio solleva la questione fondamentale dell'essere soggetti alle norme e ai divieti che regolano le società. A quale costo, in termini di rinunce e compromessi, un individuo può perseguire un desiderio profondo, radicato nella sua natura unica e non conforme agli standard sociali? Da qui, emerge un percorso caratterizzato dalla dissidenza, dal rifiuto delle istituzioni e dalle disobbedienze alle norme morali e sociali.

Infine, il terzo polo, quello del sapere, rappresenta il nucleo cruciale dell'analisi. Qui, si scontrano il vero e il falso, e alla fine emerge la figura di un individuo portatore di verità, seppur marginale rispetto alla società dominante.

## 3. L'arte della gioia tra rifiuto, critica e apprezzamento

Goliarda Sapienza (Catania, 10 maggio 1924 – Gaeta, 30 agosto 1996) è stata una scrittrice e attrice teatrale cinematografica italiana. È figlia di Maria Giudice; sindacalista e prima donna ad ottenere l'incarico di segretario della Camera del Lavoro di Torino, e di Giuseppe Sapienza; avvocato e deputato dell'Assemblea Regionale Siciliana, primo parlamento eletto democraticamente dopo la seconda guerra mondiale.

Nel 1969 ha inizio la stesura de *L'arte della gioia*, dopo che Goliarda Sapienza aveva già pubblicato i suoi due principali romanzi autobiografici: *Lettera aperta* nel 1967 e *Il filo di mezzogiorno* nel 1969, entrambi per Garzanti editore. Come viene spiegato nella postfazione del romanzo da Domenico Scarpa, la sua pubblicazione è stata un processo complesso che si è protratto per venti anni. Pilù Panigali, la giovane amica che frequentava Goliarda ogni pomeriggio per ascoltare la storia di Modesta mentre prendeva forma, le aveva regalato il primo taccuino della sua vita con la dedica: "per arrivare al Sessantanove":

"Pilù mi ha regalato questo libretto perché io viva anche nel 1969", inizia a scrivere Goliarda nel retro della copertina cartonata, ritrovandosi a trascorrere quasi l'intera notte di Capodanno a mettere giù le proprie emozioni in questo libretto ordinato, come fosse un qualsiasi dei foglietti sparsi in cui negli ultimi tempi aveva intrapreso la sua originale e spregiudicata ricerca interiore." (PROVIDENTI, 2010, p. 81).

Nel 1976, la scrittrice completa la stesura del romanzo. Dopo numerosi tentativi di pubblicazione, non riesce a ottenere l'accettazione delle case editrici più prestigiose in Italia. Purtroppo, nel 1979, il manoscritto viene respinto da figure di spicco del settore editoriale

italiano, tra cui Sergio Pautasso, Rizzoli, Paolo Terni, Einaudi e Erich Linder, quest'ultimo che, per ragioni personali<sup>1</sup>, restituisce il manoscritto a Goliarda senza nemmeno aprirlo.

Successivamente, nell'estate del 1979, l'autrice si rivolge a Sandro Pertini, incoraggiata dai suoi sostenitori di lunga data: Bertolucci, Siciliano e dalla giornalista Adele Cambria. Quest'ultima, nel medesimo anno, pubblica un articolo su *Il Giorno* intitolato *Dopo l'Orca arriva la Gattoparda*. È interessante notare che Cambria fa riferimento al celebre romanzo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, poiché entrambi i testi mettono in evidenza la Sicilia e smascherano usi, costumi e tradizioni con piena libertà espressiva.

Nella postfazione del libro, Domenico Scarpa riflette:

“Se tanti lettori di questo romanzo hanno sentito il bisogno di evocare il Gattopardo è perché l'istinto gli suggeriva di affiancare a un altro libro memorabile, siciliano anche quello, il libro memorabile che stavano leggendo. Questione di pulsazione affettiva, non di rassomiglianze o d'influssi estetici. [...] bisogna levare le confidenze, restringere alle sole iniziali il nome di chi ha scritto *L'arte della gioia*, leggere Goliarda chiedendole nulla di più e nulla di meno di quello che la lingua, la letteratura possono offrire, senza permettersi ipotesi volgari.” (SAPIENZA, 2014, p. 515-516).

In quel frangente, durante il quale Pertini è imprigionato, si cerca di coinvolgere nuovamente Pautasso, il quale tuttavia rifiuta ancora una volta il manoscritto. L'anno successivo, Goliarda riceve una lettera di rifiuto dalla Feltrinelli:

“[...] Il manoscritto in oggetto si rifà a canoni narrativi sostanzialmente ottocenteschi applicati a una trama nella quale si intrecciano elementi di natura sociologica, erotica e psicologica, armonizzati da una buona scrittura.” (SAPIENZA, 2014, p. 532)

Nel 1981, il romanzo viene sottoposto anche alla Mondadori, ma Goliarda riceve una lettera di rifiuto che non fornisce dettagli specifici sul motivo della decisione editoriale. Nello stesso anno, grazie all'intervento di Elena Gianini Belotti, si avvicina la possibilità che il romanzo sia pubblicato da Editori Riuniti, in collaborazione con la rivista “Noi Donne”, che intendeva offrirlo come regalo agli abbonati. Tuttavia, i costi di stampa risultano proibitivi e il progetto viene abbandonato.

Nel 1980, mentre è in carcere, Goliarda inizia a scrivere *L'università di Rebibbia*, che verrà pubblicato nel 1983 da Rizzoli. Il libro vende circa quindicimila copie e raggiunge la classifica dei più venduti, ma ciò non motiva l'editore a rivalutare la pubblicazione de *L'arte della gioia*. Adele Cambria cerca di spiegare il motivo di questa serie di rifiuti in un articolo pubblicato su *L'Unità*:

“Goliarda non era affatto “ideologica”: anzi accusava l'ideologia di averle rovinato la vita. Ma aveva idee “straniere” su tutto. E deve essere stata questa, suppongo, la ragione per cui i responsabili delle più grandi case editrici si ritraevano con terrore dalla pagine de *L'arte della gioia*.” (CAMBRIA, 2006, p. 24).

Nel 1994, Stampa Alternativa pubblica solo la prima parte del romanzo. Dopo la morte improvvisa della scrittrice nel 1996, la responsabilità di pubblicare l'intero romanzo ricade su suo marito, Angelo Pellegrino. Nella prefazione del libro, Pellegrino racconta di aver finanziato la pubblicazione di circa mille copie del romanzo presso Stampa Alternativa nel 1998 e di averlo distribuito a vari critici e scrittori italiani. Successivamente, questa casa editrice pubblica l'intero romanzo.

<sup>1</sup> Linder ha appena perso sua moglie e non è in animo di accettare nuovo lavoro.

Pellegrino aggiunge: “Passarono tre anni senza che accadesse nulla di più. Poi, grazie all'appassionato interessamento di Loredana Rotondo, dirigente di Rai Tre, fu dedicato alla figura di Goliarda Sapienza, l'arte di una vita.” (SAPIENZA, 2014, p. V)

Al di fuori dell'Italia, il romanzo ha un successo straordinario. Già dall'edizione del 1998, Pellegrino affida il romanzo a un'agente letteraria giovane che si occupa dei mercati di lingua tedesca. A Francoforte, suscita l'interesse di Waltraud Schwarze, nota per aver scoperto testi poco conosciuti. Il romanzo viene quindi pubblicato a Berlino dalla casa editrice Aufbau-Verlag, ma viene diviso in due parti. Nel frattempo, Schwarze contatta Viviane Hamy, una coraggiosa editrice parigina, suggerendole di leggere *L'arte della gioia*:

« Paru en Italie en 1998 dans une petite maison d'édition que personne ne connaît. Le texte est un peu bizarre, il fait 600 pages. Il va coûter une fortune en traduction, il y'a peu de chance pour qu'il y ait plus de personnes qui le lise à l'étranger qu'en Italie, mais c'est vraiment merveilleux. » (SAPIENZA, 2014, p. VI).

Hamy invia immediatamente il romanzo a Nathalie Castagné, una traduttrice e scrittrice, che accetta di tradurlo in francese. Nel 2005, il romanzo esplose come fenomeno letterario in Francia. Nel 2007, suscita l'interesse di un traduttore spagnolo, José Ramón Monreal, il quale lo traduce in castigliano per conto della casa editrice Lumen, a Barcellona. Attualmente, *L'arte della gioia* è tradotto in numerose lingue e pubblicato in diversi paesi del mondo. Nella postfazione del romanzo, Domenico Scarpa afferma:

“L'arte della gioia è qualcosa di più e di meno che un libro bello, è un libro memorabile, e i libri memorabili sono pochissimi, molti meno rispetto ai libri belli e anche riusciti. Un libro memorabile è semplicemente un libro che lascia il segno : con l'articolo determinativo. [...] L'arte della gioia è un romanzo spazioso, e intimo come una cesta per i gatti. Questo libro è un grembo dove non si è costretti a stare rannicchiati. Prima che per il lettore, è stato tale per chi l'ha scritto: un luogo dove si può stare dopo aver fatto sgombero di tutto, idee parole e cose ricevute. È stato scritto in una città affollata, nella Roma tra gli anni Sessanta e Settanta, gli anni effimeri della città eterna, e si rivela come un libro che deve la propria forma a un isolamento conquistato per disciplina intransigente. La SAPIENZA lo scrisse senza farsi scoprire : senza farsi distrarre o dissipare : un talento che condivide con la sua Modesta, con quel personaggio protagonista che in segreto attraversa l'infanzia e la giovinezza costruendosi un destino.” (SAPIENZA, 2014, p. 515-517).

Inoltre, Scarpa loda lo stile di scrittura di Sapienza. A suo parere, il libro è caratterizzato da una sicurezza di scrittura evidente. Lo stile utilizzato è descritto come una pura espansione d'aria, con una totale fluidità nell'occupare lo spazio della pagina. Secondo Scarpa, Goliarda ha integrato abilmente la sua biografia nel romanzo, consentendo così una narrazione che amplia la sua vita anziché limitarsi a correggerla.

#### **4. L'identità di Modesta tra potere, desiderio e sapere**

La protagonista è Modesta, che affronta diverse esperienze drammatiche nel corso della narrazione, le quali contribuiranno alla sua crescita e maturazione. Esploreremo il processo di costruzione della sua identità, dalla fanciullezza all'età adulta, analizzando i fattori che ne influenzano l'identità e la femminilità, e come riuscirà a conquistare la propria identità.

Alla luce della riflessione foucaultiana, cerchiamo di studiare il percorso della narratrice Modesta, puntando su ciascuno dei tre poli (potere, desiderio e sapere).

#### 4.1. Famiglia e società: La microfisica del potere tra coscienza e ribellione

Fin dalla prima pagina del romanzo, notiamo che ci sono tre motivi cruciali che influenzano la protagonista durante l'età della fanciullezza: la povertà, il rapporto madre/figlia e la sottovalutazione della donna da parte della società. Oltre a ciò, ella viene influenzata anche dalle persone che le vengono a contatto. Mira a eliminare ostacoli che non le permettono più di andare avanti verso la realizzazione di sé stessa. Vuole appunto oltrepassare soprattutto i limiti sociali e culturali posti a lei fin da piccola.

Per quanto riguarda il primo motivo, ella all'inizio fa una descrizione accurata sia dei membri della sua famiglia che dell'ambiente in cui vive: "Mi trovo ora nel buio della stanza dove si dormiva, si mangiava pane e olive, pane e cipolla." (SAPIENZA, 2014, p. 5)

Ella patisce anche l'incomunicabilità con la madre, la quale costituisce la prima e principale relazione oggettuale da cui dipenderanno tutte le relazioni future della figlia: "Non parla mai mia madre o urla o tace" (SAPIENZA, 2014, p. 5)

Modesta patisce anche la mancanza di un padre al suo fianco. A casa, si sente marginalizzata da sua madre che le preferisce la sorella Tina che soffre di un disturbo cognitivo: "come il vestito per la domenica che la mamma sta cucendo per Tina. Sempre vestiti a lei, e nastri! Anche le scarpe bianche le ha comprato. A me niente" (SAPIENZA, 2014, p. 6). Si picca di liberarsi da lei, anche quando viene stuprata, non le ricorre perché non ha mai sentito il suo amore: "La mamma non mi aveva mai abbracciata" (SAPIENZA, 2014, p. 15). Pure quando la sente gridare e piangere, non si prende pena per lei: "Anch'io avevo pianto tante volte così. Ora toccava a lei, non mi importava" (SAPIENZA, 2014, p. 12). La fanciulla soffre della mancanza di una madre al suo fianco che risponde alle sue prime curiosità sessuali tutto ciò a farla fuori per liberarsi sia da lei sia dal contesto barbarico che la circonda.

Oltre alla famiglia, anche la società non dovrebbe essere sottovalutata, in quanto è un contesto importante che influisce sicuramente sul processo della costruzione dell'identità di Modesta. Ambientato agli inizi del Novecento in Sicilia, il romanzo ne smaschera usi, costumi e soprattutto pregiudizi nei confronti delle donne, spesso definite sceme e inutili. Infatti, secondo Tuzzu: "le femmine, come dice mio padre, da quando mondo è mondo non capiscono niente" (SAPIENZA, 2014, p. 8), oppure la mamma che dice: "è una disgrazia nascere femmine, ti viene il sangue e addio salute e pace" (SAPIENZA, 2014, p. 15) oppure: "si dice che se una femmina per prima ti nasce, altri due o tre ne chiama: e per avere un maschio s'ha da penare" (SAPIENZA, 2014, p. 246) finché arrivi all'amara verità, cioè che la donna è nemica della donna come e quanto l'uomo. È evidente però che in queste condizioni è difficile affermare sé stessa e la propria indipendenza dato che questo contesto socioculturale non l'aiuta ad esprimere la propria femminilità.

Nella prima parte del libro, Modesta sta alla ricerca della propria identità. Ogni volta che trova sulla propria strada una donna bella e istruita, che è in qualche modo l'opposto di sua madre, si identifica con lei arrivando fino a far propria anche il loro modo di parlare e quello di pensare. Infatti, Modesta si identifica poi con madre Leonora e la principessa Gaia che in realtà sono le due altre figure materne nel romanzo.

Quando viene portata al convento, riesce a liberarsi dall'ignoranza cui sofferiva. Ma neppure in convento trova chi potesse rispondere alle sue curiosità perché deve per forza obbedire e pregare senza chiedere spiegazioni. Infatti, lei non crede in Dio, davanti alle suore, finge di pregare per non mostrare la sua eresia. Non è un caso se non riesce a diventare una buona devota. Il suo comportamento è dipeso dalla sua educazione, è cresciuta in un ambiente che non dà molta importanza alla religiosità: per esempio, il padre di Tuzzu, ogni volta che se la prende con qualcuno, dice: "Porco prete, prete fottuto, minchione di un prete" (SAPIENZA, 2014, p. 19-20). Neanche la madre, le dava spiegazioni: "Parla sempre di questo Dio, ma se si

chiede spiegazioni, niente: ‘Pregalo che ti protegga e basta ! Che vuoi sapere ? Pregalo e basta’” (SAPIENZA, 2014, p. 7).

La prima persona con cui si identifica, dopo essersi liberata dal paese miserabile in cui viveva, è madre Leonora. La religiosa ha l'apparenza di una donna forte, istruita e fine. Per Modesta, questa è la prima volta che viene a contatto con una donna così dolce e colta, dopo aver vissuto a lungo con una madre ignorante e grossolana. Si identifica con lei quando sta con Beatrice: “Non sapendo niente, risposi con le parole di madre Leonora” (SAPIENZA, 2014, p. 70).

Intanto, comincia a disprezzare anche il mondo monacale, perché al pari del paesino in cui viveva, anch'esso ostacola il suo cammino verso la libertà e l'emancipazione. Secondo le suore: “la donna non arriva mai alla SAPIENZA di un uomo” (SAPIENZA, 2014, p. 20).

Si trova di nuovo in un altro contesto barbarico che sottovaluta la sua intelligenza. Il suo odio cresce specie dopo la scoperta dell'ipocrisia delle suore e soprattutto quella di madre Leonora alla quale si affezionava. Quest'ultima, stando a Modesta, non è che una vigliacca che nascondendosi al convento racconta bugie sia agli altri che a se stessa: “Prima avevo creduto che madre Leonora non si accarezzasse perché era pura e santa come tutti ripetevano nel convento, ma adesso sapevo che anche lei di notte si accarezzava esattamente come facevo io” (SAPIENZA, 2014, p. 27).

Al convento, frequentando Mimmo, si rende conto che non tutti gli uomini s'interessano solo al sesso come invece pensavano sua madre e le suore. Tutto ciò la spinge a liberarsi anche dal convento e così decide di uccidere madre Leonora.

Dopo averla fatta fuori, si trasferisce dalla famiglia Brandiforti e di nuovo viene influenzata da un altro contesto principesco in cui riesce a cambiare completamente stile di vita. Diventa Mody, la donna chic e raffinata. Impara ad essere più fine e femminile. Si libera dalle parolacce, impara a studiare, a ballare e a vestirsi. Ora, impara anche ad essere prudente perché: “la meraviglia è nemica della prudenza” (SAPIENZA, 2014, p. 62).

Il suo soggiorno dai Brandiforti le permette di crescere. Modesta, che è curiosa, vivace e avida di cultura, non vuole essere pigra e lenta come Beatrice o forte e volitiva al pari di Gaia. Scopre così i tesori dei libri di zio Jacopo. Diventa così più astuta. Decide di uccidere Gaia e accetta di sposare Ippolito non solo per farsi una famiglia, ma anche per essere anche lei una principessa e liberarsi definitivamente dal convento e dalla miseria. La figura di Gaia è molto importante. Modesta si identifica con la principessa Gaia per farsi rispettare e per mostrare a Beatrice e ai servitori della villa Brandiforti, che anche lei ha la peculiarità di una principessa: “cercai un compromesso dentro di me fra Modesta e Gaia” (SAPIENZA, 2014, p. 178). Per farsi posizione, cambia completamente il suo atteggiamento nei confronti dei servitori e si comporta come se fosse la principessa: “Già aspettava un mio ordine. Quell'attesa mi ridiede la fiducia che avevo perduta. Ero della famiglia adesso[...] la principessa avrebbe risposto così.” (SAPIENZA, 2014, p. 100).

Continua ad identificarsi con lei anche quando non sa come deve comportare “come avete capito, non sapendo come comportarmi con quel ragazzo, avevo preso in prestito le maniere brusche della principessa buonanima” (SAPIENZA, 2014, p. 138). In realtà, entrambi si assomigliano, ogn'una di loro è forte, sicura di sé e dal polso di ferro. Ma Modesta non vuole avere padroni, decide di nuovo di far fuori la donna che l'ha accolta. La lascia morire quando ha uno dei suoi attacchi e così padrona di sé stessa e del suo destino.

Vivendo con la principessa Gaia capisce che bisogna accrescere i suoi interessi culturali piuttosto che accumulare denaro o essere padrona e perciò decide di disfarsi dalle terre, di vendere tutto e di impegnarsi allo studio.

All'età di 21 anni, incontra Carlo Civardi e da lui conosce il socialismo. Lo apprezza perché pensa che sia l'uomo che la donna sono uguali. Decide pure di iscriversi all'università, ma anche lì viene vista stranamente perché non ci erano tante ragazze interessate allo studio.

Modesta viene influenzata anche dai cambiamenti sociali, politici e culturali del Novecento soprattutto dal Fascismo. A lei non piace quel regime perché la mette in una posizione di inferiorità rispetto all'uomo. Vivendo con i bambini, ella diventa più sicura di sé e fiera della propria femminilità. È certa che il benessere dei bambini dipende dalla sua bravura e dalla sua tenerezza. Infatti, un episodio molto importante è quello in cui viene sparata da Mattia. Rinasceva da quel colpo di ritrovella. Si apre così un nuovo capitolo nella sua vita, diventa più attenta e non si fida di nessuno. Ora s'interessa solo all'educazione dei bambini e spera che un giorno anche loro possano aprirsi la strada con le proprie mani.

#### 4.2. La femminilità fra desideri e restrizioni

La storia inizia quando Modesta ha 9 anni, quindi in piena fanciullezza. Ella compie da sola una inconsueta iniziazione fisica, psicologica e sessuale alla vita. Fin dall'inizio, ella mostra curiosità ed interesse rigorosamente connessi alla sfera psicosessuale. Sentendo, appunto, i gridi della sorella mongoloide, comincia ad accarezzarsi:

“Per anni l'avevo sentita urlare così senza badarci, sino al giorno che, stanche di trascinare quel legno, buttata in terra, avvertii a sentirla gridare come una dolcezza in tutto il corpo [...] chiudevo gli occhi e immaginavo che si lacerasse la carne, si ferisse. E fu così che seguendo le mie mani spinte dagli urli scoprii, toccandomi là dove esce la pipì, che si provava un godimento.” (SAPIENZA, 2014, p. 5).

La masturbazione è la prima tappa verso la scoperta della sua eroticità e sensualità. Infatti quando sta con Tuzzu, è lei ad eccitarlo: “*Non dovevo lasciarlo andare via [...] e ora che tenevo il suo braccio- mi nasceva quel desiderio di accarezzarmi là dove...*” (SAPIENZA, 2014, p. 9).

A differenza di molte fanciulle, ella non comunica con sua madre. Non ha appunto una madre che potrebbe rispondere alle sue prime curiosità sessuali. Inizia così a frequentare Tuzzu, che è più grande di lei, e gli chiede “che cos'è il mare?” (SAPIENZA, 2014, p. 8). Tuzzu l'inizia alla sua prima esperienza sessuale e dopo un incontro intimo con lui, dice: “Ora capisco che cos'è il mare” (SAPIENZA, 2014, p. 9). Il mare simboleggia sia la libertà che la femminilità<sup>2</sup> e questi due concetti sono strettamente interdipendenti. La libertà permette alla protagonista di godere la propria femminilità, il che ci spiega perché, secondo lei, il convento la priva non solo della sua libertà, ma anche della sua femminilità.

Nella prima parte del romanzo, notiamo che il suo sviluppo psicosessuale è precoce. Infatti, appena vede l'uomo robusto che si spaccia per suo padre biologico, va con lui ignorando gli avvertimenti della madre: “Il sangue mi rideva d'orgoglio per la sua forza” (SAPIENZA, 2014, p. 12). Come si è già detto nei motivi, l'assenza della figura paterna gioca un ruolo molto importante nell'acquisizione dell'identità soprattutto per le femmine. Modesta vive solo con sua madre, il che può essere una delle principali cause della sua omosessualità.

La sua vita affettiva ed il suo comportamento poi da adulta viene influenzata dalla madre più che da un padre. Infatti, dopo l'esperienza dello stupro, in ospedale non sembra terrorizzata da ciò che le è appena accaduto. Sembra che aspettava da tempo che si presentasse un uomo ovvero una figura paterna. Quando vede madre Leonora, si affeziona a lei come se niente succedesse. Quell'atto non è stato che un'esperienza che le permette di maturare sessualmente e di godere il corpo che le dà tante gioie.

Modesta non vuole che l'autoerotismo ostacoli la sua ricerca di un rapporto con un partner del sesso opposto perché è disposta a sperimentare cose nuove e così si sente una

<sup>2</sup>Goliarda dichiara in Io, Jean Gabin : « Per me la donna è stata sempre il mare »  
(Cfr :<http://www.einaudi.it/speciali/Goliarda-Sapienza-Io-Jean-Gabin>).

femmina: “Le carezze di prima mi sembravano pane duro in confronto a quelle di Tuzzu. Avevo fatto bene a chiedere a Tuzzu.” (SAPIENZA, 2014, p. 10).

Al convento si innamora con madre Leonora, prova per la prima volta nella sua vita l’amore per una donna. Quando sta con madre Leonora, si paragona con lei e teme che il suo seno non si sviluppasse come quello della religiosa. A lei non piace, infatti, il convento perché l’impedisce di godere il proprio corpo e ostacola il processo della sua maturazione sessuale: “avevo dimenticato di avere il seno, il ventre, le gambe.” (SAPIENZA, 2014, p. 42).

Non le è permesso né di sfiorare argomenti riguardanti l’amore o il sesso né di parlare con gli uomini. Ma la ribelle, all’insaputa delle suore, parla con il giardiniere Mimmo, verso il quale si sente qualche volta attratta sessualmente: “Alzandomi in punta di piedi, col viso verso di lui, avevo risposto chiudendo gli occhi : -Dai Mimmo, mettiti nei panni di quell’ape e posati sopra di me.” (SAPIENZA, 2014, p. 31).

Allo scopo di liberarsi, decide di uccidere madre Leonora. Si sente così libera, il che viene evidenziato quando si tiene lontana dalle suore e comincia ad accarezzarsi nel bagno:

“Strappandomi il grembiule e la camicia, le mie mani trovarono quelle fasce strette « perché il seno non si mostrasse »[...] e finalmente nuda- quanto era anche non sentivo il mio corpo nudo? Anche il bagno con la camicia si doveva fare- ritrovo la mia carne. Il seno libero esplose sotto le mie palme e mi accarezzo lì in terra godendo delle mie carezze.” (SAPIENZA, 2014, p. 41).

Le relazioni amorose della protagonista sono estremamente intense. Ella prova amore sia per uomini sia per donne. Quelle omosessuali sono qualcosa che coinvolge invidia, gelosia, ossessione, paura oltre ai sentimenti di amore e ammirazione. Ciò che la caratterizza è la sua capacità di trarre vantaggio anche dai suoi rapporti per crescere. Desidera le donne pure durante la gravidanza perché: “[...] avevo attrazione solo per le donne. Che fosse come una difesa dell’organismo sazio di umori maschili e bisognoso più di tenerezza che di una penetrazione.” (SAPIENZA, 2014, p. 183).

Il suo orientamento sessuale cambia e modifica nel corso del tempo a seconda della fase che sta attraversando. Il suo orientamento sessuale non è uno stato di natura bensì un ruolo artificiale né definitivo né determinato perciò l’identità di Modesta cambia a seconda del contesto in cui si trova. La sua complessa sessualità diventa inevitabile per la compressione di se stessa, del proprio corpo e quello degli altri. Ha una forte potenzialità di attrarsi da uomini, poi da donne e risentirsi di nuovo attratta da persone del sesso opposto, il che non è del tutto anomalo perché questa bisessualità è un periodo di incertezza e si risolve in maniera definitiva nel breve.

Oltre a madre Leonora, inizia un rapporto sororale – amoroso con Beatrice. Non è un caso che le canti la ninna nanna in dialetto siciliano : il dialetto di Tuzzu, colui l’ha iniziata al sesso.

Non le dispiace neanche fare all’amore con un uomo senza amore. Un esempio illustre è la sua relazione carnale con Carmine. Scrutando a fondo nei dialoghi tra lei e Carmine, si capisce che la sua vecchiaia sostituisce il posto del padre mai conosciuto. Tutti i due non passano abbastanza tempo insieme, cercano solo di godere di quelle poche ore che hanno in disposizione. Da lui, impara a migliorare l’intesa sessuale con Beatrice. Cerca di insegnarle infatti, ciò che ha appreso nel passato sia da Tuzzu che da Carmine:

“Quello che imparavo da Carmine, cercavo di comunicarlo a Beatrice. Le mie carezze si fecero più caute e più penetranti. Certo non ero un uomo, ma con la mano le entravo dentro più profondamente e lei più profondamente veniva.” (SAPIENZA, 2014, p. 111).

Oltre a Beatrice, cerca di insegnare come si fa all'amore anche con Carlo visto che quest'ultimo non ha mai amato nella sua vita, le uniche donne con cui ha fatto all'amore erano le mondane: "Allora hai fatto di me la tua pura e santa Laura. Poveri ragazzi ! A noi Madame Bovary e a voi Laura. Ma dài." (SAPIENZA, 2014, p. 165).

La sua omosessualità può essere causata dal suo rapporto con la madre. Ella cerca di trovare in ognuna delle sue amanti o la madre o la bambina Modesta. Si affeziona a madre Leonora perché la vede come una donna istruita, dolce, fine che parla "a bassa voce" a differenza della madre che non faceva altro che gridare e lamentarsi.

Con Joyce, si identifica con Beatrice o Modesta la bambina perché sente l'esigenza di comportarsi al pari di una bambina dato che le sembra più forte di lei. Stando con lei, si identifica anche con Tuzzu, il che compare quando, rivolgendosi a Joyce, dice: "Chissà con chi ti ha generato tua madre !" (SAPIENZA, 2014, p. 354) (una frase detta per primo da Tuzzu alla bambina Modesta).

Infatti, identifica Joyce con sua madre, in questo caso il loro amore è definibile un puro transfert. Avendola perduta a giovane età e per causa sua, la protagonista si sente in colpa e perciò ha sempre paura di perdere Joyce come ha perso sua madre. Quando incontra Nini, vede in lei una donna coraggiosa e spontanea, l'identifica a volte con sua madre: "-No, Nina, parla, mi fa piacere. Mia madre non parlava mai !" (SAPIENZA, 2014, p. 427). Con Beatrice, invece è proprio Modesta a prendere il posto della madre perché si sente più forte di lei. In questa relazione, gioca il ruolo dell'insegnante perché lo ama ma non lo desidera. Ella, infatti, desidera Carmine, anche quando abbraccia Carlo, pensa al vecchio che l'ha insegnato ad essere femmina. Parlando con lui dice:

"-Carlo amo, e te la mia natura vuole. Ho imparato a non contrastarla la mia natura: la pago ma non ci do l'anima, come dici tu. La pago coi tuoi baci, la sazio e quando è saziata mi libero i pensieri e t'accantono." (SAPIENZA, 2014, p. 209).

A volte si identifica anche con Carmine. Infatti, dice a Carlo: "Ma proprio non vi insegnano niente le vostre madri." (SAPIENZA, 2014, p. 163) che è in realtà una frase venuta per primo pronunciata da Carmine quando faceva all'amore con lei.

Durante la sua adolescenza, Modesta ha un maturo senso di femminilità. Infatti, in questo periodo ella passa ad un'arrogante civetteria ed è diventata più sicura di se stessa. Dà molta importanza al sesso perché il suo corpo è sessualmente attivo:

"Ma non è amore il sesso ? L'amore e il sesso sono figli l'uno dell'altro. L'amore senza sesso che cos'è ? Una venerazione di statue, di madonne. Il sesso senza l'amore che cos'è ? Una battaglia di organi genitali e basta." (SAPIENZA, 2014, p. 168).

La maternità è una delle tappe più importanti che influiscono di sicuro sulla costruzione dell'identità di Modesta. Ella esprime la sua felicità quando è incinta di Prando: "mi vidi la vita larga, sformata e la pancia gonfia nello specchio, invece di disperarmi, come avevo pensato all'inizio, mi venne da ridere [...]"(SAPIENZA, 2014, p. 121).

Dopo il parto, ella descrive inconsciamente suo figlio come se fosse un mostro ovvero "nemico [...] estraneo." (SAPIENZA, 2014, p. 122), come se suo figlio le rubasse la sua giovinezza. Infatti, descrive il parto come se fosse una lotta tra lei e il figlio: "Solo il mio corpo e il suo sapevano il significato segreto di quella lotta mortale e senza ostilità : ognuno per la propria vita." (SAPIENZA, 2014, p. 122).

A volte si sente attratta da suo figlio. Fa finta di avere freddo perché egli la copri con la sua giacca e guardandolo, dice: "chissà quanto l'avevo desiderato." (SAPIENZA, 2014, p. 374). Non vuole che lui si innamori con una ragazza giovane e bella. Infatti, si ingelosisce della sua giovinezza: "Sono gelosa [...] gelosia nuova, gelosia di madre che mi fa odiare la sua



giovinezza [...] - Che quella che chiamiamo gelosia di madre esiste, ed è meglio riconoscerlo [...] sarò gelosa di qualsiasi donna che tu possa innamorare.” (SAPIENZA, 2014, p. 377), perché ormai si rende conto della sua vecchiaia, pure il fatto di essere nonna, la ricorda della sua anzianità: “Già ero nonna... E su questa riflessione che fatalmente sconvolge più di qualsiasi guerra.” (SAPIENZA, 2014, p. 460).

Modesta ha paura di invecchiare:

“Mai avrei potuto immaginare che la vecchiaia portasse con sé timore verso i giovani. Quel timore che sentivo dentro di me era forse un segno di vecchiaia ? [...] Ecco il senso nascosto della parola vecchiaia : un disertare la vita anche dà conforto, un lasciare il campo spazzato, mitragliato dal fuoco di voci giovani, di giovani emozioni. Il giovane ti ricorda che deve invecchiare, forse desidera la tua vecchiaia e forse anche la tua morte.” (SAPIENZA, 2014, p. 412-413).

Ella sente un'eccessiva invidia e rivalità in diverse situazioni. Quando scopre che Mattia, uno dei suoi ex amanti, sta per sposarsi con una donna più giovane di lei, le fa descriversi “sconfitta, vecchia.” (SAPIENZA, 2014, p. 435), ella ormai ha 40 anni. Un episodio molto significativo è quello dello specchio : passeggiando a Roma, vede la sua immagine distolta nello specchio, piange disperata: “Mai tanto dolore ha provato.” (SAPIENZA, 2014, p. 474)

Un momento decisivo è quello in cui Modesta decide di tagliarsi i capelli facendo mostrare il suo collo. Si vede che mira a cambiare qualcosa nella sua vita. Tagliando i capelli per lei è un segno di emancipazione, significando anche la sua voglia di liberarsi dal passato con tutte le sue sofferenze. Vuole chiudere un capitolo che raffigura un periodo dal quale vuole rendersi libera.

I capelli che sono simbolo di seduzione, quelle lunghe simboleggiano ovviamente la femminilità. Prende una tale decisione solo dopo aver frequentato delle persone politicamente impegnate e ella non vuole essere sottovalutata per quanto riguarda il suo aspetto. I capelli sono molto significativi.

Per Modesta, la conoscenza degli altri passa attraverso i capelli. Ella inizia con la loro descrizione e passa poi ad esprimere il senso del tatto che agevola il rapporto intimo, accompagnato di un abbraccio o qualsiasi gesto di carezza che indicano in qualche modo il suo bisogno di tenerezza, fiducia e protezione mancate. Infatti, fin dalla prima pagina del romanzo, viene illustrato sia il carattere dei personaggi che il rapporto di Modesta con loro, sempre attraverso i capelli.

Nella sua famiglia, la sorella Tina, “si strappa i capelli” “ fili che la mamma allargava col pettine cercando di coprire la cima di quell'uovo” (SAPIENZA, 2014, p. 6). L'uomo che si spaccia per suo padre è “un gigante con una massa di capelli arruffati sulla fronte.” (SAPIENZA, 2014, p. 11); Sua madre, i cui “capelli di velo nero pesante sono pieni di mosche” (SAPIENZA, 2014, p. 5); vive in miseria insopportabile. Anche madre Leonora fin dal primo incontro è raffigurata attraverso i suoi capelli “biondi ondulati lunghi [...] I seni piccoli, rosei, si intravedevano fra i capelli leggeri, trasparenti.” (SAPIENZA, 2014, p. 18).

È chiaro che la descrizione di sua madre e quella di madre Leonora si contrappongono perché la religiosa conquista Modesta con la sua femminilità, pure quando parla, lo fa a bassa voce; segno di signorilità. Invece, la madre non sa che urlare e rimproverarla.

Nel suo rapporto con Beatrice, Modesta esprime il suo bisogno di essere accolta e accarezzata attraverso le azioni di coprire o pettinare: “Modesta ha freddo, ma Beatrice la copre coi suoi capelli di seta.” (SAPIENZA, 2014, p. 345) e pure la sua necessità tutta materna di protezione nei confronti dell'amica : “Mi dai il latte come la mia tata ? risponde- prima ti copro con i miei capelli.” (SAPIENZA, 2014, p. 80).

Nina, la compagna di cella: “spazzola i capelli fissando la sua immagine [...] si pettina i capelli lucenti d’oro brunito, o il sole ?” (SAPIENZA, 2014, p. 442).

Modesta ha dei capelli lucidi, vivi. Ha quindi una personalità vivace, il fatto di disfarsi i capelli cercando di non tenerli stretti rievoca il suo bisogno di liberarsi da pregiudizi e convenzioni. Disfarsi i capelli significa essere liberamente se stessi. In “Dictionnaire des symboles”, la voce “Chevelure” viene definita come:

« La chevelure était une des principales armes de la femme, le fait que celle-ci soit montrée au cachée, novée ou dénouée est signe de la disponibilité ou de la réserve d’une femme. Peigner les cheveux de quelqu’un est une marque d’attention, de bon accueil [...] En revanche, se laisser peigner par quelqu’un est signe d’amour, de confiance, s’intimité. » (CHEVALIER et al, 2005).

In una discussione con Modesta, Timur dice di essere colpito dal taglio dei suoi capelli e dal mescolamento di antico e moderno nel suo carattere. Il suo taglio è determinato appunto dalla sua personalità:

“[...] ispirato solo dal taglio dei suoi capelli così in contrasto col suo modo di muoversi, con la sua bellezza antica. Tutta la sua persona m’aveva tratto in inganno [...] psicologicamente i suoi capelli sacrificati alla libertà dei gesti mi spingono a illudermi che lei non è persa alla nostra causa. Noi abbiamo bisogno di donne come lei.” (SAPIENZA, 2014, p. 363-364).

Verso la fine del libro, Jacopo grida : “Oh mamma, vedo che non tagli più i capelli [...] Nel suo sguardo mi vidi rinascere insieme a lui.” (SAPIENZA, 2014, p. 401). Il verbo “tagliare” si accompagna all’espressione rinascere. Tagliare i capelli simboleggia la modernità e l’emancipazione femminile. Per Modesta, i capelli sono anche simbolo di tenerezza : “La testa nel cavo fra il collo e le spalle, i capelli leggeri mi sfioravano il mento, la mano appoggiata sul mio seno.” (SAPIENZA, 2014, p. 186).

Nelle ultime due parti del romanzo, Modesta diventa matura. In questo periodo ella diventa anche nonna. La genitorialità è un elemento fondamentale per la sua generatività. Ella mira appunto all’educazione dei figli e dei nipoti, spera che possano diventare al pari di lei, sicuri di se stessi e coraggiosi.

In questo periodo, si innamora di Marco, il loro amore è maturo e perciò decide di vivere con lui il resto della sua vita. La maturità di Modesta si caratterizza dalla sua stabilità relazionale. Modesta, incontrando Marco, determina il suo ruolo di genere. Ora giunta alla maturità, lascia crescere i suoi capelli. È arrivata ad una maturità dei sensi e della mente.

### **4.3. La conquista dell’ identità tra falsi saperi respinti e veri saperi creati**

È chiaro che in conseguenza a tutti i motivi, di cui abbiamo già parlato, il percorso di acquisizione dell’identità di Modesta è complesso. Crescendo in un paesino poverissimo, dove la donna viene considerata un essere insano, spinge Modesta -che è curiosa e ambiziosa di natura- ad entrare in azione a giovane età.

Per liberarsi, è pronta a ricorrere a qualsiasi spietatezza. Porta alla morte ogni persona che potrebbe ostacolare il suo cammino verso la realizzazione di sé stessa. Avendo come unico obiettivo la voglia di essere felice e libera, non si fa scrupolo di far fuori chi le è d’intralcio solo per raggiungere il proprio benessere.

All’inizio, per sbarazzarsi dal paesino in cui viveva e dall’ignoranza di sua madre appicca un incendio e così vengono uccisi sua madre, sua sorella ed anche l’uomo robusto che si dichiara per il suo padre biologico. Una tale decisione potrebbe essere anche considerata

come vendetta diretta e sanguinosa per lo stupro subito da quell'uomo, oltre a quella del mancato amore della madre che le preferisce in realtà la sorella, la rimprovera e la punisce per tutto.

Oltre alla madre, uccide anche le due altre figure materne: madre Leonora e Gaia per permettere alla sua femminilità di manifestarsi senza più l'ostacolo di una femminilità racchiusa nella prigione di ruoli o caratteri estremamente definiti. Infatti, uccide madre Leonora perché non ce la fa a reggere le bugie, la vigliaccheria e l'ipocrisia del mondo monacale e soprattutto quelle di madre Leonora di cui si fidava e che sempre la delude. Modesta decide di farla fuori non solo per vendicarsi ma anche per liberarsi in maniera definitiva dal convento perché in realtà non crede in Dio. Pretendendo, per un lungo tempo, di essere una buona devota, fa crescere in lei un odio infinito: "Io odio!" (una frase ricorrente nella prima parte del romanzo).

Dopo aver ucciso madre Leonora, Modesta ora può scegliere o rimanere al convento o starne fuori. Sceglie ovviamente esserne fuori e così si trasferisce ad una villa principesca dove conosce la principessa Gaia Brandiforti. Dopo averci trascorso qualche anno, decide di far fuori anche la principessa e pertanto diventa anche lei principessa capace di tenere le redini della casa al pari della defunta. Infatti Modesta è la sola padrona di se stessa e del suo destino perché lei stessa dichiara: "Modesta non ha padroni" (SAPIENZA, 2014, p. 209).

Allo scopo di raggiungere i suoi obiettivi, ella fa uso di molte "armi", i quali possono essere anche definiti come "arti". La prima arma è lo studio ovvero l'arte dello studio. Trasferendosi al convento, Modesta riesce a liberarsi dall'ignoranza da cui sempre soffriva. Impara così a studiare in un modo corretto perché: "Studiare è un lusso che corrompe." (SAPIENZA, 2014, p. 38) e perciò, inizia a leggere i libri a suo modo: "Imparai a leggere libri in un altro modo. Man mano che incontravo una certa parola, un certo aggettivo, li tiravo fuori dal loro contesto e li analizzavo per vedere se si potevano usare nel "mio" contesto." (SAPIENZA, 2014, p. 135)

Si oppone a madre Leonora, la quale pensa che "la donna non può mai arrivare alla SAPIENZA dell'uomo" (SAPIENZA, 2014, p. 20) perché Modesta è certa che "i tempi cambiano, tante cose la scienza sta scoprendo. E questo, a favore di noi donne. Con l'aiuto dei medici e del sapere la donna presto si libererà di tante condanne che la natura e i padroni le hanno buttato addosso." (SAPIENZA, 2014, p. 210).

Neanche alla villa dei Brandiforti, Modesta trova chi potrebbe sostenere la sua idea. Per diventare anche lei principessa, studia per rubare a Beatrice, la nipote di Gaia, il posto della nonna e per farsi rispettare: "E per farmi rispettare cominciai a studiare sulle mappe delle proprietà i confini, le aree, i muri divisorii di quegli immensi feudi." (SAPIENZA, 2014, p. 90). Leggendo e documentandosi, Modesta trova chi dice che: "le donne sono pari agli uomini." (SAPIENZA, 2014, p. 91) e spera che con l'aiuto degli autori e dei filosofi, possa liberarsi da quel contesto arretrato che la circonda. Oltre agli autori illuministi francesi tipo: Voltaire e Diderot, apprezza anche Augusto Babel (nome ricorrente nel romanzo) che è leader politico che mira al miglioramento della condizione della donna. Il suo libro "La donna e il socialismo" permette a Modesta di aprire la sua mente e di rendersi sempre conto che il futuro della nazione e particolarmente quello della donna, dipende dalle donne ambiziose e istruite come lei. Perciò, lo consiglia anche alle femmine della terza generazione dei personaggi: (Bambolina, Crispina e Mela): "Ci vorranno cento anni perché la donna possa ascoltare la tua voce, vecchio Augusto." (SAPIENZA, 2014, p. 91).

Infatti, lo studio non le consente soltanto di uscire dall'inferiorità, ma anche di staccarsi dalla povertà: "[...] devo farmi forte col leggere e studiare, cercando in me e negli altri la chiave per non soccombere. Ce ne erano stati tanti che, nati poveri, si erano salvati con l'ingegno e la forza che dà il sapere." (SAPIENZA, 2014, p. 92).

Ad avere un rapporto con l'arte dello studio, è quello del rubare. Modesta ruba ai libri e alle parole gli aggettivi, i sostantivi, i verbi, ...ecc, imparando così a tirar fuori la bellezza dalle parole. Infatti, quando sta al convento, impara quest'arte rubando a madre Leonora i nomi delle stelle ed i numeri dato che la religiosa è appassionata di astronomia:

“Ora poi che le scriveva le parole lì sul bianco della carta, nero su bianco, non le avrebbe perdute più, non le avrebbe dimenticate più. Erano sue, solo sue. Le aveva rubate, rubate a tutti quei libri per bocca di madre Leonora.” (SAPIENZA, 2014, p. 21).

Al convento, Modesta segue le lezioni con fatica, ne ricava solo ciò che le servirà : “Seguivo le lezioni, sì, ma per poi smontarle, spogliarle, e trarne solo le nozioni che mi potevano servire.” (SAPIENZA, 2014, p. 93).

Con lo studio, Modesta vuole smentire tutti coloro che non credono in lei e nelle capacità e l'intelligenza della donna. Lascia alle spalle la fanciullezza, il convento e la terribile esperienza dell'abbandono da parte di Carmine, il quale decide di seguire i figli ritornati. Ora, ella capisce che la forza si trova nello studio e che deve “*studiare le parole*” in cui letteralmente si accanisce. Crea un sistema ovvero una disciplina (parola ricorrente nella prima parte del romanzo) che si conforma alla sua personalità:

“Il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire [...] Ecco che cosa dovevo fare : studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali... E poi, ripulirle dalla muffa, liberarle dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove [...]” (SAPIENZA, 2014, p. 134-135).

Con ogni cambiamento fisico e esteriore della protagonista, coincide un cambiamento interiore e psichico. Grazie allo studio, Modesta diventa una donna fortissima, nel vero senso della parola, fredda, avara ma sicura di se stessa e della sue decisioni perché: “le parole nutrono, e come il cibo vanno scelte bene prima di ingoiarle.” (SAPIENZA, 2014, p. 341).

Oltre allo studio, Modesta, nella terza parte del romanzo, scopre un altro piano di cultura e crescita: il viaggio ovvero l'arte del viaggiare. Lo scopre appunto in questa parte del libro perché ormai ha 30 anni, cioè sta nella quarta decade “il decennio della crisi” di cui abbiamo già parlato nel primo capitolo.

Per Modesta, il viaggio è un'interpellanza perché i tempi ormai cambiano e così sente l'esigenza di essere prudente. Impara a osservare acutamente i cambiamenti culturali, sociali, politici e poi vede come s'ha da agire. Infatti, Modesta, non è ancora soddisfatta della sua vita e quest'insoddisfazione nasconde antichi conflitti che si proiettano sulle nuove persone che ormai fanno parte della sua vita. Un esempio illustre è il suo rapporto con Joyce, la quale le racconta le sue avventure, le vuol far conoscere l'Anatolia e Istanbul e le parla a lungo del Bosforo:

“Ma come interrompere la descrizione di quella villa di legno bianco intagliato a ricami che, tornando al tramonto dalle lunghe remate, si rifletteva immensa e abbagliante nell'acqua plumbea del Bosforo ?” (SAPIENZA, 2014, p. 282).

Modesta invidia Joyce per i paesi e le città che ha visto : Parigi, Sofia e la Germania. Il viaggio non è solo inteso come spostamento fisico. Grazie a Joyce, Modesta impara un altro tipo di viaggio ancora più eccitante. Infatti, conosce Freud: “Oh, Joyce, dimmi chi è questo Freud. Insegnami a conoscerlo, insegnami le sue teorie, parlami di lui.” (SAPIENZA, 2014, p. 312).

Seguendo il padre della psicoanalisi, si inoltra nell'io più profondo e scopre che: "L'anima non è una stella fissa eterna e immutabile dentro di noi, ma una luce che rotea seguendo le pulsazioni delle vene e dei nervi, che si oscura e s'accende, e come il cuore, la vista, il fegato, è passibile di malattie guaribili o mortali" (SAPIENZA, 2014, p. 311) e riesce a saper studiare se stessa e le altre:

"La memoria come chiave della nuova visione diviene ora il mezzo primo per consentire il viaggio a ritroso nei boschi sotterranei dei ricordi apparentemente dimenticati, ma che riportati alla luce, riordinati, liberati da muffe e croste, rivelano mosaici di gemme splendenti per la comprensione della vita propria e degli altri." (SAPIENZA, 2014, p. 312).

Secondo Jung (2021), il viaggio è la testimonianza di una insoddisfazione che spinge alla ricerca e alla scoperta di nuovi orizzonti per trovare la "madre perduta". Il viaggio, per Modesta, simboleggia la ricerca della pace, della verità e dell'obiettività. Infatti uno dei notevoli vantaggi del viaggio viene sottolineato da Carlo, il quale in una conversazione con Modesta dice: "Bisogna periodicamente allontanarsi da qualsiasi luogo dove la consuetudine ha ucciso l'obiettività." (SAPIENZA, 2014, p. 160). Qui si riferisce alla Sicilia che anche se sia "la chiave di tutto" deve per forza uscire dal suo isolamento. Viaggiano, si accorge della differenza che c'è tra la Sicilia e gli altri paesi. In una conversazione con Modesta, Mattia dice: "Fuori da 'st'isola di pregiudizio ci sono altri paesi, io li ho visti..." (SAPIENZA, 2014, p. 262). Pure Modesta fa il paragone tra lei e le altre donne straniere emancipate perché vorrebbe diventare come loro: "all'estero, le donne si vestono di cento colori." (SAPIENZA, 2014, p. 275) perché è a favore della modernità e la scienza, non teme le novità.

Oltre allo studio e al viaggio, Modesta impara anche a fingere. Infatti, finge spesso di stare male per cacciarsi d'intralcio. La massima espressione della sua arte di fingere è nella prima parte del romanzo cioè quel periodo in cui sta nell'età della fanciullezza e poi in quella adolescenziale.

All'inizio, impicca un incendio dopo essere stata stuprata dall'uomo robusto che si spaccia per il suo padre biologico. Fa finta di essere svenuta. In realtà, ella avrebbe sicuramente aiutato la madre e la sorella, ma preferisce fingere di svenire piuttosto che correre da Tuzzu e salvarle.

Pure in ospedale in cui viene portata dopo quella notte terribile in cui morivano la madre e la sorella, finge una crisi di epilessia abbassando gli occhi e ficcare le unghie a fondo nella carne. Infatti, è madre Leonora a suggerirle di svenire per non rispondere alle domande del maresciallo: "Era facile : bastava stringere le palpebre e i pugni forte, finché gli occhi avrebbero cominciato a lagrimare e le unghie, entrando nella carne delle palme, mi avrebbero fatta tremare tutta [...]" (SAPIENZA, 2014, p. 16).

Vivendo con le suore, finge di pregare per apparire una buona devota a Dio pur essendo eretica. Per sfuggire alla cella dove è incarcerata dopo il litigio con madre Leonora, decide di morire e rinascere a nuova vita, progetta quindi, di buttarsi dalla finestra, informandosi però, della presenza di aiuole di fiori a garantirle di non farsi male perché: "Ci tenevo al mio corpo che mi aveva dato tante gioie." (SAPIENZA, 2014, p. 34) e preferisce così gettarsi nel pozzo che attira le anime in pena sperando che Mimmo sia al suo posto a sorvegliare pronto a metterla in salvo e che susciti la compassione della religiosa.

Cerca di ammalarsi e guarire a suo piacimento. Usa il Veronal : dei cachet che fanno appisolare per scansare situazioni spiacevoli, come, per esempio, l'ultimo incontro con madre Leonora e poi il suo funerale.

Anche a casa Brandiforti, Mody, finge di essere ammalata quando le cose non vanno a suo desiderio. Per sposare il principe Ippolito e farsi della famiglia, affronta Beatrice, alla quale non piace che sua sorella (sorella/amante) si sposi con « *la cosa* » facendo finta di essere

inferma: “[...] Ecco cosa dovevo fare: ammalarmi e lasciarli cuocere nel loro brodo.” (SAPIENZA, 2014, p. 94).

Impara anche l’arte del cambiare per essere matura e consapevole. Ella sbatte e si dibatte per risorgere ovvero *rinascere* (un verbo ricorrente nel romanzo). L’atto che le permette di annientare la sua morte per sempre, di rinascere giorno per giorno partorita da se stessa, è affrontare Mattia dopo l’uccisione del fratello Vincenzo. Da quel momento, Modesta diventa più tollerante e più o meno pacifica; pure quando lo incontra, lo tratta come se niente fosse perché: “Ma per chi vive, ieri è solo servito come concime per questo oggi nuovo, tangibile pieno di sole.” (SAPIENZA, 2014, p. 401).

Modesta che non vuole più essere prigioniera del suo talento o mestiere, lascia alla fine anche il comunismo e decide di vivere liberamente come le piacesse. Vuole ricominciare tutto da capo. Ormai ha 50 anni, decide di aprire un negozio di libri per essere completamente indipendente dagli uomini (tra cui anche suo figlio Prando, il quale è diventato avvocato), vuole semplicemente essere felice anche senza soldi, dicendo: “Voglio fare una libreria che sia anche un posto di ritrovo, come quella di Roma in via Veneto. Pochi libri scelti e qualcuno al quale puoi chiedere consiglio, almeno le mie letture serviranno a qualcosa.” (SAPIENZA, 2014, p. 478-479).

A sessanta anni capisce che deve affrontare la rassegnazione, rinunciare ai desideri di onnipotenza e valutare realisticamente il proprio posto nella società, nella famiglia e la propria capacità d’influenzare gli avvenimenti e sulle persone che la circondano.

## 5. Conclusione

Modesta è una figura poliedrica che attraversa molteplici ruoli e identità: da contadina a principessa, da attivista a scrittrice, da carcerata a bottegaia. La sua vita è un costante processo di reinvenzione, un’incessante rinascita, come amava sottolineare Goliarda Sapienza, l’autrice che l’ha creata, descrivendola come una donna che si rinnova continuamente a sé stessa. Nonostante il suo nome sembri suggerire inettitudine, Modesta è in realtà una persona coraggiosa e determinata.

La sua forza è così evidente che a volte si rivolge direttamente ai lettori, invitandoli ad apprendere, attraverso la sua storia, l’arte della gioia, della felicità e del vivere. Il suo cammino verso la conquista della libertà e dell’affermazione personale è arduo, ma è in grado di trarre vantaggio da ogni situazione negativa, sviluppando persino una disciplina interiore che le offre sostegno e incoraggiamento.

Questo articolo ha esplorato il processo di costruzione dell’identità femminile di Modesta utilizzando la teoria di Michel Foucault, concentrandosi sui tre concetti chiave: sapere, desiderio e potere. La protagonista del romanzo *L’arte della gioia* è stata analizzata in dettaglio, mostrando come nel corso della narrazione riesca a guadagnarsi progressivamente uno spazio di autonomia e libertà. Attraverso la nostra analisi, abbiamo evidenziato il ruolo determinante della famiglia e della società nella formazione della sua identità, mettendo in luce come queste influenzino il primo polo foucaultiano, “*il potere*”.

Successivamente, abbiamo esaminato il concetto di “*femminilità*” in relazione al secondo polo, “*il desiderio*”, sottolineando l’importanza cruciale della figura materna. Modesta sfida le norme sociali e ridefinisce la propria femminilità, trovando nel desiderio una fonte di forza per la sua emancipazione e la sua autostima. La sua relazione con il desiderio diventa quindi un elemento centrale nella sua lotta per l’autonomia e la gioia.

Infine, basandoci sul terzo polo, “*il sapere*”, abbiamo analizzato come Modesta costruisce la propria identità attraverso l’apprendimento di diverse “arti”. È grazie alla conoscenza che ella raggiunge la gioia e la libertà, dimostrando che l’acquisizione di sapere è un percorso di emancipazione personale e realizzazione.

**BIBLIOGRAFIA**

- CAMBRIA, Adele, *Goliarda SAPIENZA la terribile arte della gioia*. L'Unità, 26 settembre 2006
- CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffant, 2005
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971
- JUNG, Carl Gustav, *Simboli e interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, 2021
- PROVIDENTI, Grazia, *La porta è aperta: vita di Goliarda SAPIENZA*. Catania: Villaggio Maori, 2010
- SAPIENZA, Goliarda, *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi, 2014

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



## AN ANALYSIS OF THE SHORT STORY *BRUISES* BY GRAHAM SWIFT

### LA NOUVELLE *BLEUS* PAR GRAHAM SWIFT: UNE ANALYSE

### O ANALIZĂ A NUVELEI *VÂNĂȚĂI* 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](mailto:anadrobot@yahoo.com)

#### **Abstract**

*The purpose of this paper is to present an original literary analysis from the perspective of both a common, intuitive reader, and a knowledgeable reader, with an academic research background in Swift's works, of Swift's short story *Bruises*, published in 2023 in *The New Yorker*. *Bruises* can be considered a very good example of short story and of fictional universe specific to and familiar for readers with Swift's work yet, at the same time, still surprising and challenging expectations, as well as the story pattern he creates himself in other works. The main aspect lies in the use of the keywords, which are meaningful words, from where free associations and various connotations can be started. The short story becomes, thus, able to maintain the readers' interest through its special, unusual construction based on what the author of the present paper has called keywords.*

#### **Résumé**

*Le but de cet article est de présenter une analyse littéraire originale du point de vue à la fois d'un lecteur commun et intuitif et d'un lecteur averti, ayant une formation en recherche universitaire sur les œuvres de Swift, de la nouvelle de Swift *Bleus*, publiée en 2023 dans *The New Yorker*. *Bleus* peut être considérée comme un très bon exemple de nouvelle et d'univers fictif spécifique et familier aux lecteurs de l'œuvre de Swift mais, en même temps, toujours surprenant et défiant les attentes, ainsi que le modèle d'histoire qu'il crée lui-même dans d'autres œuvres. L'aspect principal réside dans l'utilisation des mots-clés, qui sont des mots significatifs, à partir desquels peuvent naître des associations libres et des connotations diverses. La nouvelle devient ainsi capable de maintenir l'intérêt du lecteur grâce à sa construction particulière et inhabituelle basée sur ce que l'auteur du présent article a appelé des mots-clés.*

#### **Rezumat**

*Scopul acestui articol este de a prezenta o analiză literară originală din perspectiva atât a unui cititor comun, intuitiv, cât și a unui cititor informat, cu un background de cercetare academică în lucrările lui Swift, a nuvelei lui Swift, *Vânățai*, publicată în 2023 în „*The New Yorker*”. *Vânățai* poate fi considerat un exemplu foarte bun de nuvelă și de univers ficțional*

*specific și familiar pentru cititorii operei lui Swift, dar, în același timp, încă surprinzând așteptările, precum și modelul de poveste pe care și-l creează el însuși ca autor în alte scrieri. Principalul aspect constă în folosirea cuvintelor cheie, care au un anumit sens, de unde pot porni asocieri libere și diverse conotații. Nuvela devine, astfel, capabilă să mențină interesul cititorilor prin construcția sa specială, neobișnuită, bazată pe ceea ce autorul prezentului articol a numit cuvinte-cheie.*

**Keywords:** *active reader, free associations, reader-response*

**Mots-clés:** *lecteur actif, associations libres, la réponse du lecteur*

**Cuvinte-cheie:** *cititor activ, asociații libere, teoria răspunsului cititorului*

There are several aspects retaining our attention in the short story *Bruises* by Graham Swift. First of all, once we read it, what strikes our attention is the way in which this short story is written to illustrate, in an exemplary way, how a short story should be written (PATEE, 1923): economy of words, dramatic scenes, clear-cut characters and action, a clear conflict, and maintaining the interest of the reader throughout the action. Second, we notice the relationship between the short story *Bruises* and Swift's other works, once we are knowledgeable readers, meaning that we are familiar with his work published over time. Themes and concerns of the characters, especially when it comes to relationships, as well as the present action featuring in times of personal crisis of a character are present in this short story, just as in his novels. We may notice that Swift uses a similar pattern in his novels and short stories, with a few differences. This ensures for readers a familiar fictional universe. At the same time, Swift, while having created a pattern for his stories, also manages to surprise readers with certain elements and deviances from what we expect based on our previous readings of his works. We read this short story, recognize a pattern Swift has created and used for his stories, yet, in the meantime, he manages to break that pattern and challenge our expectations.

We could relate the story pattern he uses to Vonnegut's story shapes (JOHNSON, 2019). The main character is in a moment of crisis (MALCOLM, 2003), indicating a downward movement, of fall, at the present time of his or her narration. Then, there can be further sinking, or falling even lower, or there can be a resolution of the issues, or there can be an open ending, for readers to start making hypotheses. Swift's narrator in *Bruises* can fit in the "Man in the Hole" story, where the character starts off badly, in our case in a psychological crisis, then ends up in a better way. The narrator and Shirley make up, eventually, after their conflict, and after the narrator comes to terms with his war trauma.

This is the structure of the stories in Swift's novels *Wish You Were Here*, where the couple is facing challenging times, due to the man experiencing grief work after his brother's death in the war. His wife wishes to reconnect with him and, in the end, they manage to, as he gets over grief work and the unacceptance of his brother's death. Another novel where we find this structure is *Shuttlecock*, where the narrator goes through a moment of personal crisis, of doubts regarding his father's actually being a war hero after reading his war memoir, the impossibility to know the truth, and eventually his reconnecting again emotionally with his family and the happy ending of the novel. Otherwise, in novels such as *The Sweet-Shop Owner*, the love story the narrator, William Chapman, hopes for never happens, and this makes him sink even lower emotionally, as the "From Bad to Worse" story shape pattern goes. One particular feature of

such scenarios, “From Bad to Worse” happens due to unfulfilled love stories, or due to love stories ending tragically. Along the way, we can find scenarios where the love story remains projected into the future, and a symbol of hope in the future, such as in *The Light of Day*, where the ending is open, and the narrator, George Webb, waits for Sarah, his client, to get out of prison in order for them to finally be together. Additionally, Swift in *The Light of Day* shows how George Webb is good with language and word play, and we can see how “Swift is more concerned with language than murder” (JAMES, 2012). This concern with word play can echo the concern of the narrator in *Bruises*, creating, for knowledgeable readers of Swift’s works, the pathway into a familiar fictional universe, where characters share the same interest in words.

With respect to the aspect regarding words in the short story *Bruises*, no word is chosen without reason, and no word is there just to fill in space. Only the necessary words were left. Every sentence in the text was carefully pruned. Additionally, each and every word is heavy with meaning, resonating powerfully at the psychological level for the readers. One single word suggests more and is more powerful than several explanatory sentences. Words generate further meanings, and they also connect with one another in an emotionally powerful way. They are never connected without a good reason. We feel that we deal with one keyword after another. We are not just dealing with economy of words, which is one of the main features of the short story. It is more than this. Here Swift brings in an element of originality. It is also more than playing with the meaning of words. It resembles, to some extent, the free associations in psychoanalysis (JONES, 2018), used within the analytic setting or in private, for self-analysis, when writing freely what comes to our mind in our diaries, and then we go over what we wrote and see which elements come up every now and then, repeatedly. Swift’s short story is, however, already highlighting what matters in the free associations.

Additionally, the free associations which are highlighted work in manner to ask active participation and work from the reader as well. The reader feels the powerful emotional connotations of the words. Once the text is so pruned, and all unnecessary words are removed, it can only become all the more powerful and impress emotionally. Words do not only have meaning and they do not only generate meaning through associations. They also generate emotional reactions

The action of the short story is very clear and dynamic. Readers cannot feel any unwanted pauses, and can feel that nothing stands in their way to live the story together with the characters. The fast pace, and the simple hints to the characters’ thoughts and feelings make the story to be shared between what is suggested by the author and the active participation of the reader (BASSELER, 2020). We can see how simple words can be combined with symbolic gestures of the characters. Readers can immediately decide which interpretation to give to every word and gesture, in a manner reminding of the way we decode the body and gestures language, as well as the meanings of words based on the context of communication, according to pragmatic competence, in real life situations (TAGUCHI, ed, 2009).

The perspective of readers taken into account will be that of a combination between common readers and knowledgeable readers, based on the experience of the author of the present paper. These are all, overall, part of the reader-response approaches, which show that readers will always have a reaction to any text, emotional or interpretive (LEITCH, 2014) While the author of the present paper (DROBOT, 2014) has a background based on a PhD research on Graham Swift’s work until 2014, the year the thesis was publicly defended, anyone can also read, partly, based on an intuitive, empathetic, understanding of the fictional writings. The writers appeal to the emotions of the readers, and prompt reactions from them. In any text, we can claim that there is a process of communication going on between writer and reader, just as it can occur in any everyday life situation.

The “common reader” is a term used by Virginia Woolf (2022) in her collection of essays with the same title, and refers to those readers focusing on reading for their own enjoyment, and on understanding a literary work based on their own opinion, without relying on the judgments of critics (WOOLF, 2001). Woolf encourages anyone to read a story based on the experience of intuition and sympathy. She tells readers to think of themselves not as judges, but as persons siding with the characters, and placing the characters on an equal position. This looks as if we, readers, are listening to the characters’ story, in a way similar to the one we listen to some people’s life stories or episodes from their lives they confess to us about.

Both approaches, the intuitive one, focusing on the immediate reactions to the text, and the one done from a literary criticism point of view, can offer insights into Graham Swift’s short story *Bruises*.

The first sentence of the short story, “The quiet ones are the worst,” is carefully planned and can be seen as the cause of the entire problem the story deals with. The word “quiet” can be considered a key word, which is repeated, even when not mentioned, and when “noisy” is used instead, its very opposite, together with “noisy.” If we look at these words, they are associated further with communication problems within the couple. The first-person narrator is a former soldier in Iraq, who, we deduce, has experienced trauma. The word “quiet” is associated with his attitude, and his lack of talking to Shirley. The word noise is associated with Iraq. From here, readers can infer that the former Hussar in Iraq wishes to find consolation for the issues he had dealt with in Iraq at home with Shirley. Quiet means not only silence, not talking, not connecting with the other, but also peace, a pleasant, cosy atmosphere, where he hopes to feel safe and understood.

That the narrator is good with words is suggested to readers through his examination, as brief as can be, of the phrase “to kick out.” He mentions that Shirley did not kick him in a literal sense, or physically. He mentions that there was no physical, or domestic, violence.

Both details, regarding the quiet people being the worst and the fact that there was no literal kicking, are brought to mind later for the readers when there is physical violence, the moment the narrator quietly provokes the barman who hits him and literally throws him out. The throwing out and the phrase which we never think about and just interpret as being used by someone very angry is analysed by the narrator because, in this context, it becomes meaningful. The phrase “Go to hell,” uttered by the barman acquires a symbolic meaning since the barman indicates in the direction of the narrator’s home. We can infer that his home was “hell” since he was unhappy there, in his relationship, but also due to his traumatic experience in the war, an experience common with soldiers on the battlefield. He then starts joking about going to hell and realizing that it was a good place, since he and Shirley make up, start a family and at the end of the story they are still together and happy.

That we use some words without thinking about their meaning is visible when the narrator tells Shirley he had been “in the Hussars in Iraq.” She asks him what a Hussar is, but the narrator confesses he has no idea, yet he was one. This could be interpreted as the fact that once, for the narrator, being a Hussar had been meaningful. Now, he realizes it was futile, a meaning inferred by the readers by associating it with the meaninglessness of war, and lack of utility, which has been a frequent theme in past literary works. With Modernism, we can recall the chaos to which World War I had led, to the point where everything that was before, the meaning of fighting in a war, heroism, included, was being questioned. The world changed, from stable, to unstable and meaningless. Questioning of what was previously agreed upon and seen as stable continued with Postmodernism (HERMAN, 1991), within which Swift can roughly be included. Both Modernism and Postmodernism, while having some general features critics agree upon, are not homogeneous trends, and not comparable, therefore, with previous literary movements.

We can recall, as knowledgeable readers of literature, in particular due to the experience of the author of the present paper comparing the works of Woolf and Swift in her PhD thesis (DROBOT, 2014), based on the way they created the lyrical novel, the experience of a couple where he had shell shock, Septimus and Lucrezia, in Woolf's novel *Mrs Dalloway*. The intertextual references (ALLEN, 2011) are present there only due to the associations of the knowledgeable readers. Otherwise, there is no clue to Swift's having actually intended this similarity with Woolf's novel, as he never mentions the influence of Woolf on his work in any of his interviews, at least up to date, and not in his autobiographical writings either. The experience is similar to the one in Swift's (2023) short story, yet Swift's story ends up with the couple together, with their psychological issues solved. A clue to having their issues solved comes, seen retrospectively, by the narrator's word Shirl instead of Shirley even when they argue. Using a diminutival, or shortened form, show the affection for someone else, which is present, in the case of the narrator in *Bruises*, even when arguing with her, as reader can feel. Additionally, when he leaves the house they share, the narrator mentions another detail which, seen retrospectively, is meant to soften the fight between the two members of the couple, just like the form Shirl instead of Shirley, and to anticipate their making up in the end: he mentions he "shut the door, without slamming it, on Shirl, then walked to the pub."

Shirley asks a question which any reader can ask, not knowing what a Hussar in Iraq is. However, we can infer from the context that it must be a type of soldier since Iraq is strongly associated with war, based on our knowledge of the world we live in.

The narrator speaks about himself as an "invalid" due to his psychological trauma from the war. Next, the readers may seem surprised to find how everything is strongly connected, as the narrator decides to work in a hospital with psychologically affected patients. We can see how these patients can be a reflection of himself, and he seems aware of it, based on all the associations he draws from this, e.g. the way he would need to use force on the patients who get too angry and the way he is, himself, restrained, by the barman, as well as, we can associate as readers, with the way he behaves, uncontrollably, leaving his emotions become expressed in a violent way, until he settles his traumatic experience in the war.

Moving on further with reading the short story, we get back to the idea of noise vs quiet. Noise is not necessarily unpleasant. Function of the context, it can mean talking, having fun, laughing, as we can see it associated with the children at the nursery school Shirley works.

Noise is, later on, associated with the red colour, as we say, and the narrator reminds us, that it is a "loud" colour. It comes from the image of a red dress Shirley would wear and the narrator loved. In time, he asks her if she does not get tired of the red dress. We can see how, through our associations, we can connect red with passion, which is reducing, as routine settles in their couple's life. Shirley continues to wear the dress even more often, as a reply to her partner, when he makes her understand he is tired of the red dress, which can be interpreted as associating red with anger and talking back, like in a fight in the behaviour of Shirley. As a reaction to her partner's feeling tired of the red dress, he mentions she starts wearing it even more often than before, clearly defying him and not caring about his feelings. The narrator himself starts expressing his dissatisfaction with their life as a couple, by criticizing Shirley for wearing the same red dress over and over again, which can be interpreted as being the same, and having the same habits over and over, not bringing in anything new.

The narrator explicitly analyses the expressions "seeing red," red being "a red rag to the bull" and the colour of anger. We notice how this anticipates the conflict and arguments between Shirley and the narrator, which progress gradually, and then suddenly get solved.

At some point, after leaving the home he shares with Shirley, the narrator gets passively angry, simply sitting there at the pub, and claim that another client wishing to take a glass over him, who sits in the way, disturbs him by saying that he is just sitting there. At first the fight and violence is metaphoric and figurative, first by using the colour red when Shirley continues

wearing a red dress the narrator used to love but then grew tired of it, then by speaking about the bull and seeing red, then literally entering a fight.

Then the story continues with a parallel between the narrator's having to restrain a patient when necessary at his job, using physical force, and then the way he is held with his legs in the air by the barman. We can see another parallel implied, that of the narrator's going crazy himself, and needing therapy, which is found at home, with Shirley. In fact, it is known that in psychotherapy the patient takes an active role, as the therapist is just there to assist him in finding himself and solving his own issues. We could interpret the scene where the barman shows the narrator the direction to go, that he helped him, both literally and figuratively, to find his way. The narrator and Shirley make up, have children, and the story lets us know they are still together.

Readers find out the narrator's psychological issue as he reaches the root cause through the free associations method: namely, he felt guilty about being a murderer, killing people in the war. He confesses this to a priest. He mentions he never told Shirley he was going to church. The priest can be considered to have a similar role with the psychoanalyst, in that they are both parental figures we trust to tell them about our issues.

We can notice how the short story *Bruises* can offer a very fast, and concentrated experience of the "Man in the Hole" story shape as theorized by Vonnegut (JOHNSON, 2019). The short story maintains the interest of the readers through its special way of relating to words, word play, and short and to the point dialogues, as well as details regarding both external and internal action, which make it all look as if happening visually on stage before our very eyes. We see the characters move and reflect, just as far as the strictly necessary details are concerned. We get the feeling that nothing more, nothing less, only the basics are presented in this story for it to move on fluently. Nothing looks cliché or stereotypical in this story, meaning that, while it reminds us of a usual structure of some of Swift's previous novels, we have nothing certain to hang on to in order to be able to find the action and the ending predictable.

Swift (2023) manages to turn an inner-world focused story into it being a visual story and one that is going on before their eyes at the same time. External action parallels psychological actions and emotions' movement. There is an interplay of strong visual images, such as the red dress worn by Shirley, and the strong connotation words such as "quite," "noise," "red," the later which can be a "loud" colour. Additionally, certain gestures and certain phrases find their literal and figurative correspondents which at times can overlap. As an example, the phrase "to go to hell," together with the barman's point out the direction, can be taken to suggest that hell is at home, and that hell is actually its opposite, or heaven, once the narrator begins to feel happy there.

The present paper deals with research topics relevant to the short story, Swift's works, and to the perception of the readers and their response to literary works. In addition, we can see how short story writing and reading can be used in foreign language teaching, an issue currently under discussion, and a way the study of such short stories can help students improve their vocabulary (AL-DERSI, 2023). The short story is also relevant with respect to its being short, in order to accommodate contemporary readers' preferences, who have not much patience and time (PATTEE, 1923).

Short stories can have an appealing form since they concentrate the action and the emotional impact is all the higher. This can be seen in Swift's short story *Bruises*. At the same time, this short story both confirms and challenges the "Man in the Hole" story pattern, theorized by Vonnegut (JOHNSON, 2019) present in Swift's other works, which contributes to keeping readers' interest until the end. Visual, and minimal abstract, elements are present, the latter in discussing words and their connotations or further associations. The writer works with the reader, maintaining the reader's interest through his or her active participation, which is visible in Postmodernist fiction. The reader's active participation includes a sense of feeling

in a familiar universe, which is, however, still surprising due to the way Swift seems to break with the story pattern created by himself and the way he adds surprising details to the rough pattern and story structure which seems to be so identifiable with and typical for him.

## BIBLIOGRAPHY

- AL-DERSI, Zamzam Emhemmad Mari, *The use of short-stories for developing vocabulary of EFL learners*. „International Journal of English Language & Translation Studies”, 2013, 1.1: 72-86
- ALLEN, G., *Intertextuality*. Routledge, 2011
- BASSELER, Michael, *The Value of Literature and the Role of the Reader in 21st-Century Fiction*. „REAL”, 2020, 36.1: 277
- DROBOT, I.A., *Virginia Woolf and Graham Swift: the Lyrical Novel*, Argonaut Publishing House, Cluj-Napoca, 2014
- HERMAN, David J., *Modernism versus postmodernism: towards an analytic distinction*. „Poetics today”, 1991, 12.1: 55-86
- JOHNSON, S., *Kurt Vonnegut on the 8 “Shapes” of Stories*, 2019. Retrieved from: <https://bigthink.com/high-culture/vonnegut-shapes/>
- JONES, E., *Free associations: Memories of a psychoanalyst*. Routledge, 2018
- LEITCH, V. B., *Reader-response criticism*. In: *Readers and reading*. Routledge, 2014. p. 32-65
- MALCOLM, D., *Understanding Graham Swift*. University of South Carolina Press, 2003
- PATTEE, Fred Lewis, *The Present Stage of the Short Story*. „The English Journal”, 1923, 12.7: 439-449
- SWIFT, G., *Bruises*. „The New Yorker”, 2023. Retrieved from: <https://www.newyorker.com/magazine/2023/10/02/bruises-fiction-graham-swift>
- TAGUCHI, Naoko (ed.), *Pragmatic competence*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009
- WOOLF, Virginia, *How should one read a book?*, „The Yale Review”, 2001, 89.1: 41-52
- WOOLF, Virginia, *The Common Reader-First and Second Series*. DigiCat, 2022

## LANGUAGE BETWEEN IDENTIFICATION AND NON-IDENTIFICATION

## LE LANGAGE ENTRE IDENTIFICATION ET NON-IDENTIFICATION

## LIMBAJUL ÎNTRE IDENTIFICARE ȘI NON-IDENTIFICARE

**Conf. univ. dr. Alina-Elena ROȘCA**  
Universitatea Petrol-Gaze din Ploiești  
Facultatea de Litere și Științe  
B-dul București, nr. 39 , cod 100680,  
Ploiești, România, PO BOX 52  
E-mail: [alinarosca82@yahoo.com](mailto:alinarosca82@yahoo.com)

### Abstract

*Research undertaken in this paper aims at analysing the communicative acts initiated and established by Harold Pinter's characters, from strained conversations on seemingly trivial matters to peripheral narratives and jokes carried out at random and with no clearly cut connection with what seems to be at stake. As part of the much favoured ritual of the non-sequitur, where Harold Pinter proved a master of silences and pauses, all these gestures of pseudo-communication, in reality obscure language games, derive their forcefulness from the speakers' ability to avoid, by all means, disclosing their true intentions or desires. Speakers are well aware of the fact that such a linguistic exposure would be equivalent to losing their status and the world they put all their efforts to construct and display.*

### Résumé

*Les recherches entreprises dans cet article visent à analyser les actes communicatifs initiés et établis par les personnages d'Harold Pinter, depuis les conversations tendues sur des sujets apparemment triviaux jusqu'aux récits périphériques et aux plaisanteries menées au hasard et sans lien clairement coupé avec ce qui semble être en jeu. S'inscrivant dans le rituel très prisé du non-sequitur, où Harold Pinter s'est montré maître des silences et des pauses, tous ces gestes de pseudo-communication, en réalité d'obscurs jeux de langage, tirent leur force de la capacité des locuteurs à éviter, en par tous les moyens, révélant leurs véritables intentions ou désirs. Les locuteurs sont bien conscients du fait qu'une telle exposition linguistique équivaldrait à perdre leur statut et le monde qu'ils s'efforcent de construire et de montrer.*

### Rezumat

*Cercetările întreprinse în această lucrare urmăresc să analizeze actele comunicative inițiate și stabilite de personajele lui Harold Pinter, de la conversații tensionate pe chestiuni aparent banale până la narațiuni și glume periferice realizate la întâmplare și fără o legătură clară cu ceea ce pare a fi în joc. În cadrul ritualului mult favorizat al non-sequiturului, în care Harold Pinter s-a dovedit un maestru al tăcerilor și pauzelor, toate aceste gesturi de pseudo-comunicare, în realitate jocuri de limbaj obscure, își derivă forța din capacitatea vorbitorilor*



*de a evita, prin toate mijloacele, dezvăluind adevăratele lor intenții sau dorințe. Vorbitorii sunt conștienți de faptul că o astfel de expunere lingvistică ar echivala cu pierderea statutului lor și a lumii pentru care și-au depus toate eforturile.*

**Keywords:** *reciprocity, referentiality, identification, signification, silence, loss, desire*

**Mots-clés:** *réciprocité, référentiel, identification, signification, silence, perte, désir*

**Cuvinte-cheie:** *reciprocitate, referențialitate, identificare, semnificație, tăcere, pierdere, dorință*

The carefully chosen and fabricated elements of identification represent goods that a subject possesses as sole proprietor and assignee. Thus, they must be strongly protected against any invasion, estrangement or revocation. Engaging in open and unaffected discussions is a risk individuals cannot take. Still, given that daily life situations or events may nonetheless expose their fragile nature by throwing them in extremely vulnerable contexts, characters choose to act contentiously and to adopt and occupy such linguistic territories and registers that have no connection whatsoever with the concrete situations or problems they face. When characters are asked to handle the present, they take a plunge into the comfortable arms of the past that, as it is under the sign of the imaginary and thus impossible to be verified, gives rise to impenetrable discursive constructions. Individuals may find shelter by having their unfulfilled desires and the disreputable and outrageous details of their life buried under the misrepresentation of a self in total command of its emotions and territory. This situation is reflected at the level of language through a series of similarly alienating speech acts performed by means of empty talk, which is clearly intended to avoid any confrontation or resolution of the true tensions. These discussions, revolving either around routine activities, innocent jests or irrelevant objects, persons and incidents, may be considered a category of the language of silence, since they are mainly called on to digress from unacceptable topics and to strangle all potentially alarming information.

Small talks are primarily acted in order to fill in the blanks the characters will normally create out of the desire of not giving up their illusions, their identities and their authoritarian claims. However, within these deceitful and hollow linguistic acts there unavoidably and unwillingly appear a lot of slips and inadvertencies that become perfect channels of manifestation. Although the unconscious lies behind, its voice still appears at the surface and points out, in a disjointed, but striking manner, a universe where individuals are permanently grappling with keeping the others away from their distinctive selfhood. This threat appears each time another human being, a foreigner shows up and ravages the entire world of the individuals by trying to establish relationships and bridges of communication with them. The foreigner strongly demands engaging in actions and conversations outside the safe borders of their constructions. Despite the pressure of not letting their true desires transpire and thus be used by others for their own aims, through all these desperate attempts to escape any real, compromising contact, human beings appear in the end as estranging themselves from life itself. Individuals deny other, possible alternatives of living.

The Other occupies an assured and distinctive place in our existence; it cannot be simply abolished or erased without major negative repercussions. Hence, the individuals cannot experience the world as a whole. Neglecting or annihilating the Other from our construction as subjects is a sure way of acting in isolation, in a realm of hallucinatory representations, outside

the principles of reciprocity and commitment which will surely keep us in touch with the world and its timely processes. However, accepting the Other and giving credit to its demands keeps us attuned to history and fully tied to the evolutionary processes of life. Such an acceptance invests us with an active role in setting up the cultural and social markers of our existence. Instead of perceiving the world as a totality of objects which simply exist there, prior to and independent of the self and which draw up the referential background in relation to which the subject can determine its place in the world, the individuals cling to a different perspective regarding existence. The subject's active involvement in the world is reflected in its constant dealings with objects that become meaningful not through a simple act of observation and examination, but through reiterated gestures of manipulating and putting them to use according to the necessities of the moment.

The world and the entities encountered there get shape and signification through the subject and through the manner in which the subject positions itself in the world. The ready-to-hand Heideggerian perspective prevails over the present-at-hand vision. Objects, as potential instruments of action, are included and registered into a referential system of significances, which means that they are attributed a sign and a function which further guarantee their operation into diverse signifying contexts and associations. This process of signification, the entire system of references by which objects or entities gain a distinctive place in language, is facilitated by and originates in the movements the subject performs towards the world, in the relations it establishes with the others.

The subject arranges and configures both the space of its environment and the necessary linguistic production. In trying to make use of things, to appropriate and make them available for his/her manipulation, the individual directs his/her efforts towards reducing the distance between himself/herself and the objects in question. The objects are thus introduced within the controllable boundaries of the subject's territory where they appropriately gain a specific spatial and linguistic manifestation. If the current analysis turns towards the Heideggerian term of *Being-with* which is strongly related to the other fundamental concept of *Being-in*, then the subject appears to be part of a world where the inevitable proximity to the Others and existence along with other individuals can cause a loss of individuality. As a result, the individual and his/her actions are corrupted by the Others: "But this distanciality which belongs to being-with is such that, as everyday being-with-one-another, Da-sein stands in *subservience* to the others. It itself *is* not; the others have taken its being away from it. The everyday possibilities of being of Da-sein are at the disposal of the whims of the others. These others are not *definite* others. On the contrary, any other can represent them. What is decisive is only the inconspicuous domination by others that Da-sein as being-with has already taken over unawares. One belongs to the others oneself, and entrenches their power. "The others", whom one designates as such in order to cover over one's own essential belonging to them, are those who *are there* initially and for the most part in everyday being-with-one-another." (HEIDEGGER, 1996, p. 126).

In order to counterbalance the fact that an individual's sense of self primarily derives from his/her absorption in the world of the Others, which naturally leads to an alienation of the subject from its true self, the individual needs to orient himself/herself towards those possibilities of being, those potentialities which have already been inscribed within his/her nature. This responsible movement is played in the name of an authenticity which awaits its discovery. Harold Pinter's plays confront the readers with individuals who are terror-stricken when it comes to holding themselves responsible for either accepting their assimilation by Others or for discovering and facing up to other, possible unexploited ways of existing in the world. Besides the fact that these two actions involve a major commitment both to the self and to the others, they also set in motion individuals capable of coping with a constant negotiations of values.

*A Kind of Alaska* (1982) shows how a middle-aged woman named Deborah, who has been caught in a paralytic state for twenty-nine years, as a result of a sleeping sickness, is awakened by an injection administered by her devoted doctor, Hornby. This play provides a metaphorical commentary on terrified human beings who prefer living in a frozen state, in the realm of their own fabricated illusions, to confronting the reality of the others around. Deborah is roused from her condition and faced with a totally different world and with a shocking clash between her own perspective of things and an alternative way of existence.

Harold Pinter was inspired, for this new stage play experiment, by Oliver Sacks' book, *Awakenings*, which offers a medical account of twenty patients who suffered from the disease known as encephalitis lethargica and who were brought back to life with the help of the drug L-DOPA. Certainly, Harold Pinter used this material just as a starting point, as it offered him the chance to give dramatic expression to his own preoccupations with individuals that refuse to move on from their hallucinations and choose to remain blocked within their rigid memories of the past. Deborah finds her awakening to life unbearable and, in the end, despite the others' efforts of making her acknowledge reality, she regresses to the same defensive and safeguarding attitude. Deborah refuses to come to terms with the traumatic truth that she is no longer sixteen-years old and that, with her mother's death and her father's blindness, her family and their homey bliss have vanished away.

The impossibility to connect and equate the inner reality of her remembered world with the objective reality of her doctor Hornby and of her sister Pauline suggests that one can be so strongly consumed with one's own desires and emotions that the only reality he/she can believe in is the one he/she has imaginarily produced. When Deborah gets out of bed, for the first time after so many years of being inert and motionless, she eagerly displays her absolute freedom and self-command. Although Hornby's version of events and the appearance of her now old sister shatter her universe, she still manages to escape out of this terrifying situation and to articulate her own, more agreeable, alternative: "I have been your doctor for many years. This is your sister. Your father is blind. Estelle looks after him. She never married. Your mother is dead. [...] Your sister Pauline was twelve when you were left for dead. When she was twenty I married her. She is a widow. I have lived with you." (PINTER, 1998, p. 184-185).

The contradiction between Deborah's world and that of Hornby and Pauline is reflected at the level of language through the striking incongruity between Deborah's out-of-date slang and the others' straightforward linguistic interventions. Deborah's confusion reaches its climax when she is confronted with her younger sister, Pauline, who is now a middle-aged, grey-haired woman and with her own altered physical constitution. Deborah succeeds in bridging this state of bewilderment and the others' attempts of rescuing her by retreating into her own falsified version of her life and of her parents' fate: "She [Pauline] is a widow. She doesn't go to her ballet classes any more. Mummy and Daddy and Estelle are on a world cruise. They've stopped off in Bangkok. It'll be my birthday soon. I think I have the matter in proportion." (Ibid., p. 190)

Harold Pinter explores the same themes of fixedness and outer invasion in the TV play, *The Basement* (1967). Law, whose has safely retreated behind the furnishings of a basement flat, finds his space and his existence disrupted by the arrival of an old friend, Stott, who is accompanied by a young girl called Jane. As soon as they are welcomed in, they start undressing and making love in Law's bed. The tension of seeing his house controlled by these two aggressors, together with his own secret wish to possess Jane, degenerate into a mixture of reality and fantasy. As Law finds it hard to cope with the reality of an outside assault, he sometimes takes refuge in the subjective reality of his mind, where, for example, he imagines him and Stott settling their claims for domination with broken milk bottles.

The contrast between objective reality and Law's growing fantasies is emphasized at the level of language through his descriptions of *the room* and of Stott's stamp of authority.

Law is irritated by Stott's confident movements around the room, turning off his lamps, closing the curtains during daylight or opening the windows during the icy winter. Nonetheless, he does not possess the necessary power and courage to protect his room and to defend his mode of being. Being afraid of an encounter with another, stronger individual, and not knowing how to react when faced with the demands of a stranger, Law is powerfully defeated by his own fears and weaknesses, rather than by others. Stott ensures his victory and the victory of his own, different perspective when Law's room appears as totally refurbished and redecorated according to his friend's own taste. Although Law bitterly remarks the transformation of his room into an unrecognizable apartment, sparsely filled with modern Scandinavian furniture, he never takes a stand against such an abusive takeover: "*Interior. Room. Day. Summer. [...] The room is unrecognizable. The furnishing has changed. There are Scandinavian tables and desks. Large bowl of Swedish glass. Tubular chairs. An Indian rug. Parquet floor, shining. A new hi-fi cabinet, etc. Fireplace blocked. The bed is the same. STOTT is at the window, closing the curtains. He turns./ STOTT: Have a good swim?*" (PINTER, 1997, p. 153).

Unlike Law, who is incapable of acting outside his own delusions, Stott situates himself in the dominant position of the one who is truly committed to life and to reality, and one pivotal scene shows him gaining physical superiority over his opponent by hitting him with some marbles: "*LAW takes guard./ STOTT: Play! STOTT bowls. The marble hits LAW on the knee. LAW hops. LAW takes guard./ STOTT: Play! STOTT bowls. LAW brilliantly cuts marble straight into golden fish tank. The tank smashes. Dozens of fish swim across the marble tiles. [...] STOTT: Play! STOTT bowls. Marble crashes into LAW's forehead. He drops.*" (Ibid., p. 160-161) Stott never hesitates to lay down his needs and to act according to his desires. Law's efforts of evicting Stott and of taking away his female partner stand a chance of materialization only in Law's imagination.

Individuals are part of a world where they are surrounded by a large number of other entities that display different modes of being other than the ones they possess. The inevitable concern with and attraction towards the world they enter in connection with frequently lead to a directedness away from the self, i.e. to an other-directedness. Instead of coming to terms with oneself and of acknowledging one's own inadequacies and shortcomings, by building up a unitary perspective on life, the individual holds back from himself/herself by taking over and working out Other patterns of existence and possibilities of becoming.

By actively inhabiting the world, individuals construct an identity for themselves and for the others around, they define themselves and their own possibilities and they are provided with an absolutely necessary understanding of their own being and of all the other entities in the world. Their way of acting in the world and of behaving towards it determine things to acquire meaning and reality. This context is particularly circumscribed by the way in which the subjects dwell among other things and relate to them, not as mere spectators, but as individuals bound up with the entities that confront them every day. Irrespective of whether individuals derive a sense of comfort and familiarity from their indwelling or whether they feel assaulted by the structures of the world, they get estranged from them, there never exists the possibility of escaping one's habitation and manifestation in the world.

Perceptions, emerging out of the subject's involvement in the world, get translated, at the level of language, into knowledge, which, as constructed judgments, helps orient and pave the individual's way through life. Individuals manage to convert the world into a significant totality, into a meaningful context of references, as in taking advantage of the *in-order-to*, ready for use potential of things around, they handle them in different ways and make them enter the field of language and acquire specificity. Together with their entrance in the arena of references, things make sense to the inhabiting subjects and occupy a distinctive place in their lives, wherefrom they can perform a series of referential functions and establish different relationships with their users and with the other entities. When individuals attribute meanings

to the things available to them, they use this system of referential signs in order to signify their own current place in the world and those possibilities that arise within.

Out of the unavoidable positioning in and adjustment to the world, individuals can seize, out of the multiple possibilities available for them, the desired path of experiencing things and they can organize and articulate the world according to the projected patterns of meaning. Individuals find themselves struggling through the framework of the world and of language, but the latter becomes a medium which helps the subject orient itself towards the others and get acquainted with them. Discourse is an inherent mode which daily accompanies human beings in their involvement in the world. Giving expression to an object through specific utterances and speech acts, the speaker provides the object with a definite, restricted status and he makes it available for further acts of manipulation and communication. Besides this productive facet of language, the communicative acts a subject produces restrain its openness towards the plurality of the world, narrowing down its focus and concern to a singular aspect or entity that is differently connoted according to the needs of the moment.

The process of signification is submitted to constant modifications and relocations, precisely because the subject encounters and is confronted with ready-to-hand entities. According to this perspective on language, there can be no doubt that the Other constitutes an integral part of each individual's speech and that each discursive production is in direct correlation to the manner in which the individual places himself/herself in the world. The individual may choose to give credit to and to revive the various alternatives of being in the world which lie deep within, in the darkest places of one's being and this implies an active and responsible embracement of the Others whom he/she shares the world with. Through language, represented as an important channel and means of articulating one's acquired knowledge, the subject defines its mode of being towards a concrete state of affairs and he determines the stand he wants to take in relation to a specific object/individual/relationship: "Discoursing is the "significant" articulation of the intelligibility of being-in-the-world, to which belongs being-with, and which maintains itself in a particular way of heedful being-with-one-another. Being-with-one-another talks in assenting, refusing, inviting, warning, as talking things through, as getting back to someone, interceding, furthermore as making statements and as talking in "giving a talk." Discourse is discourse about... [...] Discourse necessarily has this structural factor because it also constitutes the disclosedness of being-in-the-world and is prestructured in its own structure by this fundamental constitution of Dasein. [...] In talking, Da-sein expresses itself not because it has been initially cut off as "something internal" from something outside, but because as being-in-the-world it is already "outside" when it understands. What is expressed is precisely this being outside, that is, the actual mode of attunement (of mood) which we showed to pertain to the full disclosedness of being-in." (HEIDEGGER, 1996, p. 151-152).

Language allows individuals to present the objects of their concerns and their interests. These matters project specific positions, experiences and relationships for the subject immersed in the processes of the world. Language permits the individual to ponder upon and take hold of those modes of being which he/she considers appropriate both for himself/herself and for the entities around. Human beings arrive at language because they need to create a context for themselves and for the Others they encounter, so that the two directions, the active involvement of the subjects as well as presenting through language, can never be separated one from the other.

Harold Pinter's characters respond to language in a very strained manner, approaching it with extreme caution, as they do with all the other aspects of life. They get the most out of the specificity of language (i.e. making things present) and during their discussions with the other characters, they select, out of their operational environment, only those objects/identities/events which suit their purposes and which they repeatedly turn to in order to maintain their dominant position unaltered. These elements, which become part of reiterated

discursive constructions, represent a kind of life belt or safety device for those who are not willing to change the route that they have set. They seek to provide themselves safe encounters throughout life. They neglect the fact that the barriers they struggle to raise and strengthen through language, are artificial products, the result of social and cultural constructions, and, thus, can be easily broken down at any time.

According to this perspective, there spring up utterances which function in parallel with and in contradiction to those speeches developed within legitimate frames and which, as outsider manifestations, manage to push the characters in out-of-the-ordinary situations. Characters fail to handle these abnormalities with ease, so that their replies are fragments, extracted from a schema that cannot be broken, rather than concrete, factual responses to proximate matters. Communication means conveying knowledge, information and making the Others part of the articulated state of things. Harold Pinter's characters prefer to found their linguistic acts upon a realm of made-up and fanciful items, so as to preserve their inner moods and states just for themselves. The insecurity which the characters bring unto themselves in their attempt to help them construct an appropriate social mask, frequently erupts under the form of silences and pauses in communication which the individuals embrace in order to rebuild their position and to avoid revealing more than they should.

The protagonists of *The Dwarfs* (1963), the three friends, Len, Pete and Mark, use language as a means of excluding the others from their private matters and concerns, from their personal understanding of the world and of their position within. Such a context, where each of the characters lets himself be guided by the reality of his own self and of his own perceptions and emotions, leads to an immense void between their discourses and, thus, their routes. This incompatibility of aims and demands causes the dissolution of their friendship. Authentic friendship and human contact are destroyed by the fact that each of the three men seek to misrepresent themselves in their relationships with the others and, consequently, to exploit the others for their personal benefit.

Initially, they pretend to care for the others and to be sympathetic with the others' problems and unrespects, but, their linguistic gestures soon reveal that this was just a performance. Their masks are taken down by their most gripping desire, which proves to be that of avoiding costly negotiations and, ultimately, of attaining manipulation. Each of the three is in turn dissatisfied with what the outer world has offered him, as he/she frequently expresses his/her discontent with their job, with his/her social status or with his/her accommodations. Since they are permanently longing for something different, they are caught in a state of emotional detachment from the pressures of reality and from the demands of friendship.

Both Pete and Mark warn Len against his friendship with the other, betraying their own unspoken rivalry and struggle for recognition and empowerment. Pete questions Len's capacity of discerning between different life-situations and of choosing the most fruitful one, with the purpose of criticising his infelicitous association with Mark: "What you've got to do is nourish the power of assessment. How can you hope to assess and verify anything if you walk about with your nose stuck between your feet all day long? You knock around with Mark too much. He can't do you any good. I know how to handle him. But I don't think he's your sort. Between you and me, I sometimes think he's a man of weeds. Sometimes I think he's just playing a game. But what game? I like him all right when you come down to it. We're old pals. But you look at him and what do you see? An attitude. Has it substance or is it barren? Sometimes I think it's as barren as a bombed site." (PINTER, 1996, p. 89).

Likewise, Mark advises Len to guard himself against his friendship with Pete whom Mark portrays as someone you cannot trust, as a deceitful man who takes advantage of his friend to suit his own needs: "You spend too much time with Pete. [...] Give it a rest. He doesn't do you any good. I'm the only one who knows how to get on with him. I can handle him. You can't. You take him too seriously. He doesn't worry me. I know how to handle him.

He doesn't take any liberties with me.” (Ibid., p. 92) Mark and Pete's similar discourses expose their reciprocal falsity and emptiness. They are so interested in annihilating their opponent with a view to ensuring their supremacy, that they are not capable of seeing their own lacks and anomalies. The play shows that Len is disturbed in the extreme by each of Mark's and Pete's attempts of making him lose his confidence in the others and in himself. Len finds refuge and salvation in his own distorted reality, filled with images of teams of dwarfs and with torturous visions of stale food and rotted corpses. These images prove to be a vivid symbol of Mark's and Pete's predatory instincts. Len's aberrant and delusional fabrications leave Mark and Pete so indifferent to their friend's emotional and mental disorder, that instead of taking urgent action to help him, they ultimately decide to confront themselves and to put an end to this tensed situation. Their brief, but bitter argument brings to light, once and for all, their reciprocal resentment which can only leave room for their separation: “MARK: You're playing a double game. You've been playing a double game. You've been using me. You've been leading me up the garden. / PETE: Mind how you go. / MARK: You've been wasting my time. For years. / PETE: Don't push me boy. / MARK: You think I'm a fool. / PETE: Is that what I think? / MARK: That's what you think. You think I'm a fool. / PETE: You're a fool. / MARK: You've always thought that. / PETE: From the beginning. / MARK: You've been leading me up the garden. / PETE: And you. / MARK: You know what you are. You're an infection.” (Ibid., p. 104).

In order to resist her partner's attempts to submit her to his will, Rebecca in *Ashes to Ashes* (1996) tries to tip the balance of power in her favour through the reproduction of some elusive past memories about a man she was once passionately in love with. Rebecca describes herself as willingly and responsively subordinating her entire body to this mysterious man's brutal sexual demands. Devlin, her partner or husband, (the text does not clarify the nature of Rebecca and Devlin's relationship) is highly intrigued by this unknown facet of Rebecca's past. Being encouraged by the image she constructed of male violence and brutality, he verbally and physically attributes himself the dominating role: he is standing, while she is seated, he is bullying her with endless questions, while she is, apparently, trying to defend her personal fantasies or memories.

Through all the details Rebecca gives on her lover's identity, the fact that he was the despotic controller of an enslaved workforce and that he worked as a guide who snatched babies away from their mothers' arms on the platforms of railway stations, she articulates the horrifying picture of some ambiguous past atrocities. Her account, which seems to strike a chord with Fascism and, thus, with images of oppressors and of abused refugees, awakens in Devlin his own tendency to possess and control. Consequently, Devlin tries to move Rebecca away from her awkward memories and to draw her back to the world of fact, to the present reality, where he can exert absolute control: “Now look, let's start again. We live here. You don't live ... in Dorset.... or *anywhere else*. You live here with me. This is our house. You have a very nice sister. She lives close to you. She has two lovely kids. You're their aunt. You like that.” (PINTER, 1998, p. 424).

Devlin does not understand that out of her past suffering, Rebecca learned to sympathise with the persecuted and to resist becoming a victim. He merely sees it as a good opportunity to tighten up his sexual and emotional domination. The fact that in the end she identifies herself with a woman who, carrying her baby in a shawled bundle, was forced in a railway station to give up her child, gives a certain sense of legitimacy and credibility to her story. Devlin is finally aware that Rebecca cannot be saved out of her past narrative, so he tries to claim his authority by identifying himself with the sadistic lover. He imitates the gestures Rebecca has described at the beginning of the play and, clenching his fist and gripping her throat with his left hand, he urges her to kiss it. Rebecca's mute resistance to Devlin's aggressive posture shows that she is no longer sexually compliant: “DEVLIN: Kiss my fist. /

*She does not move. He opens his hand and places the palm of his hand on her mouth. She does not move. / DEVLIN: Speak. Say it. Say. 'Put your hand round my throat.' / She does not speak. / Ask me to put my hand round your throat. / She does not speak or move. He puts his hand on her throat. He presses gently. Her head goes back. They are still.*" (PINTER, 1998, p. 428). She has constructed this narrative in order to make Devlin/the other understand that her desires are no longer satisfied by him and that she needs to get rid of her empty present life. Devlin, interested only in manipulating the others around, is incapable of grasping his wife's need for genuine and unconditional passion.

In Harold Pinter's plays, the primary function of language is not to transmit or acquire information, as discourses actually point to their own reality, to their own world of references, more often than not with no support from outer reality. Language comes to represent the primary means of moving and struggling in the world. Depending whether the produced discourses are accepted or denied, language and the discursive formations it settles into shape, place characters in certain positions wherefrom they can be either encouraged or inhibited to exercise their will and maintain their identity in their relationships with the Others. Since Harold Pinter opts to renounce at the conventional, naturalistic exposition and to cast characters in an obscure context and setting whose details can never be grasped as a whole, discourses cannot be verified whether the reality they shape is the valid version of the events or whether the referred state of things is just a contrivance.

It is therefore necessary to consider each linguistic gesture in its own register and through its own working effects, leaving aside any attempt of undertaking a traditional analysis which arrives at language, but only after reality has been completely inspected and deciphered. The characters' lives are under the auspices and the guidance of the values of the external world only to the extent that individuals are an integral part of their society and that they inevitably engage in acts of communication. The only reality that they accept is the reality of their self, the psychological, inner environment of their emotions, dreams, anxieties and necessities which cannot be invoked in the daily discursive contexts and which are offered the possibility of being articulated only at the level of the unconscious.

Characters do not live at the level of language, as they actually manifest and reveal themselves behind their linguistic masks and fabrications. Language is not a proper vehicle for exposing their true desires which must be strongly controlled in order to keep the others as far as possible from the dangerous terrain of intimacy. These unarticulated, unnamed things can be figured out by focusing on why the characters employ certain speech acts, mainly idle talks and voluble acts of chatter, while other discursive options, those which seem to be the truly important and urgent ones, remain unsaid and unexplored.

Individuals cannot overcome the barriers existing between the outer and the inner environment and they cannot properly adapt their inner world to the outside constraints and demands, which leads them to a spiritual collapse and an impotence of identity. They can only fill this void by using a torrent of petty words which keeps them on the surface, while their fears and doubts remain hidden and unaccounted for in the isolated province of the irrational. This type of language is interspersed with silences, either when characters find it necessary to stop, to pause for a little while, in order to reconfigure their linguistic journey and purposes and to avoid saying what they are supposed to keep only for themselves, or when their incessant talks lead to the exposure of various tense situations they struggle hard to suppress into silence: "There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One



way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness.” (PINTER, 1970, p. 15).

In the plays, the contradictions, between the desires of the individuals and the possibilities the world offers them, are supported, at the level of the stage, by some other incongruities, such as those between space actions and language acts, between what happens in the characters' minds and what is openly declared to the others. Characters consider that the only way in which they can significantly commit themselves to the world and overcome their inherent alienation is by operating through silences, through masks. Still, the only real possibility to be returned to life, to exercise freedom and to escape false illusions is to face their desires head on as well as their frustrating and estranged position in the world.

Refusing to cope with this imminent feature of the world and with the fact that suffering, disappointment, and failure are an integral part of our existence, further distances the individual from himself/herself and from Others. The individual rests immersed in his/her own unsolved disquietudes. Within such a space where each individual keeps to his/her own stable constructs, trying to preserve the disordered and disruptive manifestations of otherness unvoiced, there appear confrontations between diverse voices and forms of discourse, each of them seeking to obtain the authority to govern the world by its own rules.

The Other makes its presence felt in two important moments of the Lacanian process of subject formation, the mirror stage and the resolution of the Oedipus complex. Before passing through the experience of the mirror stage, the infant is totally caught in a perfect union with its environment and its needs are primarily and uniquely mediated and granted satisfaction through its mother, the first Other of our existence.

The first step towards becoming a subject, an entity distinctly separated from the world and its objects, is performed when the child projects his/her bodily unity and coherence through several idealized identifications with its own reflections in the mirror and ultimately with the images of the others around. This feature makes the subject feel constantly threatened in its innate state of dependency and helplessness. The relationship with the Other, via these imaginary identifications, projects a world, over which the subject feels he/she can exert total command, while simultaneously sensing that it may easily slip out of its hands, acting in opposition to and sometimes carrying harsh assaults against the very needs of the now submissive individual: “For the total form of his body, by which the subject anticipates the maturation of his power in a mirage, is given to him only as a gestalt, that is, in an exteriority in which, to be sure, this form is more constitutive than constituted.... this gestalt, whose power [*prégnance*] should be considered linked to the species... symbolises the *I*'s mental permanence, at the same time as it prefigures its alienating destination. This gestalt is also replete with the correspondences that unite the *I* with the statue onto which man projects himself, the phantoms that dominate him, and the automaton with which the world of his own making tends to achieve fruition in an ambiguous relation.” (LACAN, 2001, p. 95).

The Other towards which the subject directs and orients its desires, in order to confer meaning and legitimacy to its integration in the world, makes the subject realize its own fragile position. Human beings need to carry out their actions in accordance with a common body of conventions and norms, having their decisions, desires and affections guided by mutually confirmed and codified principles. Subjects act by and through the laws of the Other (initially the mother and the other members of the social body). Their own legitimization depends on the recognition and internalization of these rules which grant them access to the world at large and to language, as a means of functioning in a meaningful universe. Every human being performs a series of fantastical projections, whereby he/she identifies himself/herself with the others around, so as to confer a significant and valid frame of reference for all his/her emotions and concrete actions. Hence, the individual is compelled to recognize its own faulty condition, which results in the inevitable acceptance of and movement towards the Other. This seems to

be the only solution to cut out the lingering frustration and anxiety of having one's needs unsatisfied.

The resolution of the Oedipus complex, together with its accompanying castration, alienates the subject even more, by having its desires, once again, adjusted towards the Other. Desires are violently set off and inhibited by the interference of the authoritarian Law of the Father which ensures the subject's necessary entrance into the symbolic structures of language. More precisely, the subject's attempts at aspiring to become the full and sole provider of the (m)other's own fantasies are cancelled, restricted and deemed inappropriate by the intervention of the father. The individual is thrown into a continual pursuit of substituting objects that may alleviate and counterbalance the original loss. Loss is, thus, inherently imprinted in human nature, as an integral part of all desires. Desires contain an unconscious move towards the Other; the barriers which prohibit their complete fulfilment cast the individual in a permanent struggle of avoiding if not loss, at least encounters with, and acceptance of, loss.

The mirror stage imaginary identifications are now replaced by identifications with the symbolic norms of society and of language. The subjects must subordinate to the regulations of the Other, in order to establish appropriate relationships with the world. Together with the Other, there appears an incumbent breach between the resources of the world and the needs of the individual. Returning to the fact that the Name of the Father, which demands subjection to the order of language, determines the child to renounce his/her strong bonds with the mother, it would seem necessary to consider that the subject must originally exile the Other from its representations, while simultaneously accepting its inevitable intervention in existence, under the forms of constant prohibitions and barriers placed on desires.

The subjects are caught in a two dimensional movement. On the one hand, there is a necessary identification with others, accompanied by an integral operation within the field of others. The Others are, thereby, conceived as the normative practices of culture. On the other hand, there is a similarly imperative movement away from the other, as an act of finding one's own place and individuality through a complex release of unrestrained emotions and non-silenced desires. By its access to language, the subject enters a chain of signifiers, whereby desires are meant to be prohibited and prevented from successful materialization.

Individuals resign themselves to the fact that desires cannot be fully realized, which makes them constantly seek and move towards alternative, surrogate objects which offer them false pleasures and a deceitful sense of certainty and conservation. Loss, failure and suspension attend on the individuals' thrust in the symbolic world which is primarily governed and structured by restrictions and barriers.

Harold Pinter's characters are striving to quench their most disquieting desires, those which have to be buried behind the social masks, within a securely constructed territory whose manageable boundaries allow the subjects to maintain their relationships, with the others, with the past and with the environment itself, under their own laws. They truly believe that making their desires known, through a public and open testimonial, dooms them to destruction. The Others constantly place sanctions and limitations in order to secure the free manifestation of their own ardent matters. Harold Pinter's plays set up majestic struggles for keeping one's innermost space intangible.

By articulating the incompatibility of past recollections and the opaque nature of memories, *Landscape* (1967) allows examination of the complex movement away from an unsatisfactory relationship with the Other. The loneliness in marriage and the competition between male and female memories have also been echoed in the sketch *Night* (1969). The unnamed Man and Woman sit over coffee and talk about their first encounter which causes the vocalization of significantly alternate pasts. In his translation, the husband refers to a walk on a bridge and to memories of coarse seduction. In her construction, the wife oppositely remembers an encounter in an open field accompanied by a soft and tender declaration of love.

In *Landscape* there is an acute sense of disjunction which is immediately inferred from the setting and from its fixed tableau. Although the play is set in the kitchen of a large country house, the focus goes from naturalistic details such as specific stage props to the two characters' present situation. From the onset, the reader finds that Beth sits in an armchair at one corner of a kitchen table and her husband Duff, in a chair at the other corner. Their separation and the gap in their intimacy are furthermore stressed by the stage directions: "Duff refers normally to Beth, but does not appear to hear her voice. Beth never looks at Duff, and does not appear to hear his voice. Both characters are relaxed, in no sense rigid." (PINTER, 1997, p. 166).

Beth's memories are of a distant time, of a remote, but long-treasured day with an anonymous lover on a beach. She retreats into very warm and tender recollections of her day out on the beach and this plunge into an idyllic and affectionate past proves to be a deliberate choice on her part as she no longer finds comfort in her present life with Duff: "He lay above me and looked down at me. He supported my shoulder. (*Pause*) So tender his touch on my neck. So softly his kiss on my cheek. (*Pause*) My hand on his rib. (*Pause*) So sweetly the sand over me. Tiny the sand on my skin. (*Pause*) So silent the sky in my eyes. Gently the sound of the tide. (*Pause*) Oh my true love I said." (*Ibid.*, p. 187-188).

Duff plays the role of the Other who poses interdictions and prohibitions and, thus, tries to bring his wife back from her erotic fantasies and to make her connect with the stories of his more recent past. He speaks to her of walks with the dog through the rainy and dirty park and of violent encounters in a pub.

Beth feels emotionally distanced from her husband's crude and unrefined language. Her isolation into her own private world reduces Duff to a man of solitary walks and of frivolous talks with strangers in bars. He believes that he may compensate his exclusion from his wife's affections and desires by using a diction infested with obscene and hostile terms. Such an idiom will reposition him as the assertive and rough male partner entitled, thus, to take control of his wife's remembrances and emotions.

Duff's desperate claims for supremacy inspire in him a most disgusting memory of an attempted rape of his wife. In his perspective, this gesture, but for its incompleteness, would have allowed him to physically and emotionally overpower her: "I would have had you in front of the dog, like a man, in the hall, on the stone, banging the gong, mind you don't get the scissors up your arse, or the thimble, don't worry, I'll throw them for the dog to chase, the thimble will keep the dog happy, he'll play with it with his paws, you'll plead with me like a woman, I'll bang the gong on the floor, if the sound is too flat, lacks resonance, I'll hang it back on its hook, bang you against it swinging, gonging, waking the place up, calling them all for dinner, lunch is up, bring out the bacon, bang your lovely head, mind the dog doesn't swallow the thimble, slam." (*Ibid.*, p. 187).

Nonetheless, this traumatic moment, which took place on the stone hall floor, together with Duff's own confessed infidelity cause Beth's irremediable withdrawal into a contradictory image of the past where there is no room for betrayal, suffering or abuse. Beth totally excludes Duff from her stories. Whereas her husband recalls moments they shared, while taking care of Mr. Sykes' house, Beth reminisces that one morning, having tidied up their employer's house, she shared a moment of contemplation with her dog out in the mist. The gulf between her and her husband's needs has deepened so much that the only possible solution for her is to lapse into daydreaming and nostalgia. Memories represent for her alternative, surrogate objects, as they can make up for all she has lost and suffered under the oppression of the Other. On the field of memory she is in control of all that she reproduces, both representations and images, as here she stands the chance to unconditionally satisfy her long-defeated need for intimacy.

Language, through its system of referentiality, reproduces the possibility of loss which is inscribed as a continual threat in the subject's psychical and physical economy. Just as bodily

manifestations and spatial positions mark out the individual as fearing the disruption caused by the Other, language similarly exhibits how the subject, stimulated by the same desire for extreme protection, takes shelter under disguised talk, where every signifier operates as a veiled term for the suppressed and thus, illicit, sides of one's existence.

Nonetheless, language provides a way of controlling the sense of loss. Individuals accede to its universal laws and structures as a means of producing a totally coordinated and organized world, where different objects/entities can be made present or absent, can be invested with meaning and status by the simple act of designating them through language. The unconscious is the covert, peripheral place where all repressed signifiers gather, expecting the appropriate moment when they can randomly emerge to the surface and assault the realm of coherently structured signifiers. These uncontrolled and abrupt discharges of the unconscious expose the bareness of a subject who is always hiding from a real confrontation with his/her self and with the others, finding solace in the imprisonment he/she takes in his/her own falsities.

Individuals organize their world and the things within starting from the specific place they occupy in life, a place which is never complete in the knowledge it possesses and projects. The Other, through its own visions, understandings and insights over existence, necessarily adds up and overlaps the fragmentary and incomplete position of the individuals. Both I and the Other connect through an inevitable exchange and reworking of what each of them handles as an excess or as a deficit of meaning. Their knowledge is finally counterbalanced, pointing out how the individual can never attain supremacy or self-sufficiency from its partial placement in the world: "I am conscious of myself and become myself only while revealing myself for another, through another, and with the help of another. The most important acts constituting self-consciousness are determined by a relationship toward another consciousness (toward a *thou*)... The very being of man (both external and internal) is the *deepest communion*. *To be* means *to communicate*... *To be* means to be for another, and through the other for oneself. A person has no internal sovereign territory, he is wholly and always on the boundary: looking inside himself, he looks *into the eyes of another* or *with the eyes of another*... I cannot manage without another, I cannot become myself without another." (BAKHTIN, 1984, p. 287).

The individuals direct themselves towards the difference, the strangeness and alterity embodied by the Others so as to validate their own existence in the world and to be offered the possibility to explore and act in the world in a significant way. By means of such an intense movement of expansion and transference, beyond the stable boundaries of one's world, the individuals discover the Other in themselves. They become aware of hidden parts only through a legitimate positioning of the Other and a proper, sometimes totally reverse, reorganization of the data of existence. In Harold Pinter's plays, characters take shape as individuals who endeavour to provide themselves with a sense of fixedness derived from obediently working out a set of primal values. However, they forget that the bondage to a nucleus of primary meanings and arrangements is just an act of self-deception meant to safeguard the self from any hazardous opening to and absorption of other, distinct events.

Out of the preordained identification with and detachment from the Other, each individual constructs a rigid and idealised image of the self, the ego, that he/she calls on and advances in everyday encounters and situations of the Symbolic world. Language is the first means of defending and preserving the ego. But, since the unconscious constitutes an active force which permanently pushes its structures to the forefront, demanding recognition, the linguistic constructions rather reveal a divided and estranged subject, split between the outer projections and its internal locations, where the most obscure pleasures lie.

The individuals are constantly defending and keeping their inner localizations closed. The efforts of blocking the outside pressures from entering and discomforting their haven make them feel that they are always absent from their true selves and from their lives. They are in search of meaningful, proper objects that can cover up their absence. Absences install

themselves in the unconscious and give rise to pleasures and desires which remain underground and are always denied the possibility of complete satisfaction. The advent and accommodation into the symbolic order, where life is reorganized according to reciprocal norms, make the subject feel the burden of voids which cannot be filled.

Individuals are condemned to strive for the wholeness they irrecoverably lost when they were violently cast out of their primordial unification with their environment. This fantasy is replicated in the individual's attempts to gain control at the level of space and language production. Accepting that one's existence is predicated on lack and incompleteness, the subject is trying to avoid disappointment and distress. Thus, the unconscious takes possession of the deepest desires.

The unconscious manages to escape the systematic codes and structures which the subject rigidly applies within its discussions to configure its own, particular mode of manifestation. The unconscious dissolves the entire economy of the individuals' professed existence, demonstrating that they are not in control of their emotions and that they are actually subjugated by their own unsatisfied desires. The impossibility of possessing one's own pleasures and desires and of ensuring their completion/fulfilment are exemplified by the Name of the Father which introduces prohibitions over a series of unauthorized activities and gestures.

Desires usually become estranged possessions, as they do not belong to the individual and they are actually submitted to the force of the Other. Out of the desire of being recognised and appreciated, individuals operate in the linguistic field through metonymic structures which displace and substitute their real needs, so as to avoid suffering and disillusion. Furthermore, the unconscious, which keeps tabs on the most occluded appetites and ambitions of the self, becomes the terrain of the Other: "Man's very desire is constituted, he [Hegel] tells us, under the sign of mediation: it is the desire to have one's desire recognised. Its object is a desire, that of other people, in the sense that man has no object that is constituted for his desire without some mediation. This is clear from his earliest needs, in that, for example, his very food must be prepared; and we find this anew in the whole development of his satisfaction, beginning with the conflict between master and slave, through the entire dialectic of labour." (LACAN, 1958, p. 182).

Harold Pinter draws up individuals who, contrary to their pathetic efforts of maintaining their unabated pre-eminence over their world, a world poorly protected by pretences and artifices, unwillingly advance towards a confrontation with the Other. The approval of the Other seems to be indispensable for a subject who is ridden by past phantoms, and who wallows in present doubts or is deprived of any realistic future projections. Moreover, the struggles, which widen over the linguistic productions, pull off the mask of the individuals, forcing them to reveal those deep desires which lie behind the representations they put up in public. Characters are involved in a game of fencing off the Other, preventing it from neutralizing their make-believe world, while paradoxically and unconsciously turning their steps towards the values and norms of the Other. The latent, unintentional and unconscious significations rest unexpressed, but the Other faces the individual and makes it aware of his/her own inherent Otherness.

In having its three characters, Ellen, Bates and Rumsey, situated in three distinct stage areas, *Silence* (1969) shifts between the shadowy memories of each of these characters as they recall their unfulfilled desires and emotional losses. In pondering upon their sorrowful past, these isolated individuals are actually giving voice, through their fragmentary and diffuse past narratives, to the unconscious. The worlds of their memories allow them to step out of disguised, empty talks and to unblock the realm of repressed and unsatisfied desires. That which rests hidden, as their inner locations of suffering and disappointment, abruptly emerges to the surface, without meeting any pressures or obstacles. This unrestrained expression of the

unconscious is thus facilitated by the fact that each of these three tormented souls and minds finds no comfort in their present lives or in those that surround them.

Deprived of the possibility to construct, in the present, their own secure territory of fantasies and falsities, they willingly advance towards and find refuge in the past. They are so consumed by their unresolved past relationships and affections that it becomes impossible for them to veil and silence their disturbing needs and deceptions under the mask of substituting linguistic signs or structures, as it commonly happens with Harold Pinter's characters. This is not to say that they have reconciled themselves to their past miseries, since the reader witnesses how their consumption is actually preventing them from moving forward. Nonetheless, Harold Pinter shows how the past becomes the Other for the three characters, an Other that confronts and puts them face to face with their unarticulated, marginal desires.

In constantly being addressed and referred by the environment and the others around, individuals organize their responses and give expression to their experiences and understandings through the exercise of linguistic signs. Each linguistic production, from smaller contributions to larger constructions, includes a dialogue and reciprocal address between two fundamental voices or utterances, those of the Self and those of the Other. The way their boundaries and registers communicate and interrelate determines a specific configuration of the speech act. The subject is always confronted with and incorporates into its discourse Other utterances, alien voices and representations, which he may be more or less aware of. The Other possesses its own consciousness, world and values and although they are being timidly or marginally articulated, they nevertheless leak into and are tracked down in each discursive gesture. In speech, each linguistic producer manifests a particular point of view as far as his position in the world is concerned. The linguistic terrain is thus transformed into a field where diverse ideologies, positions exist in a heterogeneous competition of voices.

Language is always oriented towards the Other, towards other perspectives, other social ways of seeing and interpreting the world which often contest and defamiliarise one's monolingual and authoritative production. An active incorporation of other frames and territories engages the speaker in a responsible and flexible discourse production, showing that he is not afraid of having his own location redefined and redeveloped, moreover since language is not its absolute property, but it is coextensively used and attributed to a lot of speakers: "Language is not a neutral medium that passes freely and easily into the private property of the speaker's intentions; it is populated – overpopulated – with the intentions of others. Expropriating I, forcing it to submit to one's own intentions and accents, is a difficult and complicated process... As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language, for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other... The word in language is half someone else's. [...] the word does not exist in a neutral and impersonal language... but rather it exists in other people's mouths, in other people's contexts, serving other people's intentions; it is from there that one must take the word, and make it one's own." (BAKHTIN, 1981, p. 294).

The utterances of the Other resemble the Bakhtinian practices and celebrations of the Carnival, as both of them refer and draw upon a totally different world-order, outside the one sanctioned by the officially authorised culture. All pre-existing hierarchies, conventional representations and legitimate constitutions enter a process of degradation and inversion. There no longer exist clearly delimited boundaries or distances and different contexts, totally opposite spheres and conceptions, are drawn together in an act of mutual contamination and determination. In such a spectacle, which steps outside the common practices of life and where the powerful or privileged representations rather give place and voice to the suppressed and peripheral manifestations of body, language, space, the dialogue between the self and the other translates in the configuration of a dialogical sphere of life: "As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from

the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed. [...]Therefore such free, familiar contacts were deeply felt and formed an essential element of the carnival spirit. People were, so to speak, reborn for new, purely human relations. These truly human relations were not only a fruit of imagination or abstract thought; they were experienced. The Utopian ideal and the realistic merged in this carnival experience, unique of its kind. This temporary suspension, both ideal and real, of hierarchical rank created during carnival a special type of communication impossible in everyday life.” (BAKHTIN, 1984, p. 10-11).

Pinter’s plays show the insubstantial and delusive character of a monolingual world which refuses the carnivalesque manifestations of otherness, remaining totally attached to official and normative performances, those that block the entrance of foreign voices. Although there is no room for the contamination of the Other, each linguistic act incorporates the voice of the unconscious which, unarticulated as it is, still makes itself present in the tensions generated by the terrifying absences which never settle down.

The case of the primal repression and castration of the subject, embodied in the figure of the father, alienates its desires and demands in language, as their accomplishment hinges on the particular uses of language. Signification, residing in the association of a selection of signifiers and the consequent production of signifying chains, occurs at two levels: the repressed desires/signifiers occupy the field of the unconscious, which stands for signification in absentia, while the voiced desires/signifiers connect at the level of the conscious which features signification in presentia. These two levels overlap and interrelate, since as soon as one element is barred from direct manifestation and production, the subsequent outflow of signifiers will be permanently influenced and marked by this act of suppression, with the effect that in the end the repressed will always return and be present under the form of metaphors, of substitutions: “One sees in effect that if here the signifier is a melting pot in so far as it bears witness to a presence that is past, and that inversely in what is signifying, there is always in the fully developed signifier which the word is, there is always a passage, namely something which is beyond each one of the elements which are articulated, and which are of their nature fleeting, vanishing, that is the passage from one to the other which constitutes the essential of what we call the signifying chain, and that this passage *qua* vanishing, is this very thing which can be trusted.” (LACAN, 1958, p. 8-10).

Passing from identifications with imaginary representations to incorporation of the words, norms, and directives organizing the social relations, subjects can at least hope to find some substitutes for their prohibited, lost, alienated desires. In Harold Pinter’s plays individuals opt for substitute relationships, substitute spaces and substitute conversations which they use in order to feed their most intimate dreams and necessities that will be thus protected from any external infestation.

Desires and demands are structured and qualified in relation to the perceived wishes of the Others. But this does not necessarily mean that the individuals direct themselves to the Others in only two essentially opposite ways. Thus, it is considered that they may either desire what the Others desire in order to be accepted into a specific social circle or that they may act against the desires of the Others in order to maintain the supremacy and priority of their own aspirations. This way of reasoning desire and of looking upon the ego-other relationship overlooks other in-between, alternative patterns. It is indisputable that individuals are always trying to decode what it is that the Other desires, in order to determine their subsequent course of action. In speaking, subjects start from and approve of a body of presupposed rules which function as a common basis of language production ensuring that meanings are appropriately conveyed and information is adequately deciphered.

**BIBLIOGRAPHY****Primary Sources:**

- PINTER, Harold, *Plays One: The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out, The Black and White (short story), The Examination*, London, Faber and Faber, 1996
- PINTER, Harold, *Plays Two: The Caretaker, The Dwarfs, The Collection, The Lover, Night School, Trouble in the Works, The Black and White, Request Stop, Last to Go, Special Offer*, London, Faber and Faber, 1996
- PINTER, Harold, *Plays Three: The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Night, That's Your Trouble, That's All, Applicant, Interview, Dialogue for Three, Tea Party (short story), Old Times, No Man's Land*, London, Faber and Faber, 1997
- PINTER, Harold, *Plays Four: Betrayal, Monologue, One for the Road, Mountain Language, Family Voices, A Kind of Alaska, Victoria Station, Precisely, The New World Order, Party Time, Moonlight, Ashes to Ashes*, London, Faber and Faber, 1998

**Secondary Sources:**

- BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. by Michael Holquist, Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981
- BAKHTIN, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Edited and Translated by Caryl Emerson, Intro. by Wayne C. Booth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984
- BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, Translated by Helene Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984
- DREYFUS, H. and RABINOW, P., *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985
- FAIRCLOUGH, Norman, *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge, 1992
- FAIRCLOUGH, Norman, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Longman, London and New York, 1995
- FAIRCLOUGH, Norman, *Language and Globalisation*, Routledge, London and New York, 2006
- FOUCAULT, Michel, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*, Ed. by Colin Gordon, Trans. by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham and Kate Soper, New York, Pantheon Books, 1980
- HEIDEGGER, Martin, *Being and Time*, Trans. by Joan Stambaugh, New York, State University of New York Press, 1996 (originally published in 1953 by Max Niemeyer Verlag)
- HERMAN, Vimala, *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*, London, Routledge, 1995



**GERMANISTIK IN RUMÄNIEN – DIE ZEITSCHRIFT  
„TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK“**

**GERMAN STUDIES IN ROMANIA – THE JOURNAL  
„TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK“**

**GERMANISTICA ÎN ROMÂNIA – REVISTA „TEMESWARER  
BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK“**

**Lect. univ. dr. Ana-Maria DASCĂLU-ROMIȚAN**  
Universitatea Politehnica Timișoara  
Facultatea de Științe ale Comunicării  
Str. Traian Lalescu nr. 2  
E-mail: [ana.dascalu@upt.ro](mailto:ana.dascalu@upt.ro)

**Abstract**

*The article is dedicated to the German studies in Romania, especially to the journal „Temeswarer Beiträge zur Germanistik”, a peer-reviewed scientific journal in the field of humanities, which publishes studies in the field of German studies from an intercultural and interdisciplinary perspective. The aim of founding the journal was to make the field of the German studies in Timișoara known nationally and internationally, „Temeswarer Beiträge zur Germanistik” being the first German language journal in Timișoara and one of the oldest German language journals in Romania. „Temeswarer Beiträge zur Germanistik” is indexed in many international databases and has become a reference publication both nationally and internationally. The article presents a brief history of the journal, whose first issue appeared in 1997 and deals also with the strategies and the perspectives that lie ahead. The text also points out the role of the journal for the development of the German studies in Romania.*

**Résumé**

*L'article est dédié aux langue et littérature allemandes en Roumanie et vise à présenter l'évolution de la revue «Temeswarer Beiträge zur Germanistik», une revue scientifique à profil philologique qui publie des études dans le domaine des études allemandes dans une perspective interculturelle et interdisciplinaire. L'objectif de la revue était de faire connaître les études allemandes de Timisoara au niveau national et international, «Temeswarer Beiträge zur Germanistik» étant la première revue d'études allemandes à Timisoara et l'une des plus anciennes revues spécialisées de Roumanie. La revue est indexée dans de nombreuses bases de données internationales et est devenue une publication de référence tant au niveau national qu'international. L'article présente une brève histoire de la revue, fondée en 1997 à Timișoara, et vise à souligner la contribution de la revue au développement des études allemandes en Roumanie.*

**Rezumat**

*Articolul este dedicat germanisticii din România, propunându-și să prezinte evoluția revistei „Temeswarer Beiträge zur Germanistik”, o revistă științifică cu profil filologic, care publică studii în domeniul germanisticii din perspectivă interculturală și interdisciplinară. Scopul înființării revistei a fost acela de a face cunoscută germanistica timișoreană pe plan național și internațional, „Temeswarer Beiträge zur Germanistik” fiind prima revistă de germanistică din Timișoara și una dintre cele mai vechi reviste de specialitate din România. Revista este indexată în numeroase baze de date internaționale și a devenit o publicație de referință atât la nivel național cât și internațional. Articolul prezintă un scurt istoric al revistei înființate în 1997, la Timișoara, și își propune să evidențieze contribuția pe care publicația a adus-o în dezvoltarea germanisticii din România.*

**Keywords:** *German Studies in Romania, humanities, „Temeswarer Beiträge zur Germanistik”, scientific journal, Timișoara*

**Mots-clés:** *langue et littérature allemandes, sciences humaines, „Temeswarer Beiträge zur Germanistik”, revue scientifique, Timișoara*

**Cuvinte-cheie:** *germanistică, științe umaniste, „Temeswarer Beiträge zur Germanistik”, revistă științifică, Timișoara*

Die Germanistik in Rumänien blickt auf eine spannende Entwicklung zurück, wobei man schon von einer Tradition der germanistischen Studien in Rumänien sprechen kann, die sich sowohl in der Lehre, anhand der vielen deutschsprachigen Studiengängen als auch anhand einer Reihe bedeutender wissenschaftlichen Publikationen nachverfolgen lässt. In Rumänien gibt es deutschsprachige Studiengänge an allen wichtigen Universitätsstädten des Landes, wobei die Studierenden ein breites Angebot an Fachrichtungen genießen können:

„Das Angebot für ein Studium der deutschen Sprache an geisteswissenschaftlichen Fakultäten ist auf dem rumänischen Markt der Sprachen breit gefächert. Es umfasst neben dem klassischen Studium der deutschen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft häufig auch – oder in manchen Fällen ausschließlich – interdisziplinäre, berufsorientiertere Studienprogramme [...] Das Studium der deutschen Sprache an einer sprachenorientierten Fakultät ist gegenwärtig in Rumänien ein weit gefasster Begriff.“ (COSMA / KOCH, S. 130)

Wie Doris Sava bemerkt, steht die Entwicklung der Germanistik in einem engen Zusammenhang mit der Bedeutung der deutschen Sprache und Kultur in zahlreichen Regionen Rumäniens: „Die traditionsreiche rumänische Germanistik definiert sich auch durch den besonderen Stellenwert der deutschen Sprache und Kultur hierzulande.“ (SAVA, 2020, S. 32).

Zur Etablierung der Germanistik in Rumänien und der Temeswarer Germanistik im Inland hat die Zeitschrift „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“<sup>1</sup> einen wichtigen Beitrag geleistet. Die Fachzeitschrift wurde 1997 in Temeswar gegründet, in einer der bekanntesten Universitätsstädten des Landes und in einem der wichtigsten Forschungszentren der Germanistik in Rumänien gegründet. Durch die Herausgabe dieser Zeitschrift verfolgte man

<sup>1</sup> „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“ Contributions to German Studies of Timisoara, Print ISSN: 1453-7621. Online-ISSN: 1453-7621, vgl. <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/prezentare.htm>

das Ziel, die Temeswarer Germanistik auf nationaler und internationaler Ebene bekannt zu machen. „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“ ist die erste germanistische Zeitschrift aus Temeswar und eine der ältesten Fachzeitschriften des Landes, sie setzt die Tradition berühmter deutschsprachiger Zeitschriften, wie *Germanistische Beiträge* (SAVA, 2020, S. 20), *Klausenburger Beiträge zur Germanistik* (JAKABHAZI, 2020, S. 229) u. a. fort. Gleichzeitig war die Gründung der Zeitschrift Timișoara ein Gewinn, sowohl für die Universitätsstadt als Veröffentlichungsort aber auch als multikulturelles Zentrum, in welchem die deutsche Sprache und Kultur seit Jahrhunderten zuhause ist.

„Temeswarer Beiträge zur Germanistik“ ist eine Zeitschrift mit philologischem Profil, die Studien auf dem Gebiet der Germanistik aus einer interkulturellen und interdisziplinären Perspektive veröffentlicht. Sie versteht sich als ein Forum aktueller Fragestellungen der Germanistik und stellt gegenwärtige Aspekte zur Literaturwissenschaft (mit den Schwerpunkten österreichische und rumäniendeutsche Literatur), zur Linguistik, zur Translationswissenschaft, wie auch zur Didaktik des DaM-, DaZ- und DaF-Unterrichts zur Diskussion. Manche Bände enthalten auch Rezensionen und Forschungsberichte.

Die Fachzeitschrift erscheint jährlich im Temeswarer Mirton Verlag, wobei jede Ausgabe einen einheitlichen Band darstellt, der Artikel von Germanisten aus dem In- und Ausland vereint. Ein besonderer Band widmete sich einem wichtigen Ereignis in der Entwicklung der Temeswarer Germanistik, nämlich dem 60. Jubiläum des Germanistik-Lehrstuhls der West-Universität Temeswar und vereinte einige Beiträge die im Rahmen der Internationalen Tagung *Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität* vorgetragen wurden:

„Im Zeitraum 20. – 22. Oktober 2016 hat der Germanistik-Lehrstuhl an der West-Universität Temeswar sein 60. Jubiläum im Rahmen der internationalen Tagung *Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität* gefeiert. Vorliegender Band enthält die Arbeiten der Sektion Interkulturelle Germanistik / Didaktik des DaF-, DaM- und DaZ- Unterrichts.“ (Temeswarer Beiträge zur Germanistik, 2017, S. 7)

Bis heute sind 20 Bände der Zeitschrift im Mirton-Verlag in Temeswar erschienen, die veröffentlichten Texte werden ausschließlich auf Deutsch publiziert, wobei sie zusätzlich eine Zusammenfassung der Artikel und Schlüsselwörter in englischer Sprache enthält. Der letzte Band<sup>2</sup> (Temeswarer Beiträge zur Germanistik, Band 20/ 2023, <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG20.pdf>) ist Anfang des Jahres erschienen und online abrufbar.

Ursprünglich erschien die Zeitschrift nur in Buchform, doch später entwickelte sie sich zu einer Open-Access-Publikation, die dadurch eine größere internationale Sichtbarkeit erreichen konnte. Die Publikation vereint Artikel aus dem Bereich Literatur (mit besonderem Augenmerk auf die österreichische Literatur und auf die rumäniendeutsche Literatur), aus den Bereichen Linguistik, Übersetzungswissenschaft (DASCĂLU-ROMIȚAN, 2019, S. 235-252) oder Didaktik der deutschen Sprache im DaF-Unterricht.

Neben Fachstudien aus den Bereichen Literatur, Linguistik, Übersetzungswissenschaft und Didaktik enthält die Zeitschrift auch Rezensionen, die dem Profil der Zeitschrift entsprechen und gleichzeitig einen wesentlichen Beitrag zur Bekanntmachung der Forschungsschwerpunkte der Temeswarer Germanisten und zahlreicher Wissenschaftler aus Rumänien und aus dem Ausland leisten.

---

<sup>2</sup>*Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Band, 20, Editura Mirton, Timisoara, 2023, <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG20.pdf>

Was die Evaluierung des CNCSIS<sup>3</sup> im Bereich Geisteswissenschaften betrifft, gehört die Zeitschrift zu den anerkannten rumänischen Publikationen der Kategorie B im Bereich Philologie.

Gleichzeitig ist sie in zahlreichen internationalen Datenbanken aufgenommen, darunter CEEOL<sup>4</sup>, SCIPPIO, MLA, WorldCat, ZDB, BASE und man kann sie in bekannten National- und Universitätsbibliotheken finden, wie z. B. Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, der Universitätsbibliothek Wien, der Universitätsbibliothek Innsbruck, der Universitätsbibliothek Gießen, des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas usw.

Die Beiträge stammen von Spezialisten aus dem In- und Ausland (Deutschland, Österreich, Schweiz, Luxemburg, Ungarn, Türkei, Norwegen, Italien, Spanien, Rumänien, USA, Südafrika, Indien und Ägypten), die sich mit den Forschungsgebieten Linguistik, Literaturwissenschaft, Didaktik, Übersetzungswissenschaft, Medienwissenschaft und Kulturgeschichte befassen. Ein weiterer erwähnenswerter Aspekt ist, dass die „Temeswarer Beiträge“ die Heranziehung der jungen Generation von Forschern fördert, indem auch Arbeiten von Magisterstudenten und Doktoranden veröffentlicht werden.

Neben dem Open Access bietet die Webseite der Zeitschrift den Lesern einen ausführlichen Einblick über die Schwerpunkte der Publikation, Zielsetzung und Indexierung der Publikation, Informationen über die Herausgeber und über die Autoren, eine Liste der Datenbanken, in denen die Zeitschrift eingetragen ist und die Manuskripthinweise.

Das wissenschaftliche Komitee der Zeitschrift besteht aus bekannten Germanisten aus Rumänien und aus dem Ausland, die sowohl für ihre beruflichen Leistungen im Universitätsbereich als auch für ihre wissenschaftliche Tätigkeit anerkannt sind. Zum wissenschaftlichen Komitee gehören Professor Dr. Sabine Anselm von der Ludwig-Maximilians-Universität München, Professor Dr. Maria Sass von der Lucian-Bloga-Universität in Sibiu, Professor Dr. Mariana-Virginia Lăzărescu und Doz. Dr. Sorin Ciutacu von der Universität Temeswar ist für das Reviewing zuständig. Zum Redaktionskomitee der Zeitschrift zählen bekannte Germanisten, die für ihre Forschungs- und Lehrtätigkeit Bereiche Literatur, Sprache, Didaktik und Übersetzung bekannt sind.

Die Herausgeberin der Zeitschrift, Roxana Nubert, ist Professorin an der Westuniversität Temeswar und gleichzeitig Vorsitzende der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens<sup>5</sup> und Mitglied zahlreicher internationale wissenschaftliche Gesellschaften mit zahlreichen Veröffentlichungen im Bereich der Germanistik. Univ. Prof. Dr. Roxana Nubert leitete seit 1996 die Abteilung für Germanistik an der Westuniversität Timișoara und verfügt über die nötige Erfahrung, um die Herausgabe der Fachzeitschrift seit über 27 Jahren zu koordinieren. Redaktionssekretärin ist Dozentin Dr. Beate Petra Kory, die an der West-Universität lehrt und Mitglied verschiedener nationaler und internationaler wissenschaftlicher Gesellschaften ist. Zu den Herausgebern zählen Universitätsmitarbeiter. Dr. Marianne Marki, Koordinatorin des Forschungsprojekts Wörterbuch der deutschen Dialekte aus dem Banat und Gründungsmitglied der Rumänisch-Deutschen Kulturgesellschaft aus Temeswar, sowie univ. Dr. Karla Lupșan, Prodekanin der Fakultät für Literatur an der Westlichen Universität Timișoara, Mitarbeiterin bei Stipendien und internationalen Projekten, mit einer reichen Tätigkeit im Bereich der zeitgenössischen deutschen Sprach- und Übersetzungswissenschaft.

---

<sup>3</sup> Vgl. <https://cncsis.gov.ro>

<sup>4</sup> Vgl. *Temeswarer Beiträge zur Germanistik / Contributions to German Studies of Timisoara*, <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=2735>

<sup>5</sup> Die Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (rum. Societatea Germaniștilor din România) wurde 1990 gegründet und vereint Fachleute auf dem Gebiet der Germanistik aus ganz Rumänien. Die Vorsitzende der GGR ist Prof. Univ. Dr. Roxana Nubert. Weitere Informationen über die GGR findet man unter: [http://www.ggr.ro/new\\_site/#:~:text=Die%20Gesellschaft%20der%20Germanisten%20Rumäniens,in%20Rumänien%20und%20im%20Ausland.](http://www.ggr.ro/new_site/#:~:text=Die%20Gesellschaft%20der%20Germanisten%20Rumäniens,in%20Rumänien%20und%20im%20Ausland.)

Zur Redaktion gehört außerdem Dozent Dr. Bogdan Mihai Dascălu, wissenschaftlicher Forscher an der Rumänischen Akademie, Zweigstelle Temeswar, Mitglied des Rumänischen Schriftstellerverbandes, Autor zahlreicher Fachbücher auf dem Gebiet Germanist und Romanist, ein Germanist, der vor allem für seine Veröffentlichungen über Herta Müller bekannt ist, die weltweit zu den bedeutendsten Nachschlagewerken über die Nobelpreisträgerin<sup>6</sup> für Literatur zählen.

Weitere Mitglieder des Redaktionskomitees sind: Univ.-Lekt. Dr. Kinga Gall, Univ.-Lekt. Dr. Alina Olenici-Crăciunescu, Univ.-Lekt. Dr. Alwine Ivănescu und Univ.-Lekt. Dr. Gabriela Șandor, Lektorinnen an der West-Universität Temeswar, die zahlreiche Studien im Bereich der Germanistik veröffentlicht haben. Zur Redaktion gehört auch Dr. Ana-Maria Dascălu-Romițan, Univ.-Lekt. an der Politehnica-Universität Temeswar und Vorsitzende der Rumänisch-Deutschen Kultargesellschaft<sup>7</sup> Temeswar. Alle Mitglieder des Redaktionskomitee (Temeswarer Beiträge zur Germanistik, Band 20/2023, S. 4) sind für ihre Lehrtätigkeit und ihre Forschungsarbeit im Bereich Germanistik bekannt.

Die Auswahl von Texten und die Bewertung der eingegangenen Manuskripte erfolgt nach internationalen Standards. Die Peer-Review-Gutachter garantieren die Qualität der Auswahl. Die Redaktion ermöglicht die Veröffentlichung der Artikel durch Ausschreibungen auf zahlreichen Internetseiten von Veranstaltungen im Bereich der Internationalen Germanistik sowie auf der Internetseite der Zeitschrift. Gleichzeitig werden Artikel aus mehreren Ländern Europas aufgenommen, aber auch aus den USA, aus Asien und Afrika. Die Manuskriptthemen werden auf der Webseite der Zeitschrift angegeben, wobei die Artikel anonym im Double-Blind-Peer-Review-Verfahren bewertet werden. Die Ergebnisse der Bewertungen der Artikel werden durch einen standardisierten Bericht an die Autoren weitergegeben. Die Liste der Referenten wiederum spiegelt den internationalen Charakter der Zeitschrift und ihr Ziel wider, die Ergebnisse der germanistischen Forschung über die Landesgrenzen hinaus bekannt zu machen. Sechs Referenten stammen aus Europa (Luxemburg, München, Szeged, Krakau usw.) und aus den Vereinigten Staaten von Amerika (East Tennessee State University, University of Mississippi) und zehn unterrichten an den wichtigsten Universitätszentren Rumäniens (Universität Bukarest, Universität „Babeș-Bolyai“ Klausenburg, „Partium“ Christliche Universität, Oradea, „Al. I. Cuza“ Universität, Jassy, „Transilvania“ Universität, Kronstadt, „Lucian Blaga“ Universität, Hermannstadt und West-Universität Temeswar).

Die Zeitschrift „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“ erscheint jährlich mit finanzieller Unterstützung des Konsulats der Bundesrepublik Deutschland in Temeswar<sup>8</sup> sowohl in gedruckter Form als auch online und zeichnet sich durch eine äußerst interessante thematische Vielfalt aus. Die Fachzeitschrift veröffentlicht Studien, Artikel und Rezensionen, die sich mit allgemeinen Aspekten der nationalen und internationalen Germanistik befassen. Obwohl die Ausgaben nicht thematisch sind, haben sich die Herausgeber bemüht, Ausgaben zu publizieren, die Themen aus den Bereichen Literatur, Sprachwissenschaft, Didaktik, Übersetzung und Sprachunterricht decken. Zu diesen thematischen Richtungen gehören: die Vermittlung einiger literarischer Phänomene durch komplexe Analysen; die Verfilmung von Dramen aus der Zeit der Aufklärung; Merkmale der deutschen expressionistischen Literatur; Europäischer Geist und asiatischer Kulturraum; das Deutsche Theater in Hermannstadt; die

<sup>6</sup> Vgl. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/bio-bibliography/>

<sup>7</sup> Die Rumänisch-Deutsche Kultargesellschaft wurde 2001 mit dem Ziel gegründet, ein Deutsches Kulturzentrum für Temeswar und das Banat ins Leben zu rufen. Zu den Aufgaben der Gesellschaft und des Kulturzentrums gehören die Förderung der deutschen Sprache, die Unterstützung der deutsch-rumänischen Kulturbeziehungen durch verschiedene Veranstaltungen, Ausstellungen, Lesungen, Konzerte und einem breiten Literaturangebot in der bestehenden Bibliothek.

<sup>8</sup> Vgl. <https://rumaenien.diplo.de/ro-de/vertretungen/generalkonsulat2/-/2012928>

Rezeption österreichischer Kultur im rumänischen Kulturraum; Mehrsprachigkeit und die Rolle der Übersetzung; Bedeutung der Fachsprachen; Werbung und Werbesprache; Dialekte usw. Die vielfältige Thematik spiegelt sich auch in der differenzierten Arbeitsweise der Autoren wider: Es gibt sowohl historische als auch theoretische, vergleichende Ansätze, Fallstudien, Artikel im Bereich der Pädagogik und der Übersetzungswissenschaft, Arbeiten, die sich mit der aktuellen Landschaft des Deutschunterrichts in Schulen und Universitäten befassen usw. Auch die institutionelle Zugehörigkeit der Autoren ist äußerst vielfältig: Viele von ihnen sind Lehrkräfte an Universitäten in Deutschland (Passau, München), in Österreich (Wien, Innsbruck), in Ungarn (Budapest, Szeged, Esztergom), in Italien (Mailand), sogar aus Südafrika (Johannesburg) und Indien (Neu-Delhi). Gleichzeitig gehören zu den Autoren auch Vertreter der wichtigsten Universitätszentren Rumäniens sowie der Rumänischen Akademie.

Im Hinblick auf ihre Rolle, zur Entwicklung der Germanistik in Rumänien beizutragen, nimmt sich die Redaktion der Zeitschrift „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“ für die Zukunft vor, renommierte Fachleute aus dem In- und Ausland heranzuziehen, um die Sichtbarkeit der Publikation über die Grenzen Rumäniens hinaus zu erhöhen. Darüber hinaus bietet die Temeswarer Zeitschrift auch jungen Nachwuchswissenschaftlern die Chance, Teile aus ihrer Dissertation zu publizieren und dem Fachpublikum zugänglich zu machen.

Gleichzeitig stellt der interdisziplinäre Charakter ein weiteres Vorhaben des Redaktionskomitees dar, sowie die Auseinandersetzung mit den neuesten Trends und Wegen der modernen Germanistik. Damit soll auch, wie Bogdan Dascălu es in seinem Beitrag *Publicațiile științifice în viziunea specialiștilor străini* (DASCĂLU, 2016, S. 447) bemerkt, der Fokus auf die Fachzeitschriften gelenkt und ihre Rolle für die Entwicklung verschiedener Forschungsbereiche hervorgehoben werden.

Abschließend kann man erkennen, dass sich die „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“ in den 27 Jahren ihres Bestehens im Rahmen der wissenschaftlichen Publikationslandschaft Rumäniens zu einem Forum für den fachlichen Austausch sowie für die Diskussion über aktuelle Tendenzen in den Bereichen Literatur- und Kulturwissenschaften entwickelt haben. Gleichzeitig ist die Zeitschrift bemüht, die deutsche Sprache und Kultur im Banat zu fördern und einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Germanistik in Rumänien zu leisten.

## LITERATUR

- BALOGH, Andras: *Die Geschichte der Klausenburger Germanistik. Von den Anfängen bis zur Wende 1989*, in Réka Jakabházi, Ursula Wittstock, Kerstin Katzlberger (Hrsg.): *Germanistik im Spiegel: Wege und Umwege einer Wissenschaft*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, S. 13-34
- BRDAR-SZABÓ, Rita/Elisabeth KNIPF-KOMLÓSI/Roberta V. RADA (Hrsg.): *Zur Rolle und Positionierung des Deutschen in Mitteleuropa. Sprachpolitische Überlegungen. Konferenzband zur Tagung Deutsch 3.0 in Budapest am 15-16. Mai 2014*, „Budapester Beiträge zur Germanistik“, Budapest, 2014
- COSMA, Ruxandra, KOCH, Marianne: *Bericht zur Lage der Germanistik in Rumänien*, in: Brdar-Szabó, Rita/Elisabeth Knipf-Komlósi, Roberta V. Rada (Hrsg.): *Zur Rolle und Positionierung des Deutschen in Mitteleuropa. Sprachpolitische Überlegungen. Konferenzband zur Tagung Deutsch 3.0 in Budapest am 15-16. Mai 2014*, Budapester Beiträge zur Germanistik, Budapest 2014, S. 130-144
- DAVID, Ioan, Viviana MILIVOIEVICI (Hrsg.): *Tradiții ale presei științifice. Lucrările Congresului Internațional de Istorie a Presei*. Ediția a IX-a, Editura Academiei Române, Editura David Press Print, Timișoara, 2016



- DASCĂLU, Bogdan Mihai: *Germanitatea și literele române*, București, Editura Ideea Europeană, 2006
- DASCĂLU, Bogdan Mihai: *Publicațiile științifice în viziunea specialiștilor străini*, in: David, Ioan, Viviana Milivoievici (Hrsg.): *Tradiții ale presei științifice. Lucrările Congresului Internațional de Istorie a Presei. Ediția a IX-a*, Editura Academiei Române, Editura David Press Print, Timișoara, 2016, S. 447-449
- DASCĂLU-ROMIȚAN, Ana-Maria: *Übersetzung, Transkription und interkulturelles Verständnis*, „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“, Band 16, Mirton Verlag, Timișoara, 2019, S. 235-252
- NUBERT, Roxana (Hrsg.): *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Band 20/2023, Editura Mirton, Timișoara, 2023, <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG20.pdf>
- JAKABHÁZI, Réka, Ursula WITTSTOCK, Kerstin KATZLBERGER (Hrsg.): *Germanistik im Spiegel: Wege und Umwege einer Wissenschaft*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020
- SASS, Maria: *Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in Rumänien – Bilanz und Perspektiven*. In: Christ, Eugen/ Peter Dines/Stefan Jeuk (Hgg.): *25 Jahre Donauschwäbische Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg (1988- 2013)*, Bruchsal, 2013, S. 43-52
- SAVA, Doris: *Heiter bis wolkig. Zum 50. Jubiläum des Hermannstädter Lehrstuhls für Germanistik*, „Germanistische Beiträge“ Band 46 (1), 2020, S. 15-48
- Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Band 1-20, Mirton Verlag, Timișoara
- Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Band 14, Mirton Verlag, Timișoara, 2017
- Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Band, 20, Mirton Verlag, Timișoara, 2023, <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG20.pdf>

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



## E. A. POE AND I. L. CARAGIALE: SATIRE AND DEATH

## E. A. POE ET I. L. CARAGIALE : SATIRE ET MORT

## E. A. POE ȘI I. L. CARAGIALE: SATIRĂ ȘI MOARTE

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

West University of Timișoara

E-mail: [vasile.szabo@e-uvt.ro](mailto:vasile.szabo@e-uvt.ro)

### **Abstract**

*In the second half of the 19th century, the American writer Edgar Allan Poe was present in the Romanian press through translations made especially through the French language. Romanian translators were attracted by the novelty of the American author's writings, a guarantee of value being given by the fact that the translations were made by great French writers, especially Charles Baudelaire. Romanian authors were good connoisseurs of the French language, in an era when English was not among the preferences. This explains why I. L. Caragiale started to translate from Poe's writings, especially since there will also be an affinity of ideas and content between the two. The present study analyzes the way in which Caragiale dealt with the Romanian translation of three of E. A. Poe's representative works.*

### **Résumé**

*Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'écrivain américain Edgar Allan Poe était présent dans la presse roumaine à travers des traductions réalisées notamment à travers la langue française. Les traducteurs roumains étaient attirés par la nouveauté des écrits de l'auteur américain, une garantie de valeur étant donnée par le fait que les traductions étaient réalisées par de grands écrivains français, notamment Charles Baudelaire. Les auteurs roumains étaient de bons connaisseurs de la langue française, à une époque où l'anglais ne faisait pas partie des préférences. Cela explique pourquoi I. L. Caragiale a commencé à traduire à partir des écrits de Poe, d'autant plus qu'il y aura également une affinité d'idées et de contenu entre les deux. La présente étude analyse la manière dont Caragiale a traité la traduction roumaine de trois œuvres représentatives de E. A. Poe.*

### **Rezumat**

*În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, scriitorul american Edgar Allan Poe a fost prezent în presa românească prin traduceri realizate în special prin intermediul limbii franceze. Traducătorii români au fost atrași de ineditul scrierilor autorului american, o garanție a valorii fiind dată de faptul că traducerea au fost realizate de mari scriitori francezi, în special Charles Baudelaire. Autorii români erau buni cunoscători ai limbii franceze, într-o epocă în care engleza nu figura printre preferințe. Așa se explică de ce I. L. Caragiale a început să traducă din scrierile lui Poe, mai ales că va exista și o afinitate de idei și de conținut între cei doi. Studiul de față analizează modul în care Caragiale s-a ocupat de traducerea în limba română a trei dintre lucrările reprezentative ale lui E. A. Poe.*

**Keywords:** I. L. Caragiale, Romanian press, Affinity, Revenge, The Mask, Irony

**Mots-clés:** I. L. Caragiale, presse roumaine, affinité, vengeance, le masque, ironie

**Cuvinte-cheie:** I. L. Caragiale, presa românească, răzbunare, afinitate, masca, ironie

### Provocări vechi la Ierusalim

I. L. Caragiale va arăta o anumită fidelitate scrierilor în proză ale lui Edgar Allan Poe, din care va selecta periodic câte una pentru a o traduce. După doi ani de la apariția povestirii *Dracul din clopotniță*, în ziarul *Timpul*, va fi tradusă de Caragiale schița *A Tale of Jerusalem*, cu titlul *O întâmplare la Ierusalim* („Timpul”, III, nr. 118, 1878). Apariția în acest cotidian a fost semnalată ulterior de Mircea Zăciu (1986, p. 143). Lucrarea originală a fost publicată pentru prima dată în 1832, fiind printre primele scrieri ale autorului american. Ea este inspirată în mod evident din lucrarea contemporanului său Horace Smith, intitulată aproape la fel: *Zillah, a Tale of Jerusalem* (POLLIN, 1990). Face parte din cele șapte texte ale lui E. A. Poe de inspirație orientală (ALFAWA’RA & ALGHABERI, 2023). Schița, un text cu poantă finală, este mai degrabă un exercițiu de stil, ceea ce explică interesul redus din partea criticii, însă scriitorul român a fost atras de finalul inedit, de tipul răsturnărilor hazlii de situații din propriile scrieri. O bună readucere, după original, a fost realizată de Liviu Cotrău (POE, 1990).

Publicația conservatoare „Timpul” nu se afla, în acea perioadă, într-o perioadă fastă. Erau în redacție Slavici și Eminescu, însă tirajul scăzuse la 2000 de exemplare, de la 6000 înainte. (SZABO, 2012, p. 162.). Cel mai mare tiraj îl avea atunci cotidianul „Războiul”, editat de Grigore Grădeanu, jurnalist plecat de la „Timpul”. De aici referința (amenințare!) formulată de un personaj din comedia *O scrisoare pierdută* de mai târziu a lui Caragiale: „Pac la ‘Războiul!’” În ciuda acestei replici, pusă de Caragiale în gura unuia dintre personajele sale din comedia *O scrisoare pierdută*, publicația editată de G. H. Grădeanu nu era una de șantaj. Apărut în iunie 1877, pe fondul Războiului Ruso-Turc, cunoscut în spațiul românesc ca Războiul de Independență, „Războiul” a ajuns foarte repede cel mai citit cotidian al perioadei, cu tiraje mult peste „Românul”, „Timpul” sau „Telegraful”. Ascensiunea s-a datorat faptului că era o publicație ilustrată, nu avea o poziționare politică atât de evidentă, așa cum aveau celelalte gazete, și faptului că prezenta știrile simplu și concis, fără a le omite pe cele cu caracter monden. O altă trimitere, mai puțin străvezie, dar evidentă, va fi la „Răcnetul Carpaților”, adică „Trompeta Carpaților” scoasă mulți ani de bătaiosul editor și jurnalist Cezar Bolliac. Precizăm că în acea perioadă „Timpul” a publicat mai multe traduceri, o bucată de vreme foiletonul fiind susținut cu scrieri ale lui Jules Verne, un alt clasic al literaturii de anticipație (SZABO, 2023).

*A Tale of Jerusalem* este o schiță din primii ani de activitate ai lui E. A. Poe. Este un text de stare, fiind vorba de ridicarea unui coș cu hrană pentru credincioșii evrei asediați de romani în cetatea Ierusalimului. Elementele banale se tot adună, până la deznodământ. Cei din cetate sunt păcăliți, în coșul ajuns cu greu pe metereze fiind nu un miel, ci un porc. Este o poveste „cu poantă”, vădind talentul extraordinar al autorului de a induce acest tip de umor, capabil să stârneasă râsul, dar și să te pună pe gânduri, adică tipul său de umor... tragic, ca să încercăm o formulă paradoxală. De menționat că și în acest caz vorbim de o primă redare în limba română, interesul lui Caragiale pentru ea fiind stărnit evident de păcăleala din final. Traducerea a fost reluată în I. L. Caragiale, *Opere*, tomul IV, (ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, care continua munca lui Paul Zarifopol). (CARAGIALE, 1938, p. 256-258). Face parte din categoria textelor în proză ale lui Poe mai puțin vizate de traducătorii români.

## Nebuni de legat

Pentru anul 1878, în ziarul conservator „Timpul” (condus la acea dată de Mihai Eminescu și unde lucra intens și Ioan Slavici, responsabil de pagina externă și de cea literară), este consemnată traducerea lucrării *The System of Dr. Tarr and Professor Fether*, cu titlul în română *Sistema doctorului Catran și a Profesorului Pană*. Nu figurează în *Addenda* propusă de Liviu Cotrău. Versiunea lui Ion Vinea revine la titlul... masculinizat, adică *Sistemul doctorului Catran și al Profesorului Pană*. Traducerea lui Caragiale este prima în românește a acestei proze, care este printre cele mai cunoscute din opera lui E. A. Poe. Este curios faptul că, având în vedere umorul debordant, povestirea nu a cunoscut prea multe versiuni autohtone. L. Cotrău menționează două variante interbelice, datorate lui Mihai Straje (prima în colaborare cu C. Iliescu). Un text a apărut sub forma unei broșuri de 30 de pagini, ca supliment al cotidianului „Adevărul”, în anul 1926, cu titlul *Sistemul Dr. Catran și al Prof. Puff*. Următoarea traducere a fost tipărită într-o altă broșură, difuzată împreună cu cotidianul „Curentul”, în anul 1930, titlul fiind modificat în *Sistemul Doctorului Gudron și al profesorului Pană*.

Abia în 1968, în volum, avea să apară traducerea de bază, datorată lui Ion Vinea. De altfel, și traducerea în franceză, realizată de Ch. Baudelaire, a apărut relativ târziu, adică în 1865. Liviu Cotrău va realiza o nouă traducere pentru ediția sa din 2005. Este o povestire pentru care E. A. Poe s-a inspirat din paginile de ziar, așa cum s-a întâmplat și cu alte lucrări ale sale ori cu alți autori. Inclusiv Caragiale și-a aflat subiecte în gazetele vremii, ceea ce nu este un lucru rău.

Cu referire la această lucrare, Daniela Lingurar va preciza: „*The System of Dr. Tarr and Professor Fether*, un titlu provocator în stilul ludic specific lui Poe, care speculează relația omofonică dintre *Tarr* și *tar* (smoală), precum și între *Fether* și *feather* (pană), este tradus de către Baudelaire fără jocul sonor (*Le système du docteur Goudron et du professeur Plume* – sublinierea noastră). Caragiale, care traduce după Baudelaire, și căruia româna nu i-ar fi permis oricum astfel de artificii, preia ca atare cele două nume, naturalizându-le, desigur, dar dă culoare titlului și printr-o variantă rară a substantivului *sistem* (*Sistema doctorului Catran și a Profesorului Pană*), care aduce un plus de prețiozitate și, implicit, de ironie” (LINGURARU, 2008, p. 128). Este povestea unei vizite la un spital de nebuni foarte bine condus. Totul decurge cu un calm extraordinar, pentru ca finalul să releve un mare mister: stabilimentul este, de fapt, luat în stăpânire de pacienți, personalul medical și administrativ (normalii!) fiind închiși în camere. Este o dispunere în cheie ironică, șubrezirea ordinii prestabilite fiind un alt element care în încadrează pe scriitorul american în rândul precursorilor postmodernismului (SZABO, 2013). Poe critică și satirizează legislația și aplicarea ei în sistemul psihiatric al epocii, unul extrem de contradictoriu, deoarece, pe de o parte, pacienții erau tratați ca prizonieri, iar, pe de altă parte, le oferea unor criminali un loc de refugiu (CLEMAN, 2001).

Textul urmărește pas cu pas nedumeririle naratorului. Ajuns cu o delegație în acest spital foarte curat, el se miră de faptul că nu regăsește puse în practică principiul „sistemului blând” de tratament instituit de celebrul doctor Maillard. I se aduce la cunoștință că acum funcționează „sistemul dr. Catran și al profesorului Pană”. Totul decurge ca o farsă, la care E. A. Poe era foarte priceput, amintind însă și de învălmășelile puse la cale de I. L. Caragiale, de comicul de situație din *D'ale Carnavalului* sau *O scrisoare pierdută*. Istoria o regăsim într-un editorial al lui Grigore H. Grandea din ziarul *Războiul* din anul 1877, fără ca autorul să precizeze de unde s-a inspirat (SZABO, 2014, 166).

## Aventură, boală și moarte

O altă traducere efectuată de Caragiale este la povestirea *The Masque of the Red Death*, titlu pe care autorul român îl va reda în forma prescurtată de *Masca*. De altfel, traducătorul va

opera unele prescurtări și în text (STREINU, 1935). Cercetătorii operei lui Caragiale nu au înregistrat inițial apariția din „Epoca”, vorbind însă de un text apărut în 1898 în „Calendarul Dacia”, amintind însă și de o versiune anonimă de proastă calitate, apărută în 1885, în revista „Tezaurul familiei” (ZARIFOPOL, 1931, p. 640). *The Masque of the Red Death* este o altă lucrare de-a lui Poe cu carieră în limba română, pentru că au fost câteva, bune, traduceri. Referința este în versiunea dată de Ion Vinea, cu titlul mai adecvat *Masca morții roșii*. Povestirea lui E. A. Poe merită (re)citită în contextul anului 2020, marcat de epidemia cu virusul Covid-19. Desigur, regăsim aici ecouri din *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio și din *Jurnal din anul ciumei*, al lui Daniel Defoe, și, mai ales din *Castelul din Otranto*, semnat de Horatio Walpole. Mai mult, protagonistul este prințul Prospero, amintind de personajul cu același nume din piesa *Furtuna (The Tempest)*, de William Shakespeare. Este o operă de maturitate a lui Poe, permițând multiple interpretări. Evident, o influență a exercitat-o și experiența personală, adică boala propriei soții (SILVERMAN, 1991, pp. 180-181). Sensul este însă unul cuprinzător, autorul reușind să introducă elemente de avertizare cu privire la pericolul epidemiilor de orice tip (MEYERS, 1992, p. 133).

Titlul povestirii are o semnificație deosebită, mai ales prin modul în care autorul a înțeles să utilizeze termenul mască. La prima publicare, cea din 1842, Poe a folosit englezescul „mask”, ca trei ani mai târziu, atunci când va da o formă revizuită a textului, să se orienteze către „masque”. Primul desemnează un acoperământ de față pentru situații sobre, serioase, pe când al doilea trimite la divertisment, chiar la mascaradă (SOVA, 2001, p. 149-150). Nu știm când l-a citit Caragiale pe prozatorul Poe în traduceri francezești. Așa cum am precizat deja, el va fi atras în primul rând de textele umoristice (satirice). Traducerea povestirii *The Masque of the Red Death* indică însă și o evoluție în creația proprie, deoarece, la 1896, Caragiale încheie perioada comediilor (să ne amintim de rolul fundamental al măștii în *D'ale carnavalului*) și o mai mare atenție acordată prozei, fantastice, dar și cu accente naturaliste, oricum cu întâmplări grozave, cum vedem în *O făclie de Paște*, *În vreme de război*, *Kir Ianulea* sau *Păcat...* Este un alt Caragiale, mai neiertător, apropierea de universul poesc fiind evidentă, prin introducerea în paginile sale de elemente de psihologie abisală, gotice și horror, însă nu pentru ființe excepționale, ci pentru oameni realmente obișnuiți, dar prinși în încleștările profunde ale existenței.

### „Ca un tâlhar în noapte”

Finalul ales de Poe pentru *The Masque of the Red Death* ilustrează mai mult decât moartea unor oameni, oricum trecători pe acest pământ. Cu prințul Prospero și invitații lui, la care se adaugă servitorii și ceilalți oameni ai curții, se stinge întreaga lume, timpul încremenește, distrus fiind și orologiul de abanos în umbra căruia *Moartea roșie* stătuse. Nu purtase o mască de bal, ci era chiar chipul morții, cel cu care îi oripilase și înspăimântase pe petrecăreți. Deși a lucrat pe un text intermediar în franceză (traducerea realizată de Baudelaire), varianta în română a lui I. L. Caragiale se apropie extraordinar de mult de originalul în engleză, reușind să surprindă profunzimea textului. Iată cum sună încheierea: „Atunci cunoscură că le stă în față *Moartea Roșie*... Le sosise pe furiș, ca un tâlhar în noapte. Unul câte unul căzură grămezi prin salele de orgie inundate de o rouă sângerândă, unul câte unul se stinse în postura ultimelor cărceie. Și viața ciasornicului de abanos se stinse împreună cu viața celui din urmă dintre veseli tovarăși. Și flăcările din tripoduri se stinseră. Și întunecimea, și ruina, și *Moartea Roșie* puseră asupra totului călcăiu de stăpânire fără de margini (POE, 1990, p. 566). „Roua sângerândă” este o formulare de efect, o imagine plastică, redând în românește cu o notă în plus o expresie puternică și în original. De fapt, cromatica aceasta relevă aspecte fruste și profunde din biografia personală a lui E. A. Poe, necunoscute însă traducătorului român la acea dată. Scriitorul american a publicat lucrarea la aproximativ patru luni de la debutul bolii soției

sale, Virginia, care, pe când se afla în fața pianului, a început să tușească și să scuipe sânge, semn clar al tuberculozei, care o va ucide peste câțiva ani (YOON, 2021).

### Un vin bun și o răzbunare cruntă

Printre traduceriile lui I. L. Caragiale din Poe figurează și cunoscuta *The Cask of Amontillado*, intitulată în românește *O balercă de Amontillado* („Epoca literară”, I. nr. 8, 1896). Cu privire la titlul în limba română există o explicație: „Caragiale, traducând *The Cask of Amontillado*, recurge la mai multe tipuri de adaptări, inclusiv în titlu (unde preferă articolul nehotărât «o» celui hotărât din engleză, pe care Baudelaire, mult mai riguros, îl păstrează; mai mult decât atât, traduce «barrique» printr-un regionalism: «balercă» (din ucr. *barylka*), conferind astfel titlului o specificitate care lipsește chiar celui original)” (LINGURARU, 2008, p. 128). Păstrând sonoritatea cuvântului francez, Caragiale va evita prozaicul butoi, dar și un alt regionalism, poloboc, acesta cu accente satirice, căci Swift era relativ bine cunoscut pe plai mioritic încă de atunci (SZABO, 2014, p. 167). I. L. Caragiale s-a simțit probabil atras de acest text și prin caracterul teatral a acestuia, un aparent „monolog dramatic”, cum vor susține unii cercetători” (WELLEK & WARREN, 1967, p. 295). Este o păcăleală cu efect tragic până la final. Caragiale pare să fi fost atras de subtilitatea farsei puse la cale de Montresor, de cruzimea cu care este dusă la capăt, dar și păcălirea expertului în vinuri Fortunato, chemat să facă o degustare de fațadă, care îi va prefigura moartea. Motivul acestei răzbunări sadice nu este foarte clar, dar pare legat tocmai de irosirea unei cantități dintr-un vin prețios (L. MOFFITT, 1972).

Titlul, în forma *Balercă de Amontillado*, va fi păstrat și în versiunea lui Ion Vinea, reluată în mai multe culegeri din scrierile autorului american. Consecventul său editor în românește, Liviu Cotrău, va opta pentru retraducerea textului, ocazie cu care va impune titlul în forma *Butoiul de Amontillado* (POE, 2005). În același context, editorul și traducătorul român va menționa și o primă versiune a textului în românește, apărută destul de devreme, în 1876 („Timpul”, I, nr. 150). Va fi realizată probabil tot din franceză, însă deslușirea nu figurează în lucrarea citată, o mențiune în acest sens lipsind și din tabelul sintetic al Danielei Lingurar. În această variantă titlul este *Butoiul cu Amontillado*. Dacă am lămurit problema cu vasul e important să vedem și conținutul. Amontillado este, de fapt, un vin de foarte bună calitate, produs în sudul Spaniei.

„Cu privire la traducătorii nuvelor lui Edgar Poe în românește, îmi place să așez la capul șirului lor pe un scriitor de egal prestigiu azi cu Maiorescu, pe I. L. Caragiale. Este drept că n-a tradus decât *O balercă de Amontillado* și *Masca (Une barrique d' Amontillado – Le masque de la mort rouge in Baudelaire)*”, spunea foarte hotărât, în 1935, Vladimire Streinu, un bun cunoscător al scrierilor lui E. A. Poe și I. L. Caragiale (STREINU, 1935). De fapt, mai erau două povestiri traduse de marele scriitor român, însă acestea vor fi retipărite abia în 1938, în ediția de *Opere*. În ediția realizată de P. Zarifopol, *O balercă de Amontillado* și *Masca* vor fi reluate în 1932 (CARAGIALE, 1932), așa se explică eroarea lui V. Streinu. Acesta reproduce și o altă informație prezentată în note de către primul editor al *Opereilor* lui Caragiale. Acolo, P. Zarifopol arată că textele în discuție au fost reproduse de translator în volumul *Reminiscențe*, alături de alte texte originale (CARAGIALE, 1915), dar că noua ediție reproduce variantele din „Calendarul Dacia”, pe anul 1898, deoarece în volumul amintit sunt erori și omisiuni, fiind indicate paginile 200, 206, 212 și 213. Verificând cele trei tipărituri („Calendarul Dacia”, volumul *Reminiscențe* și ediția *Opere*) se poate constata că ele sunt fără diferențe, afară de unele neglijabile. P. Zarifopol precizează că nu cunoștea decât aceste variante, nu și pe cele apărute în „Epoca literară” în 1896.

Liviu Cotrău amintește și o altă traducere a acestei povestiri, apărută în „Universul literar”, sub semnătura C. Scurtu („Universul literar”, XXVIII, nr. 48, 1911). Cercetând textul, surprizele nu au încetat să apară. După cum se cunoaște, în originalul lui E. A. Poe, naratorul este unul dintre personaje, contele Montresor, cel care pune la cale zidirea de viu a lui

Fortunato. În versiunea lui C. Scurtu, naratorul este victima, Fortunato, povestind din optica lui evenimentele. Traducătorul nu se îndepărtează prea mult de întâmplări, cu excepția finalului. Prins în hrubă, Fortunato este doar aparent condamnat. Reușește să rupă verigile lanțului cu care era strâns, verigi afectate de rugina formată în timp, iar într-un acces de furie disperată desprinde o piatră din pardoseală. Urmează câteva clipe de teroare, amintind de cele din altă lucrare a lui Poe, *Hruba și pendulul*, „mașina infernală cu cuțite”. Scapă însă și ajunge acasă. Mai are timp însă să îl zărească decedat pe călăului, Montresor, lovit mortal de o piatră căzută de pe boltă. Este aceeași taină de 50 de ani, doar cu un alt supraviețuitor.

Analizând câteva dintre scrierile în proză ale lui E. A. Poe în raport cu teoriile analitice ale Melaniei Klein, Daniela Cârstea detaliază modul în care cuvintele nu doar că își pierd o iluzorie „valoare” neutră, dar pot deveni veritabile instrumente ale agresiunii, cerând o replică, una foarte dură, după cum se vede în relația dintre Montresor și nefericitul Fortunato (sic!) (CÂRSTEA, 2023). Acesta din urmă este condamnat la o moarte groaznică, atent plănuită și detaliat pusă în scenă pentru o ofensă (despre care Poe nu ne dă totuși amănunte!). Montresor este (în ambele variante și cea originală, și cea română) un criminal cu sânge rece, un psihopat orgolios și egoist, incapabil de compasiune sau remușcare. Încă din 1975, un alt cercetător român aducea în discuție ingeniozitatea autorului american, preocupat de „consemnarea lucidă a evenimentului insolit” (PILLAT, 1975). Include *The Cask of Amontillado* în categorie scrierilor în care crima este văzută ca normalitate, în sensul că ea derivă din diverse cauze, iar efectul este imposibil de înlăturat.

Concluzia care se desprinde în urma acestei analize este că proza lui E. A. Poe a început să fie receptată târziu în limba română, dar a avut parte de traduceri diverse, realizate de anonimi sau de scriitori de mare valoare, cum este I. L. Caragiale. În ciuda preluării primelor texte din franceză și a unor probleme de înțelegere a profunzimii operei, scrierile autorului american au cunoscut un proces ascendent de receptare, mai ales după ce critici importanți au început să analizeze textele. Mai mult, literatura lui Poe a reușit încă de la primele traduceri să influențeze scrierile unor autori români, nu doar ca simpli epigoni, ci determinându-i să-și găsească propriul stil, propria cale, una care nu exclude afinități evidente.

## BIBLIOGRAFIE

\*\*\* „Epoca literară”, I, nr. 1, 1896

\*\*\* „Timpul”, I, nr. 150, 1876

\*\*\* „Timpul”, III, nr. 118, 1878

\*\*\* „Universul literar”, XXVIII, nr. 48, 1911

ALFAWA'RA, Loiy Hamidi Qutaish, and ALGHABERI, Jameel Ahmed, 'American orientalism: A critical reading through Edgar Allan Poe.' *Studies in English Language and Education*, 10(2), 2023, p. 1103-1118

CARAGIALE, I. L., *Reminiscențe*, Institutul de editură și arte grafice Flacăra, București, 1915

CARAGIALE, I. L., *Opere*, , tomul II, (ediție îngrijită de Paul Zarifopol), Editura Cultura națională, 1932

CARAGIALE, I. L., *Opere*, tomul IV, Editura Cultura națională, 1938

CÂRSTEA, Daniela, 'Negotiations of Anxiety in the Discourses of Melanie Klein and Edgar Allan Poe,' *Journal of Literary Studies* 39(12), 2023, p. 1-12

CLEMAN, John, 'Irresistible Impulses: Edgar Allan Poe and the Insanity Defense', in [Harold Bloom](#) (ed.), *Bloom's BioCritiques: Edgar Allan Poe*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. p. 66-67

- LINGURARU, Daniela, „Receptarea lui Poe prin intermediari francezi”, în *Analele Universității “Ștefan cel Mare”, Suceava, Seria filologie, A. Lingvistică, XIV, nr. 2, 2008*
- MEYERS, Jeffrey, *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*, Cooper Square Press, 1992
- MOFFITT, Cecil L., ‘Poe's Wine List’. *Poe Studies*, 5 (2) 1972, p. 41-42
- 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., *Scrieri alese*, Editura Univers, București, 1979
- POE, E. A., *Prăbușirea Casei Usher*, Editura Univers, București, 1990
- POE, E. A., *Misterul lui Marie Rogêt și alte povestiri*, Editura Polirom, Iași, 2005
- POLLON, Burton R., ‘Figs, Bells, Poe, and Horace Smith,’ *Poe Newsletter*, 3(1), 1970, p. 8-10
- SOVA, Dawn B., *Edgar Allan Poe: A to Z*, New York: Checkmark Books, 2001, p. 149-150
- SILVERMAN, Kenneth, *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, New York: Harper Perennial, 1991
- STREINU, Vladimir, „Edgar Poe și scriitorii români”, *Revista Fundațiilor Regale*, II, 6(1) 1935, p. 620-641
- 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*, 4(2), 2013, p. 7-20
- SZABO, Lucian-Vasile, ‘The beginnings of E. A. Poe adventure in the Romanian language,’ *Studii de știință și cultură*, 19(3), 2023, p. 79-86
- SZABO, Lucian-Vasile, *E. A. Poe: romantism, modernism, postmodernism. Implicații jurnalistice, fantastice și science fiction*, Editura Tritonic, București, 2014
- ZACIU, Mircea, *Viaticum*, Editura Cartea românească, București, 1986
- ZARIFOPOL, Paul, „Note și variante”, în I. L. Caragiale, *Opere*, București, 1931
- WELLEK, René & WARREN, Austin, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatura universală, București, 1967
- YOON, Sarah, ‘Color Symbolisms of Diseases: Edgar Allan Poe’s “The Masque of the Red Death”’, *The Explicator*, 79 (1-2), 2021, p. 21-24



## THE IMPACT OF STORYTELLING ON TEACHING AND TRANSLATION

## L'IMPACT DU STORYTELLING SUR L'ENSEIGNEMENT ET LA TRADUCTION

## IMPACTUL POVEȘTILOR ASUPRA PREDĂRII ȘI TRADUCERII

**Lecturer Laura-Rebeca STIEGELBAUER, Ph.D.**  
“Vasile Goldiș” Western University of Arad  
E-mail: [stiegelbauer.laura@uvvg.ro](mailto:stiegelbauer.laura@uvvg.ro)

**Teacher of English Otilia ZENE**  
“Alexa Popovici” Theological Baptist High School, Arad  
E-mail: [otizene@yahoo.com](mailto:otizene@yahoo.com)

### Abstract

*Recent neuroscientific research underscores the significance of stories in human cognition and education, highlighting the brain's intrinsic “wiring for story.” Stories, beyond mere entertainment, play a crucial role in survival by allowing individuals to simulate experiences, fostering emotional understanding, and enhancing social cognition. Through narratives, individuals learn behavioural lessons and develop empathy, making stories indispensable in education for both moral development and knowledge retention. Effective storytelling in classrooms, especially for young learners, can lead to profound behavioural and emotional engagement, illustrating the transformative power of narratives in shaping character, cultural awareness, and a sense of belonging.*

### Résumé

*Les recherches neuroscientifiques récentes soulignent l'importance des histoires dans la cognition humaine et l'éducation, mettant en évidence la “prédisposition naturelle” du cerveau pour les récits. Les histoires, au-delà du simple divertissement, jouent un rôle crucial dans la survie en permettant aux individus de simuler des expériences, de favoriser la compréhension émotionnelle et d'améliorer la cognition sociale. À travers les récits, les individus apprennent des leçons comportementales et développent l'empathie, rendant les histoires indispensables à l'éducation tant pour le développement moral que pour la rétention des connaissances. Un récit efficace en classe, surtout pour les jeunes apprenants, peut mener à un engagement comportemental et émotionnel profond, illustrant le pouvoir transformateur des récits dans la formation du caractère, la sensibilisation culturelle et le sentiment d'appartenance.*

### Rezumat

*Cercetările recente în domeniul neuroștiinței subliniază importanța poveștilor în cogniția și educația umană, evidențiind faptul că creierul este „configurat pentru poveste”.*



*Poveștile, dincolo de simplul divertisment, joacă un rol crucial în supraviețuire, permițând indivizilor să simuleze experiențe, să favorizeze înțelegerea emoțională și să îmbunătățească cogniția socială. Prin intermediul narațiunilor, indivizii învață lecții comportamentale și dezvoltă empatia, făcând poveștile indispensabile în educație atât pentru dezvoltarea morală, cât și pentru asimilarea cunoștințelor. Povestirea eficientă în sălile de clasă, în special pentru tinerii elevi, poate conduce la un angajament comportamental și emoțional profund, ilustrând puterea transformatoare a narațiunilor în formarea caracterului, conștientizarea culturală și sentimentul de apartenență.*

**Keywords:** *education, storytelling, behaviour, human brain, translation*

**Mots-clés:** *éducation, narration, comportement, cerveau humain, traduction*

**Cuvinte-cheie:** *educație, povestire, narațiune, comportament, creier uman, traducere*

## **Introduction**

Stories hold a unique power in education, resonating deeply within the human brain. Recent neuroscientific studies affirm that our brains are inherently wired for storytelling, demonstrating that stories are far more than mere entertainment. They are essential for survival, enabling us to simulate experiences, develop emotional understanding, and enhance social cognition. This article explores how stories profoundly impact education, shaping character, fostering empathy, and ensuring knowledge retention, particularly in young learners.

### **1. The psychological effect of stories in education**

Recent studies in neuroscience prove that the human brain is hungry for stories, providing a variety of reasons why stories are essential to our existence, why they mean much more than a pleasure to the ear, and why they produce such a great impact in the classroom. The neuroscientific discoveries lead us to comprehend what happens in the brain when we are captivated by a story being told to us or why we cannot stop reading although it is late at night. It is because our brain is “wired for story.” (LISA, 2012, p. 45).

Neuroscientists consider that the brain’s main function is to assure survival. This fact sustains the reasons why stories do not mean just mere entertainment for children, but resources for grown-ups to take an interest in. Thus, a question shows up: can we live without stories? We believe that we definitely cannot. It is stories that define us as humans, they provide guidance and perception of the universe, assuring survival and safety. The author Lisa Cron (2012, p. 9) supports this fact: “Neuroscientists believe the reason our already overloaded brain devotes so much precious time and space to get lost in a story is that without stories, we’d be toast. Stories allow us to simulate intense experiences without actually having to live through them. This was a matter of life and death back in the Stone Age when if you waited for experience to teach you that the rustling in the bushes was a lion looking for lunch, you’d end up on the main course. It’s even more crucial now because once we mastered the physical world, our brain evolved to tackle something far trickier: the social realm.”

It is the brain’s skill to get the teaching from narratives, that implies trusting the road maps our fellows consider. The idea is that “before there were books, we read each other. We still do, every minute of the day.” (LISA 2012, p. 66). The same author at page 71 mentions

the conclusions of Keith Oatley, a cognitive psychology professor, and novelist: “In literature, we feel the pain of the downtrodden, the anguish of defeat, or the joy of victory, but in a safe space... We can refine our human capacities of emotional understanding. We can hone our ability to feel with other people who, in ordinary life, might seem too foreign – or too threatening – to elicit our sympathies. Perhaps, then, when we return to our real lives, we can better understand why people act the way they do.”

Hence, stories existing in all languages and cultures around the globe prove that people require them because they provide meaning to the existence. We wonder though how that happens. We take important, vital life lessons from the stories we hear, either the hero’s success or his failures. Both situations offer precious teaching. Harmer and Puchta describe the two levels in which we simultaneously process a story: “First, we identify with the character(s) of the story.” (JEREMY and HENRY, 2018, p. 13). “When a story meets our brain’s criteria, we relax and slip into the protagonist’s skin, eager to experience what his or her struggle feels like, without having to leave the comfort of home” (LISA 2012, p. 10). In other words, if we find a story relevant, we actually feel what the protagonist feels, see what they see, and hear what they hear – and then enjoy or endure those experiences. Secondly, real as the experience of identifying with the protagonist feels, we will only imagine those experiences while we feel safe.

Regarding the stories that are not real, we may wonder why they affect and influence our emotions and feelings: we do feel sadness or even tears in our eyes over the dramatic scenes of a story or movie. Neuroscientific research studies show that the areas in the brain that are touched when we are exposed to an emotional story are identical to the same ones that “process the sights, sounds, tastes, and movement of real life.” (LISA, 2012, p. 4). This is the explanation for the fact that we feel the protagonist’s excitement or drama as we put ourselves in his/her shoes. Thus, we learn behavioural lessons and skills and that is why stories are essential in children’s education.

Humans are hungry for stories. I. B. Singer in *Naftali, the Storyteller and His Horse, Sus and other Stories*, (1987) introduces a profound plea for books and stories: “When a day passes it is no longer there. What remains of it? Nothing old is more than a story. If stories weren’t told or books weren’t written, man would live like the beasts – only for the day. Today, we live, but tomorrow’s today will be a story. The whole world, all human life, is one long story.” Moreover, the wisest king that has ever lived, King Solomon from the Bible, wrote in the book of Ecclesiastes 1, verse 8: “All things are wearisome, more than one can say. The eye never has enough of seeing, nor the ear its fill of hearing.”

Another brain’s function is to predict or anticipate, that is another fact why we get so caught in a narrative. We are curious to see what happens next, what decisions the character takes, and if (s)he does as we thought, then we share his/her joy and success; if the actions prove to be of poor judgment and turn out wrong, then we get frustrated, angry, and critical. We require adrenaline, that is what keeps us in the stories, these feelings and emotions make our hearts beat faster and prepare the body to react to extreme situations. We live by the experiences of our heroes. They keep us alive and curious for more.

Things go further and challenge us to think about what we would do if something like that happened to us, what decisions we would take, and what routes we would follow. Stories are based on actions, positive or negative, stirring us to react depending on the hero’s defeat or achievement. These effects are to produce valuable life lessons that will help us to make it to the finish line.

Storyteller Amy Sutton underlines the fact that “storytelling teaches us about people that we don’t know about. It teaches us about countries that we’ve never been to, and customs that we’ve never experienced, and particularly – historically – it teaches us about periods that we cannot visit, we can no longer access; and it gives us a way to look at those from a human

perspective, from a feeling perspective. If you imagine that the facts of a situation are like beads, then a story can thread them together into a necklace, and can make them make sense to you in a contemporary way.” (JEREMY and HENRY, 2018, p. 14).

## 2. Acquiring proper behaviour from stories

Approaching stories involves learning from them and participating in proper social interaction, thus combining our stories with the experiences and narratives of our fellows. The key effect of stories in the teaching-learning process is being underlined in the following quotation: “We judge people by their stories, and we decide they are intelligent when their stories fit with our own stories. Recalling and creating stories are key parts of learning. We remember by connecting things in our stories, we create by connecting our stories in unique and memorable ways, and we act out our stories in our behaviour.” (JAMES Z. 2002, p. 228).

Since telling stories is one of the main human skills, we as teachers need to develop it greatly. We are here to help our students find their identity, get a real sense of the world around and acquire proper social attitudes to the people they connect with.

Some students often display harsh reactions to the teacher’s suggestions regarding behaviour, producing frustration, anger, or opposition. Harmer and Puchta (2018, p. 17) think “deontic modals – “should”, “must”, etc. are important teaching points, but they are almost certainly a waste of time if we attempt to use them for behaviour modification: *You must do this. You mustn’t do that. You ought to listen more carefully. You shouldn’t turn around and talk to anybody right now. You ought not to be so insensitive to others.* These and other well-intentioned suggestions, however desperately they are uttered in a class of adolescents, tend to provoke nothing more than the notorious “in-one-ear-out-the-other” effect.” Instead of rebuking them or assigning extra homework, it is far better and wiser on our behalf to stray from the coursebooks and just address their hearts through a catchy story. This is what Rob Gilbert, SFC’s Head of School, affirms: “There are lots of times where you could tell a child, “*Don’t do X*”, and they are not going to listen to you. But there is something about the magic of a story that attaches either a virtue or a vice that makes it very memorable.”

Herbert Puchta and Gunter Gerngross present a story, *The Bully*, told to an ELT class of six-year-olds by showing them a big book with images. The teacher introduced the word “bully” first explaining it in their mother tongue. The class became silent while listening to the story of *Charlie the bully*, the boy who by his behaviour became so unfavourable among his mates. The stories for beginners repeat certain pieces of language, as this story does too:

*“Look, Lisa, I can break your pencil!*

*No, Charlie, please don’t!*

*Look! Ha, ha, ha!”*

The children watched carefully the picture of Charlie breaking Lisa’s pencil and laughing it all out.

*“Look, Ben, I can tear up your drawing!*

*No, Charlie...!”*

As the story went on, the students were getting more than just the language learned through the story. They expected breathlessly what would happen next. They were involved in the story. They did not even care that they did not understand certain words. Then they witnessed Charlie handing out invitations for his birthday party the next Saturday. Unsurprisingly for the onlookers, but painfully for the bully, no one showed up for his party. The day after the party, a thoughtful Charlie handed out a pencil to Lisa, a drawing he had done for Ben, and replacements for some other things he had destroyed. When a few days later Lisa handed out invitation cards for her birthday, every child got one, and Charlie did too. The story ended with the children joyfully celebrating Lisa’s birthday, and everyone enjoying Charlie’s

company for the first time, as he had changed his behaviour and was now showing a side of himself that the others had never known before. (HERBERT and GUNTER, 2018, p. 78).

The effect obtained by the teacher through this story went much deeper and the effects much stronger than if she had just told them her expectations concerning their behaviour. This way the story stayed with them, they got the message and learned how important it is to show respect to others. Good manners were taught powerfully, showing them the effect of evil over good and the other way around. A story like this gives them food for thought.

### 3. Stories, “significant teachers” for building up moral character and virtue

Narratives have the effect to give the necessary teaching by example. They speak to our spirits, they influence us for the better, inspire us, convince us of our wrongdoings, and pursue us to take action and take the necessary steps for change.

Here are a few influential examples depending on what moral lessons we want to teach at a certain point. Do we want to help them understand what honesty means? We should tell them the story of Abraham Lincoln when as a young lad he once walked three miles to return six cents. Do we want to define friendship? We could read them *Charlotte’s Web* or Aesop’s fable *The Lion and the Mouse*. We think it is the proper time to talk about courage; what better story was thrown in the lions’ den? All these stories have passed the test of time for a reason. We, as teacher should know and be ready to experience the power of storytelling and at the same time take advantage of the help these stories can give us both in teaching and further on in developing students’ vocabulary and natural flow of language.

### 4. Stories can transmit powerful messages

They can be great resources for students to take in and help them remember more complicated terms or pieces of information more easily by producing correlations in their brains between their experiences and the stories. History is formed of stories and has its base set on dramatic and impressive characters who accomplished great deeds. When a teacher weaves stories into his/her lesson, (s)he stirs the pupils’ interest, curiosity, and desire to take the teaching that flows from them for themselves, thus bringing people and facts to life.

Teachers of English as a second language have often appealed to the storytelling technique when a story is presented in their mother tongue intermingled with words or expressions from English. This is an example given to a class in a Romanian Christian high school (six graders) and it reveals its meaning in context:

Probabil că ați auzit de Fanny Crosby, *the great American hymnwriter*. Ea a scris *more hymns than anyone in history, about 8,000*. Nu ne surprinde faptul a fost numită *the Queen of the Gospel Song Writers*. Cele mai cunoscute cântări ale sale sunt: “Ce bucurie am în Isus” (*Blessed Assurance*), “Slăvit fii, Isuse” (*To God be the Glory*) și „Spune-mi istoria lui Isus” (*Tell me the story of Jesus*). Fanny a lucrat de asemenea ca *mission worker and a poet*. Ea are *four books* de poezii publicate. A atins aceste performanțe deși a fost *blind all her life*. Data viitoare când veți deschide *a hymnal*, uitați-vă după *her name*. Approaching this storytelling technique with beginners, you will help them improve their listening skill and they will become more fluent and more confident.

The best stories can be presented using simple language. What is important is that they touch emotions, stirring feelings and imagination. They need an interesting opening. If the teacher masters a good storytelling technique, he knows the introductory element is vital for getting his pupils’ attention. In his work, *Aspects of the Novel*, E.M. Forster made clear the difference between *story* and *plot*. He defines a story as “a narrative of events arranged in their time sequence”. He considers that a story “can have only one merit: that of making the audience

want to know what happens next. “The king died and then the queen died” is a story.” He noted that “a plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. “The king died and then the queen died of grief” is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it.” Those extra words add up dramatism and arise the readers’ curiosity; all those elements put up together form the building block of a story. Stories engage our thinking, our emotions, and can even lead to the creation of mental imagery.

## 5. Stories can create images

We often hear the question: *What is better, the movie or the book?* And most of the time the answer comes: *The book*. And we wonder why. First of all, the book offers many pages of scenery description, the writer’s original masterful choice of language, and the inner thoughts of the characters while the movie selects only the main events and it has so many limitations. Everything is settled in a maximum of two hours. The book offers details that the reader can enjoy, being free to have his own pace and moments of delighting in the story. Secondly, according to Harmer and Puchta (2018, p. 20), the explanation is the following: “While reading the book earlier, you had already created a film in your head. And it was your film that made you so enthusiastic about the book – only to find out when you watched the real film that somebody else’s (the director’s) film didn’t match yours – and so you will almost always perceive that it wasn’t as good as yours. After all, you have already created a film in your mind while reading the story and being emotionally engaged in the inner journey which that process has enabled you to take part in, then you feel you own the film you have created. And if the one you are now watching in the movie theatre, especially if it’s been given a “Hollywood ending”, engages you less than the version you have created in your mind, it is no wonder that you find that other approach a bit disappointing, or if worst comes to worst, you see it as a cheap imitation.” While reading or listening to a story, some pictures come up in our mind with the role of assisting us to perceive the story and go into its depth. Neuroscientists call this action that takes place in our brains while reading or listening *mental imagery*, referring to the imagination of scenes, feelings, emotions, smells, tastes, and kinaesthetic sensations. We see the landscapes described, we feel the taste, we hear the noises and the sounds, and we share the pain. As we are designed differently, our perceptions and sensations may differ, we will not feel or imagine in the same way.

## 6. Stories can create a feeling of belonging

Good stories have a more powerful impact than just offering information and lessons for life. They give the group of readers or listeners a sense of unity and connection. They all can experience the feeling that they belong to the same class and they can socialize with each other on having the same departing point, they are all in this together. We have recently experienced the effects of the Coronavirus pandemic and how it has affected the students, the traditional school system was replaced by the online school and we could feel the negative consequences of this fact. It could be mentioned here the loss of unity, each student was pretty much on his/her own, most of the time with the camera turned off, there was no feeling of belonging to the same class because when the teacher told a story, there was no after debate, little or no interaction. We realized how important it is for us as social beings to experience the feeling of familiarity, unity, trust, and the assurance that we belong to a class where it is safe to interact with our classmates, to give our opinions, and bring up our ideas and thoughts. Stories work for everyone in the class: visual learners, they work best through illustrations and videos, they will remember the picture materials that have been used; auditory learners through discussions, debates, and lectures, are affected by the words and the storyteller’s voice; for

kinaesthetic learners through experience, practice, and feeling, they will keep in mind the emotional connections and the feelings from the story.

### **7. Stories can develop cultural understanding**

Stories teach the wisdom of the world conveying cultural values, and different ways of thinking or being, thus passing on the cultural identity to the future generations. Stories can take the form of a fairy-tale, parable, fable, legend, or myth. They bring people together as they give a clear sense of the world. They define the cultural identity of a group of people and they go with their beliefs, values, and moral codes. Some stories focus more on entertainment, while others on the valuable teaching they transmit. In the modern world, people's beliefs and ideas are shaped by celebrities, news, TV shows, and famous athletes, they influence the whole culture. During the English classes, teachers can use all kinds of stories to build the students' solid identity but also to bring in tales from other cultures and peoples so they may develop a sense of cultural awareness.

### **8. Stories can be used in translation exercises**

Stories are invaluable tools in translation exercises, offering rich, contextually nuanced material for language learners. By translating stories, students engage with authentic language use, cultural expressions, and idiomatic phrases, enhancing their linguistic and cultural competence. This practice not only improves vocabulary and grammar but also deepens comprehension and appreciation of both source and target languages. Additionally, translating stories allows students to explore different narrative styles and structures, fostering a deeper understanding of literary elements and their equivalents in another language. This process encourages critical thinking and problem-solving as students navigate linguistic and cultural differences, making translation exercises more engaging and effective. Moreover, the emotional and imaginative aspects of stories help maintain student interest, making the learning experience both enjoyable and educational. Through storytelling, learners develop a better grasp of narrative techniques and the subtleties of meaning, ultimately contributing to their overall language proficiency and intercultural awareness.

### **Conclusion**

In conclusion, stories are indispensable in education, serving as powerful tools for cognitive, emotional, and social development. As mentioned before, neuroscientific evidence supports the idea that our brains are wired for storytelling, enabling us to simulate experiences, develop empathy, and enhance social cognition. Stories transcend mere entertainment, providing profound insights and life lessons that shape character and foster moral virtues. They offer a unique way to engage students, making complex concepts more accessible and memorable. By weaving narratives into the fabric of education, teachers can create a sense of unity and belonging in the classroom, cater to diverse learning styles, enrich students' English vocabulary and promote cultural understanding. Ultimately, stories are not just about passing time; they are about shaping minds and hearts, making them essential for effective teaching and lifelong learning.

**BIBLIOGRAPHY**

- CRON, L., *Wired for Story*, Ten Speed Press, Berkley, 2012  
HARMER, J., PUCHTA, H., *Story-Based Language Teaching*, Helbling Languages, Great Britain, 2018  
PUCHTA, H. and GERNGROSS, G., *The Bully*, Helbling Languages, UK, 2016  
MORGAN, F.E., *Aspects of the Novel*, Mariner Books; First Edition, Edward Arnold, UK, 1947  
SINGER, I.B., *Naftali, the Storyteller and His Horse, Sus and other Stories*, Farrar, Straus and Giroux (BYR), New York, 1987  
ZULL, J., *The Art of Changing the Brain: Enriching the Practice of Teaching by Exploring the Biology of Learning*. Sterling, Routledge, 2002

**Webography**

- Robert Gilbert, <https://www.linkedin.com/in/rod-gilbert-a4b455168/> last accessed 25<sup>th</sup> May 2024

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



## IMAGODOLOGY AND ITS "HISTORIES" (II)

## L'IMAGOLOGIE ET SES « HISTOIRES » (II)

## IMAGOLOGIA ȘI „ISTORIILE” EI (II)

**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](mailto:bmdascalu@yahoo.com)

### **Abstract**

*A "history" of Hugo Dyserinck's thinking on imagology does not yet exist, although it will have to be an essential landmark of how the discipline has evolved and is evolving. The present article points out the significant moments of this "history", with the aim of highlighting its constants and the changes made along the way.*

### **Résumé**

*Une « histoire » de la pensée d'Hugo Dyserinck sur l'imagologie n'existe pas encore, alors qu'elle devra être un repère essentiel de l'évolution de la discipline. Le présent article signale les moments significatifs de cette « histoire », dans le but de mettre en évidence ses constantes et les changements intervenus en cours de route.*

### **Rezumat**

*O „istorie” a gândirii lui Hugo Dyserinck referitoare la imagologie nu există încă, deși ea va trebui să constituie un reper esențial al felului cum a evoluat și evoluează această disciplină. Articolul de față semnaleză momentele semnificative ale acestei „istorii”, cu scopul de a-i degaja constantele și modificările făcute pe parcurs.*

**Keywords:** *program, comparative literature, interdisciplinary, theory, ally*

**Mots-clés:** *programme, littérature comparée, interdisciplinaire, théorie, allié*

**Cuvinte-cheie:** *program, literatură comparată, interdisciplinar, teorie, aliat*

## Dyserinck după Dyserinck

### *O definiție în mișcare*

Într-un interval relativ scurt, au apărut trei opinii aproape identice (GUYARD 1951, BRACHFELD 1962 și DYSERINCK 1966) despre posibilitatea constituirii unei noi discipline, care să aibă drept obiect *imaginea*. Aceste previziuni au luat treptat alura unui *mesianism științific* și, implicit, au generat nostalgia unui *mesia* care să-și asume proiectul.

A trebuit să treacă un interval similar, pentru ca DYSERINCK să se recunoască, în 1982, drept cel care a gândit în linii mari statutul acestei discipline, așa cum va fi el acceptat (dar tot în linii mari) de către din ce în ce mai numeroșii săi elevi și adepți. Ca semn al acestei adeziuni, ei au identificat în articolul din 1966 uneori un *manifest*, alteori un *program* pe care și l-au asumat ca atare, chiar dacă, peste ani, unii dintre ei vor încerca să-i adauge propriile puncte de vedere.

Indiscutabil, lui Dyserinck îi revine meritul să fi gândit liniile directe ale acestei discipline, deși, la drept vorbind, textul din 1966 este mai degrabă un impuls decât un program, de care el a fost cel dintâi ce s-a simțit stimulat. De altfel, el conține doar referiri izolate la ce ar fi urmat să devină noua știință a imaginii, nu însă și o **definire a acesteia**. Deși nu a fost formulată ca atare, o schiță definițională poate fi totuși configurată cu ajutorul unor precizări izolate<sup>1</sup>. O variantă posibilă este cea care urmează:

*Imagologia este o ramură a comparatisticii, având ca obiect imaginea celeilalte țări, așa cum apare ea în texte literare.*

Chiar dacă este susceptibilă de unele modificări, definiția de mai sus poate constitui un bun punct de plecare pentru cine dorește să urmărească evoluția gândirii lui Dyserinck de-a lungul întregii sale cariere.

### *Imagologie – comparatistică*

În 1966, când a enunțat principalele componente ale acestei posibile sau doar probabile definiții, Hugo Dyserinck era conștient că ea avea avantajul noutății, dar și vulnerabilitatea acesteia, astfel că se grăbește să o pună la adăpostul disciplinei căreia îi era dedicat, *comparatistica*, definind-o drept o *ramură*<sup>2</sup> a acesteia.

În afară de preocuparea protejării ei, rămânea și aceea de a găsi un nume adecvat noii direcții. Deși mărturisește (DYSERINCK 1982, p. 40, n. 1) că a preluat conceptul de *imagologie* (*der Begriff „Imagologie”*) din articolul lui BRACHFELD 1962 și l-a aclimatizat pentru prima dată în spațiul german, pentru a da un nume adecvat noii direcții de cercetare, el nu l-a folosit ca atare niciodată singur,<sup>3</sup> ci întotdeauna însoțit de determinantul *comparatistic*. De fapt, o sintagmă cu o structură asemănătoare apare deja la Brachfeld, care propunea o nouă disciplină, numită *imagologie etnică* (*imagologie ethnique*).

<sup>1</sup> Am apelat cu precădere la articolul din 1982, din două motive: în primul rând, este cel dintâi text programatic pe care Dyserinck l-a publicat după 15 ani (raportându-ne la cel din 1966), astfel că sintetizează mersul gândirii sale din acest interval, precum și rezultatele activității didactice din cadrul *Școlii de la Aachen*; în al doilea rând, articolul respectiv a apărut într-o publicație românească, probabil mai puțin cunoscută și nu ușor accesibilă.

<sup>2</sup> În 1966, noua direcție era considerată de el (p. 2) o ramură a cercetării (*Forschungszweig*), pentru ca în 1982, să fie mai explicit („nu există nici un motiv de îndoială privind apartenența imagologiei comparatistice...” și, totodată, să extindă încadrarea ei de la *comparatistică* la „disciplinele care au ca obiect literatura”, p. 38).

<sup>3</sup> Când totuși o face, termenul *imagologie* este atribuit altor autori sau altor direcții de cercetare (DYSERINCK, 1982, *passim*).

Indecizia onomastică din 1966 a determinat apariția unor dificultăți identitare, de unde nevoia de a atașa conceptului *imagologie* diverse determinante.

Cum se va vedea, formula propusă, *imagologie comparatistică* (*komparatistische Imagologie*), era convenabilă pentru că preciza situarea imagologiei în raport cu comparatistica, dar avea și neajunsul (asupra căruia voi reveni) de a inversa relația dintre acestea, în sensul că substantivul *imagologie* reprezintă componenta principală a sintagmei, pe când adjectivul *comparatistic* ocupă doar locul secund. În plus, ea a deschis drumul pentru multiplicarea și proliferarea ei în diverse alte variante și, implicit, pentru distanțarea de gândirea sa. De la sentimentul unei identități precare, s-a ajuns treptat la o diversitate derutantă a denumirilor, cu un efect adeseori narcotic, întârziind o definiție unanim acceptată a imagologiei.

Lăsând altora asumarea misiunii de a investiga detaliat mersul acestei gândiri (ceea ce excede obiectivul articolului de față), voi propune discuției două teme, pe care le consider de importanță: relația imagologiei cu comparatistica (în care Dyserinck a încadrat-o) și relația aceleiași cu textul literar (din care își extrage doar materialul imagologic).

Vulnerabilitatea noii discipline a fost, probabil, motivul pentru care acesta a simțit nevoia să o protejeze și să o consolideze. De altfel, sunt evocate (DYSERINCK 1982, p. 32) „atacurile contra imagologiei comparatistice care au fost folosite în trecut drept critici care vizau comparatistica însăși”.

Deja atunci, el s-a arătat preocupat de relația dintre imagologie și comparatistică, rezervându-i celei dintâi statutul de *ramură* a celeilalte, adică imaginându-și că între ele există o relație de subordonare.<sup>4</sup>

Însă chiar și în această situație, este de presupus că atribuindu-i-se imagologiei un rol subaltern, între ea și disciplina-mamă trebuie să existe cel puțin câteva elemente comune prin care relația dintre ele să poată fi justificată. Unicul element evocat este interesul comun față de cercetarea *comparată* a unor realități distanțate, fără a se uita că, pe când comparatistica are drept obiect comparația între texte literare și între scriitori, imagologia cercetează imaginea pe care un autor dintr-o țară anume și-o face despre o altă țară.

Elke MEHNERT 2015, p. 30 semnaleză că Dyserinck și-a slăbit „pledoaria pentru imagologia comparatistă ca disciplină a cercetărilor literare nu mai pare azi atât de stringentă. Între timp, i-a părut mai importantă latura cultural-științifică a disciplinei”, el văzând tot mai mult în ea „o știință specială despre diversitatea culturală a Europei” (DYSERINCK 2002).

Este evident că Dyserinck s-a străduit de-a lungul întregii cariere să caute imagologiei un loc cât mai confortabil printre disciplinele umaniste, ceea ce a presupus un efort considerabil de fortificare teoretică a ei.

### ***Imagologie – literatură***

Deosebirea esențială este aceea că, în timp ce comparatistica ia în considerare relația dintre realități ficționale, imagologia își îndreaptă atenția spre texte nonficționale sau, în orice caz, și spre asemenea texte<sup>5</sup>. Așa se explică probabil insistența lui pentru eliberarea imaginii de relația genetică cu textul literar. Această **dez-literaturizare** a devenit mai importantă chiar decât *dezideologizarea*, căci doar ea putea să asigure imagologiei un obiect propriu, chiar

<sup>4</sup> În DASCĂLU, 2006, p. 15, notam că „descendența imagologiei din comparatistica literară este un fapt de necontestat, chestiunea este doar aceea de a stabili în ce măsură despărțirea de aceasta s-a produs sau nu”. Încercând să dau un răspuns, am avansat ideea că „imagologia este, mai degrabă decât o ramură a literaturii comparate, o *comparatistică disidentă*” (ibid., p. 12).

<sup>5</sup> Este adevărat că DYSERINCK, 1966 a încercat să-și illustreze opiniile cu ajutorul unei analize „imagologice” pe *Journal d'un Curé de Campagne* de Georges Bernanos, dezinteresându-se însă ulterior de generarea unor suporturi analitice pentru propriile idei.

riscând să se transforme într-o adevărată, dar nedorită *teamă* de literatură. Este punctul în care relația imagologiei cu comparatistica tinde să se despartă de relația ei cu literatura. Într-adevăr, comparatistica tratează textele-obiect ca fiind *literare*, în timp ce imagologia proclamă detașarea imaginii de condiția ei literară inițială, ceea ce înseamnă de fapt tratarea imaginii drept *neliterară*. În viziunea lui Dyserinck, imagologul „curăță” imaginea de orice reziduuri literare, ceea ce îl opune comparatistului, care percepe imaginea ca element al textului literar. Pentru acesta din urmă, literatura nu este o magazie în care imaginile așteaptă pe rafturi spre a fi fructificate imagologic, ci este spațiul care generează imaginile. Imaginea literară nu este un produs finit, ci este un proces alimentat de relația dintre text și interpretul acestuia. În această situație, va fi dificil să se păstreze intactă încrederea în apartenența imagologiei la comparatistică.

În 1982, el își reconsideră, de altfel, poziția, precizând că dezideologizarea „nu este capabilă să opună imaginii false (*mirage*) a unei țări una adevărată (*image*), ceea ce reușește ea este doar să „demitizeze” asemenea reprezentări.

Este explicabil astfel de ce Hugo Dyserinck s-a arătat mai preocupat (dacă nu de-a dreptul îngrijorat) de *relația imagologiei cu literatura* decât de cea cu comparatistica. Aceasta din urmă are literatura drept obiect de cercetare, în timp ce imagologia este interesată de imagine, adică de o componentă literară extrasă din contextul ei inițial, așa cum „sociologia și etnopsihologia folosesc doar material literar” (1982, p. 2), ele dezinteresându-se de condiția inițială a acestuia. Situând treptat în prim-plan relația cu literatura ca domeniu original, el atenuează și relația strictă cu comparatistica: „nu există nici un motiv de îndoială cu privire la apartenența imagologiei comparatiste la disciplinele care au ca obiect literatura” (1982, p. 38), ceea ce echivalează cu acceptarea apartenenței ei la un domeniu de cercetare interdisciplinar, mai amplu decât comparatistica.

Este plauzibil să se creadă că Dyserinck, negând orice relația a imagologiei cu rolul intrinsec sau extrinsec al imaginii în raport cu contextul ei inițial, a ajuns (în 1982) să se dezintereseze de textul literar ficțional (unde aceste roluri nu pot fi ignorate) și să își îndrepte atenția spre textele nonficționale (jurnale de călătorie, memorii, corespondență etc.) în care imaginea este eliberată de asemenea servituți. Totuși, textele ficționale au în comun cu cele nonficționale faptul că sunt produse ale unei *instanțe auctoriale*, în mod fatal subiective.

Dyserinck reclamă pentru imagologie o imagine cu origine în textul literar, dar care să=și renege trecutul. El ignoră însă astfel că imaginea literară este un proces, și nu un rezultat al acestuia, că este fluidă și nu fermă, așa cum sunt *stereotipurile*, *clișeele* și *prejudecățile*, care sunt imagini statice. Prima este individuală, celelalte sunt colective. Așa se și explică de ce Dyserinck preferă *străinului* ca individ, *țara* ca expresie a unei colectivități.

### **Țară vs națiune**

Adoptând o atitudine mai mult decât precaută în fața unui posibil reproș de ideologizare, Dyserinck propune în 1966 ca obiectul imagologiei să nu fie *imaginea străinului*<sup>6</sup>, pe care GUYARD 1951 o avusese în vedere, ci *imaginea celeilalte țări*, care avea nu numai avantajul de a prezenta compact o realitate eterogenă de indivizi, ci și pe acela că evită suspiciunea de ideologizare, căreia *națiunea* nu i se poate sustrage. Un alt motiv pentru care *națiunea* nu trebuie luată în considerare este vocația ei de a se adapta conceptual la situații istorice diferite, astfel încât „este timpul de a supune imaginile naționale unei necruțătoare analize pentru dezideologizare” (DYSERINCK, 1982, p. 39). Totuși, el ajunge la o reabilitare tardivă, dar

<sup>6</sup> El va exclude luarea în considerare a *străinului*, preferând în locul unei entități individuale o realitate colectivă. Poate că această repudiare să fi fost provocată de apariția, în 1977, a *Xenologiei* lui DUALA M"BBEDY. Cu toate acestea, el va reveni (DYSERINCK, 1991, p. 128) și asupra acestui punct de vedere, admitând că imagologia ar trebui să se ocupe de acele opere în care se vorbește despre *străin* sau în care acesta ocupă o poziție centrală.

efectivă a realităților colorate național într-un articol din 2002 (Reluat apoi în DYSERINCK 2015c), unde are în vedere o eventuală trecere de la etnopsihologie la *etnoimagologie*, disciplină pe care o prevăzuse cu patru decenii mai devreme BRACHFELD 1962.

O altă schimbare de atitudine s-a produs în privința obiectului imagologiei: *imaginea celeilalte țări*, absolutizată în 1966, dar propusă spre a fi extinsă odată cu intrarea disciplinei într-o nouă etapă: „posibilitățile de dezvoltare a imagologiei comparativiste **moderne pot fi evidențiate cel mai bine acolo unde contextul internațional nu mai este alcătuit din două spații culturale, ci din cel puțin trei**” (1982, p. 33-34). El exemplifică în acest sens drept fructuoasă luarea în considerare a țărilor Beneluxului, care pot oferi mai multă substanță imagogenă decât deja tradiționalul binom Germania – Franța. Așadar, un context *multinațional*, care poate situa cercetarea într-o arie *supranațională*, în care granițele să poată fi depășite (DYSERINCK, 1982, p. 35), pentru a contracara astfel tentația unui context strict *național*, cu toate neajunsurile acestuia.

### **Supremația teoriei**

Cine are curiozitatea să deschidă amplul și valorosul volum antologic (DYSERINCK 2015) editat cu mult devotament de Elke Mehnert, va constata că, în ciuda titlului (*Scrieri alese despre literatura comparată*), cel puțin jumătate dintre articolele pe care le conține sunt dedicate imagologiei, mai precis susținerii acesteia și identificării unor căi valide de dezvoltare.

Articolul din 1966 a *propus*, dar nu a *impus* imagologia. Dyserinck s-a găsit atunci în situația de a-i găsi un teritoriu propriu<sup>7</sup> sau, în cel mai nepotrivit caz, stăpânit în coproprietate cu alte discipline umaniste, prin considerarea ei o ramură a comparatisticii. Dar el și-a dat curând seama că e nevoie nu numai de o apărare a ei, ci și de o fortificare teoretică. O prețioasă remarcă în acest sens a făcut SWIDERSKA 2013, p. 7: „În toate scrierile sale, Dyserinck s-a străduit și se străduiește să înnoiască, să consolideze și să popularizeze cercetările imagologice în interiorul comparatisticii (și uneori și în afara ei), **astfel încât nu a putut utiliza în practică conceptul teoretic inovator**” (s. n. BMD).

Este de înțeles așadar prioritatea acordată argumentării teoretice, cu precizarea că aceasta poate întări încrederea în imagologie, dar nu poate să o valideze altfel decât prin asocierea teoriei cu cercetarea practică.

Instinctul protejării teoretice a imagologiei va funcționa, așa cum se va vedea cu alt prilej, și în cazul celor mai mulți elevi și adepți ai săi, dintre care numai puțini se vor dedica analizelor imagologice de text. Este limpede că imagologia este apăsată, încă și azi, de un sentiment al provizoratului identitar, ceea ce însă nu este neapărat ceva regretabil, căci în această stare trebuie căutat motivarea neliniștii teoretice, începând cu dificultățile de definire, cu „folosirea inflaționistă a conceptului de imagologie” (MEHNERT, 2015, p. 8) și continuând cu ezitantele ei raporturi cu comparatistica și cu literatura.

Asimetria *argumentare teoretică – cercetare practică* continuă să fie o realitate pe care nu puțini încearcă să o contracareze prin apelul la luxurianta literatură asupra „celeilalte țări”, texte în care s-a practicat secole în șir o „imagologie” poate legitimă azi, dar involuntară atunci.

Paradoxul este că, în timp ce comparatistica, disciplină chemată inițial să apere prin încorporare imagologia, a dispărut (cel puțin la Aachen) înaintea protejatei sale, aceasta a prosperat<sup>8</sup>, diversificându-se și răspândindu-se prin noi și noi adepți, care s-au alăturat mai vechilor elevi și susținători. Dar, așa cum se va vedea, această proliferare a încurajat și o

<sup>7</sup> Cf. în acest sens FOUCAULT 1966, p. 355: „Științele umane nu au moștenit un domeniu deja precizat /.../ ele au sarcina de a-l contura, împreună cu concepțiile științifice și cu metodele pozitive”.

<sup>8</sup> V. în această privință reflecțiile sale din *Zur Entwicklung der Komparatistische Imagoologie*, în DYSERINCK 2015, p. 157-176.

diversitate adeseori derutantă a denumirilor noii discipline și a instrumentelor ei, întârziind precizarea unui loc propriu în câmpul disciplinelor umane.

Luând în considerare abnegația lui Dyserinck pentru consolidarea teoretică a imagologiei, în detrimentul cercetărilor practice, voi avansa teza că el a fost *arhitectul*, nu însă și *constructorul* ei. Un arhitect preocupat aproape exclusiv de ameliorarea proiectului său, lăsând pe seama echipei tot mei numeroase de constructori ridicarea edificiului. De remarcă că unele dintre ameliorările și înnoirile pe care aceștia le vor face se datoresc mai degrabă ezitărilor și retractărilor decât consecvențelor sale.

## BIBLIOGRAFIE

- BRACHFELD, Oliver, *Notes sur l'imagologie ethnique*, „Revue de Psychologie des Peuples”, 1962, nr. 17, p. 34-45
- DASCĂLU, Bogdan Mihai, *Germanitatea și literele române*, București, Ideea europeană, 2006
- DUALA M'BEDY, Munasu, *Xenologie. Die Wissenschaft vom Fremden und die Verdrängung der Humanität in der Anthropologie*, Freiburg/München: Verlag Carl Albert GmbH, 1977
- DYSERINCK, Hugo, *Zum Problem des „images” und „mirages” und ihrer Untersuchungen im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, „Arcadia”, 1, 1966, p. 107-120
- DYSERINCK, Hugo, *Comparatistische Imagologie jenseits von „Werkimanz” und „Werktranscendenz”*, „Synthesis”, IX, 1982, p. 27-40
- DYSERINCK, Hugo, *Komparatistik. Eine Einführung*, ed. 3., Bonn, Bouvier, 1991
- DYSERINCK, Hugo, *Von Ethnopsychologie zur Ethnoimagologie. Über Entwicklung und mögliche Endbestimmung eines schwerpunktes des ehemaligen Aachener Komparatistikprogramm*, in „Neohelicon”, XXIX, 2002, 1, 57-79
- DYSERINCK, Hugo, *Ausgewählte Schriften zur Vergleichende Literaturwissenschaft*. Hrsg. Elke Mehnert, Berlin, Frank&Timme, 2015
- DYSERINCK, Hugo, *Von Ethnopsychologie zur Ethnoimagologie*, in DYSERINCK, 2015, p. 293-314
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et le choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966
- GUYARD, Marie François, *La littérature comparée*, Paris, PUF (cap. *L'étranger tel qu'on le voit*), 1951
- MEHNERT, Elke, *Vorwort des Herausgeberin*, in DYSERINCK, 2015, p. 5-10
- SWIDERSKA, Malgorzata, *Theorie und Methode einer literatur-wissenschaftlichen Imagologie. Dargestellt am Beispiel Russlands im literarischen Werk Heimito von Doderers*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2013

## THE CASTAWAY MYTH IN WORLD LITERATURE AND CINEMA

## LE MYTHE DU NAUFRAGÉ DANS LA LITTÉRATURE-MONDE ET LE CINÉMA

## MITUL NAUFRAGIATULUI ÎN LITERATURA MONDIALĂ ȘI CINEMATOGRAFIE

**Nicolae BOBARU**

West University of Timișoara

Timișoara, Romania

E-mail: [bobaru.nicolae@gmail.com](mailto:bobaru.nicolae@gmail.com)

**Ramona-Ana SAS**

West University of Timișoara

Timișoara, Romania

E-mail: [ana.ramonasas@yahoo.com](mailto:ana.ramonasas@yahoo.com)

### **Abstract**

*The transfer of literary works into cinematic adaptations can be equally considered as any other translations in any different language or any postmodernist re-writing, allowing novels to become part of the esteemed realm of World Literature. Rewriting films or literature can be seen as a reflection of the social, political, or ideological climate of any given period. A powerful example of this indicating function is represented by the extensive series of adaptations and translations inspired by the shipwreck narrative of Robinson Crusoe and the wide circulation of the castaway myth.*

*This paper investigates the connections between cinematic depictions of the castaway narrative and postmodern reinterpretations of Crusoe's myth in World Literature. For this approach, we shall choose to analyse Luis Buñuel's "Aventuras de Robinson Crusoe" (Mexico, 1954), Lisa Wertmüller's "Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto" (Italy, 1974) and "Man Friday" directed by Jack Gold (United Kingdom, 1976). Two techniques of engaging with the modern myth of Robinson Crusoe are demonstrated in these cinematic versions of the Robinsonade: the first is an allegorical approach, and the second is a direct interpretation of the castaway's adventures. From the point of view of World Literature, we shall focus on Michel Tournier's "Vendredi et les limbes du Pacifique" (1967) and J.M. Coetzee's "Foe" (1986). These rewritings enter into a critical dialogue with Daniel Defoe's novel, writing back the story from the margins to the centre. Consequently, as texts qualify as World Literature, film adaptations may gain through cinematic versions by estranging us from our local/national culture and introducing us to a different one.*

## Résumé

*Le transfert d'œuvres littéraires vers des adaptations cinématographiques peut être considéré au moins autant que toute autre traduction dans une langue différente ou toute réécriture postmoderniste, permettant aux romans de faire partie du domaine estimé de la littérature-monde. La réécriture des films ou de la littérature peut être considérée comme un reflet du climat social, politique ou idéologique d'une période donnée. L'importante série d'adaptations et de traductions inspirées par le récit du naufrage de Robinson Crusoé et la large diffusion du mythe du naufragé constituent un exemple frappant de cette fonction d'indication.*

*Cet article étudie les liens entre les représentations cinématographiques du récit du naufragé et les réinterprétations postmodernes du mythe de Crusoé dans la littérature-monde. Pour ce faire, nous choisirons d'analyser "Aventuras de Robinson Crusoé" de Luis Buñuel (Mexique, 1954), « Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto » de Lisa Wertmüller (Italie, 1974) et « Man Friday » réalisé par Jack Gold (Royaume-Uni, 1976). Ces versions cinématographiques de la Robinsonade démontrent deux techniques pour aborder le mythe moderne de Robinson Crusoé : la première est une approche allégorique et la seconde est une interprétation directe des aventures du naufragé. Du point de vue de la littérature-monde, nous nous intéresserons à « Vendredi et les limbes du Pacifique » (1967) de Michel Tournier et à « Foe » (1986) de J.M. Coetzee. Ces réécritures entrent dans un dialogue critique avec le roman de Daniel Defoe, en réécrivant l'histoire de la marge vers le centre. Par conséquent, étant donné que les textes sont qualifiés de littérature-monde, les adaptations cinématographiques peuvent gagner par le biais des versions cinématographiques en nous éloignant de notre culture locale/nationale et en nous introduisant à une culture différente.*

## Rezumat

*Transformarea operelor literare în adaptări cinematografice poate fi considerată la fel ca orice altă traducere în orice altă limbă sau ca orice rescriere postmodernistă, permițând romanelor să facă parte din domeniul apreciat al literaturii mondiale. Rescrierea filmelor sau a literaturii poate fi privită drept o reflectare a climatului social, politic sau ideologic al unei anumite perioade. Un exemplu puternic al acestei funcții de indicare este reprezentat de seria extinsă de adaptări și traduceri inspirate de narațiunea naufragiului din Robinson Crusoe și de circulația largă a mitului naufragiatului.*

*Această lucrare investighează legăturile dintre reprezentările cinematografice ale narațiunii naufragiatului și reinterprețările postmoderne ale mitului lui Crusoe în literatura mondială. Pentru acest demers, vom alege să analizăm „Aventuras de Robinson Crusoe” de Luis Buñuel (Mexic, 1954), „Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto” de Lisa Wertmüller (Italia, 1974) și „Man Friday” în regia lui Jack Gold (Marea Britanie, 1976). Aceste versiuni cinematografice ale Robinsonadei demonstrează două tehnici de abordare a mitului modern al lui Robinson Crusoe: prima este o abordare alegorică, iar cea de-a doua este o interpretare directă a aventurilor naufragiatului. Din punctul de vedere al literaturii mondiale, ne vom concentra asupra romanelor „Vendredi et les limbes du Pacifique” (1967), de Michel Tournier, și „Foe” (1986), de J. M. Coetzee. Aceste rescrieri intră într-un dialog critic cu romanul lui Daniel Defoe, rescriind povestea de la margini spre centru. În consecință, întrucât textele se califică drept literatură mondială, adaptările cinematografice pot câștiga prin versiunile cinematografice prin faptul că ne îndepărtează de cultura noastră locală/națională și ne introduc într-o cultură diferită.*



**Keywords:** *World Literature, adaptation, rewriting, castaway, shipwreck*

**Mots-clés:** *Littérature-monde, adaptation, réécriture, naufragé, naufrage*

**Cuvinte-cheie:** *literatură mondială, adaptare, rescriere, naufragiat, naufragiu*

In 1719, Daniel Defoe released the now-famous novel *Robinson Crusoe*. It tells the story of a young British man who embarks on a journey to find his fortune at sea, only to be the sole survivor of a shipwreck and be stranded on a deserted island for twenty-eight years before being rescued. If the success of Defoe's novel was both immediate and lasting, the profusion of re-writings to which it was subjected contributed to the popularisation of the figure of Robinson Crusoe well beyond the sole readership of the original text. (GREEN, 1990, p. 72) These imitations were soon referred to as Robinsonades (SCHNABEL, 1959, p. IX), which modulated the story of the castaway (and in particular the island scenario) from one generation to the next until it became a veritable myth (SPAAS and STIMPSON, 1996, p. XVIII). While the frenetic pace of rewritings during the nineteenth century remains unparalleled, this model inspired writers well into the Victorian era. (FALLON, 2016, p. 1) The emergence of postmodernist, postcolonial, and feminist approaches in the second half of the twentieth century has revealed a large body of work devoted to re-examining the imperialist and patriarchal aspects of the traditional Robinsonade.

Crusoe is, *par excellence*, the man who adapts: a collector, a tinkerer, a recycler. In Defoe's novel, he reproduces the journey of humanity, from gathering to cultivation, from hunting to domestication. His first act of survival is to retrieve from his ship aground near the desert island all the tools, objects and transportable materials, which he will store in his cave and use to exploit the resources of his island or transform into new objects necessary for his survival and comfort.

Since its publication in 1719 and its huge success, Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* has not ceased to be imitated, parodied and then, from the 19th century onwards, renewed by authors such as Johann David Wyss (*The Swiss Family Robinson*, 1812), James Fenimore Cooper (*The Crater, or Vulcan's Peak: a Tale of the Pacific*, 1847) and, of course, Jules Verne (*The Mysterious Island*, 1874; *Godfrey Morgan: A Californian Mystery*, 1882; *Two Years' Vacation*, 1888). In the twentieth century, the Robinsonade was subject to more than just changes in the conditions of the story (such as the number of castaways, the dangers on the island, or the resources available); it has been intensely examined in terms of the values it conveys, such as survival, technique, solitude, and the relationship with the Other. Every Robinsonade tells us something about the society of which it is contemporary by the way it deals with these themes. Thus, in 1954, William Golding's novel *Lord of the Flies* bears witness to the pessimism that descended on the world after the Second World War by portraying a group of shipwrecked children who fail to survive because they do not unite and reproduce the warmongering behaviour of adults.

A great admirer of Defoe's novel but also the didactic Robinsonades of Wyss and Fenimore Cooper, Verne wrote several Robinsonades. However, if *Godfrey Morgan* is *par excellence*, the parody of the genre, *The Mysterious Island* is a novel of science and technology. This is why Robinson of *The Mysterious Island*, who started from the most Adamic destitution – since they had to throw everything they were carrying over the basket of their sinking balloon – took their turn to retrace the path of humanity. Thanks to the character of the engineer Cyrus Harding, the embodiment of the best traits of the human being, “a man of action as well as a man of mind” (VERNE, 2004, p. 58), the castaways go even further than Robinson's successes

by installing a hydraulic lift and the telegraph on their island, without stopping themselves from dreaming of other modern inventions in the future.

Our present article intends to extend this gesture by focusing on a set of texts presented as more or less explicit rewritings of Defoe's novel, whose aim is to criticise the discourse concerning the relationship between humans and nature. More specifically, we shall explore how modern literature portrays a Crusoe who does not conform to the twofold pattern of separation and control typical of the original character's relationship with his surroundings. These critical Robinsonades question not only the narrative of modernity that distinguishes the human sphere from a natural world identified as other but also the current discourse of the Anthropocene, according to which the entire Earth system would henceforth be subject to forces of anthropic origin. It should also be noted that this approach does not aim to bring Defoe to trial, which would be sufficient to disqualify his anachronism. Instead, the aim is to look at how contemporary writers have created a deliberate gap, interpreted as a symptom of the mutation of our life relationship and as a testimony to how literature participates in the search for a new collective imaginary capable of renewing our understanding of it.

However, *Robinson Crusoe* is not only the story of a man trying to rebuild society on his desert island but also a novel of great ontological themes. Michel Tournier's *Friday* presents an odyssey of Robinson's personal development, which explicitly tackles the philosophical and psychological problematic of Self and Other – a problem which, as we know, is magnified and thrown into relief by the literal isolation of the protagonist. The dominant narrative of Tournier's novel is built on Robinson's sexual development. When he first arrives on the island, he is already married and the father of a family, so his normative virility/masculinity is established. This indicates that he had already been following a patriarchal stereotype, making it easy for him to become the island's governor. His sexual life, for a long time, also remains modelled on his experience as a *pater familias*, as he simulates human coitus with objects on which he projects a female identity. However, this behaviour appears increasingly futile as he begins to suffer a series of failures in the course of his sexual activities, which finally leads him to understand that he no longer has anything to gain from these remnants of a past which had trained to be a "normal" virile heterosexual. All his erotic failures undermine the retrospective bases of Crusoe's sexuality until at least this paternal phase is brought to an end, years after Friday's arrival, when he accidentally detonates the gunpowder that Robinson was storing. This explosion destroys part of the island and all the physical trappings of Robinson's patriarchal authority. Crusoe finally accepts the futility of adventures modelled on the past and is ready to start afresh, to construct a new eroticism.

Simultaneously, Robinson has been striving to address his loneliness spiritually due to his need for emotional support and his response to feeling uncertain about his existence. These efforts take a primarily linguistic form. Crusoe seems to use language in such a way as to attempt the creation of a certain alterity within his very solitude. During his early development, when writing a logbook, speaking aloud, defining his surroundings through verbal expression, and even painting words on the rocks of Speranza, Robinson betrays the need, over and above his experimentation with sexual communion for articulate, spiritual intercourse with an Other who remains obstinately absent. Even when at last a companion – Friday – arrives, he does not but first function as an Other at all. We are told he learns to speak English, but his enslavement so inhibits his autonomy during this period that no intellectual exchange is possible. But from the moment he destroys part of the island and the cedar tree symbolising Crusoe's supremacy on the island, Friday's status begins to change, and he establishes himself as a separate individual capable of influencing Robinson's sexual and linguistic development.

J. M. Coetzee's *Foe* – as its title suggests – is a novel about enemies, not solely about enemies. Still, it is pretty challenging to read this text without considering that the novel

foregrounds oppositional forces and antagonistic relationships. Susan Barton is not just a female castaway but a gender symbol. She has endured mistreatment from men and is attempting to make her presence known in a male-dominated world. Friday, the archetypal slave, is simultaneously the prize to be won and the prize to be paid in the other struggle whose shadow hangs over the whole novel: that of colonial conquest and the relationships it endangers. Cruso and Foe, who are complementary rather than oppositional figures, are, as white males, portrayed as the natural repositories of power, to be wooed or challenged according to circumstances. Coetzee's text is obsessed with power, authority and ownership.

The novel consists of Susan's efforts to have her story told by persuading Foe to write it. It offers a developing commentary on the nature and status of storytelling and story writing activity. Her arrival on the island is an occasion for reflection on fictional stereotypes and how they compare with a reality that is also a fictional creation. This comparison between an ostensibly fictional version of reality and events supposed to have taken place in the real world is omnipresent in the novel. Susan's scepticism regarding Cruso's ability to distinguish fact from fancy challenges his authority. Another sense in which she challenges Cruso is in her view of what constitutes the limits of their respective stories. On her arrival on the island, she tells him her life story. It is the story that led her to be a castaway. How she tries to control her own story is a way of defining ownership. On the other hand, Friday was mutilated by the slavers by cutting his tongue, thus depriving him of the capacity to tell his own story. He is rendered powerless by being denied access to the world of language. For her, the absence of control over his narrative makes any claim to a sense of identity impossible, so Friday is at the mercy of anyone who chooses to invent a story on his behalf.

Susan's struggle to assert herself in a male-dominated world, master her own story, control its content, and how it is narrated all point out that even Susan has her private agenda. She does not work towards the liberation of Friday, so even though she is a victim of Cruso and Foe, she can be seen as the oppressor of Friday.

How *Foe* subverts *Robinson Crusoe* by examining the topic of shipwrecking and its transformation in the novel is demonstrated by the breakdown of textual boundaries. The interchangeable ways in which historical concepts and fiction manifest in *Foe* suggest that fictional and historiographical writings can change the past for ideological purposes. The dissolution of textual boundaries in *Foe* forces the reader to reconfigure the generic parameters of the traditional shipwreck novel in terms of the roles of author and narrator and the formations of spatiality and identity. It is Coetzee's process of exploration of boundaries that separates reality from fiction and captures and envisions the shift to the shipwreck narrative's newly transformed novelistic genre.

The postmodern *Crusoe* is not a simple representation of his classical model but rather the product of an intricate semiotic reworking of *Crusoe* and the context in which he functions. The postmodernist simulation of the *mythological* *Crusoe* adopts some of the most archaic elements of human society, including birth, death, isolation, fear, and love. These elements are undoubtedly mythical in that they always apply to all people. After their radical transformations, these collective notions are endowed with powerful new meanings that catch wings in readers' imaginations of this postmodernist text. As unique and individual as each of us, these mythical attributes are transformed in new and unforeseen ways, and in this manner, they lead the signifying system in phenomenal directions far beyond the boundaries imposed by structuralist, psychoanalytic, and even poststructuralist discourses.

The relationship between film and literature has been characterised by wariness and ambivalence. World Literature theory has tended to deny the close bond between World Literature and Cinema. There has always been a dismissive attitude toward film and film adaptations of novels within literary studies primarily because of the widespread assumption that film adaptations have somehow always done a disservice to literature.

First regarded by many writers as an enemy and rival of literature, cinema can also be seen as saving literature by popularising it through adaptations. While translations into other languages certainly help usher novels into the privileged realm of World Literature, adaptations into visual forms - paradigmatic forms of transtextuality – are equally consequential. Derrida suggested that cinematic adaptations of literature give prestige to the original texts, keeping them alive and increasing their reputation. (BAECQUE, JOUSSE and KAMUF, 2015, p. 22-39) Virginia Woolf, for instance, claimed that adaptations are parasites for the unfortunate literary texts, marking only the decline of society. (WOOLF, 2021, p. 54-63 and WOOLF, 2021, p. 566-574).

Hannah Arendt complained that filmmakers destroyed great works of art by altering them to make them more entertaining for the masses. (BOYUM, 7) André Bazin, one of the most influential and essential writers on cinema, declared that it is the filmmaker's responsibility to render a text faithfully. Still, he did not consider the relationship between film and literature damaging. (BAZIN, 1977, p. 19) The French director Alain Resnais stated that adapting a novel for one of his films is like reheating a cold meal. (BEJA, 1979, p. 79).

Béla Balázs, a renowned theorist of cinema and film director, argued that it was impossible to transfer anything from literature to film, as even when a movie is based on a literary work, it produces a form and content vastly different from the original narrative. For him, if an adaptation is serious and intelligent, it can be regarded as a reinterpretation. (BALÁZS, 1977, p. 7-11)

Adaptations can be a historically sensitive technological, aesthetic, and ideological barometer of the changes in the social atmosphere. We find a vivid example of this barometric function in the Robinson Crusoe series of adaptations. The castaway narrative or the Robinsonade and its cinematic adaptations date back to the times of silent film, George Méliès's *Robinson Crusoe* (1902) being the first transformation of Defoe's novel for the screen. Other silent screen productions came to life in 1913, 1916, and 1922. In 1927, the first featured film adaptation appeared under the direction of M. A. Wetherell. Then, in 1932, Edward Sutherland released another silent movie, this time a soundtrack, and he turned Crusoe's story into a contemporary burlesque. But the first talking adaptation of *Robinson Crusoe* was released only in 1952 by one of the most renowned and notorious filmmakers of the time – Luis Buñuel, who managed to use a technique through which he voiced over the lines of the characters.

In a very antagonistic cinematic tradition compared to Buñuel's surrealism, the British director Ken Annakin stepped into Disney's universe with his colourful adaptation of Defoe's text, his movie entitled *Swiss Family Robinson* (1960). In 1964, Byron Haskin realised the first science fiction cinematic Robinsonade – *Robinson Crusoe on Mars*. And in 1975, Jack Gold transformed the classical book into a comedic rework, told from Friday's perspective. Later on, in 1988, Caleb Deschanel turned Robinson Crusoe into an American slave trader in his movie *Crusoe*. In 1997, Rod Hardy and George Miller directed the film *Robinson Crusoe*, starring Pierce Brosnan as the main character, who in this case is a Scottish refugee.

In 2000, the director and producer Robert Zemeckis released another cinematic reworking of Crusoe's story – *Cast Away*. The film stars Tom Hanks, who plays a FedEx employee who is stranded for many years on an island as a result of a plane crash into the ocean. Chuck Noland (Tom Hanks), in a moment of despair and profound loneliness on his island, creates an imaginary friend called Wilson, which is, in fact, a ball from one of the FedEx parcels washed away by the seawater on the beach. Wilson is a revisionist adaptation of Friday. Unlike other cinematic adaptations that criticised the colonialist relationship between Crusoe and Friday, Zemeckis chose a safer path by erasing the problematic relationship that matched the requirements of the contemporary public.

Before the 1960s, the cinema was content to faithfully adapt Defoe's novel for the big screen. With *The Mysterious Island* (Columbia Pictures, Cy Endfield, 1961), an adaptation of a Robinsonade - and therefore a form of rewriting the literary myth - and *Robinson Crusoe on Mars* (Paramount Pictures, Byron Haskin, 1964), an original re-adaptation, American cinema delivers two modern visions of the literary myth; two contemporary conceptions of the values of the Robinsonade which perhaps say something about the American society during the 1960s.

Surrealism inflects Buñuel's version and "improves" the novel by making Crusoe less racist and Friday more critical, but it keeps the binarism civilised/savage more or less intact.

The 1975 Jack Gold's *Man Friday*, under the impact of Third World decolonisation and the metropolitan counter-culture, turns the colonial boy Friday into a man and the titular hero and Crusoe into a deterring colonialist.

Cinematic adaptations have long been a part of our cultural environment for artistic and commercial reasons. Creative works have always passed from one medium to another: from books to the theatre stage, from poetry to paintings, from theatre to television movies, from video games to film and so on. The phenomenon of cinematic adaptations, which have been part of our culture for artistic and commercial reasons, has been largely overlooked in research. Therefore, this study focuses on the reception of these hybrid works and how they can affect the perception, circulation, and use of the source material.

In our current research, by cinematic adaptation of a literary work, we mean the transposition of this work from one mode of expression to another while maintaining the narrative framework. Although the term adaptation is often used in everyday language to refer to the adaptation of literary works to film, it is a much broader concept. We have noticed that this term can indeed be applied to all cultural domains reciprocally. For example, adaptation can also refer to the conversion from film to book, known as novelisation in cinema and literature.

It should not be forgotten that adaptation is, first and foremost, an appropriation and interpretation of literary work by its adapter (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 8). It is, therefore, a personal and subjective vision of the source work (hence the recurrent questions of fidelity to the primary text). As adaptation is the transposition of a work, its objective can be to adapt a job to an audience different from the audience targeted by the original work. It can thus be seen as a means of transmitting cultural capital to a broader audience. In this way, we can consider the cinema as a mediator of literature.

Linda Hutcheon reminds us that an adaptation can be a film, a painting, a play, a video game, or an amusement park (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. XIII). Depending on the form of the adaptation, its study and especially its reception will be different. In the context of our present research, we will only be interested in the cinematographic adaptation of literary works. She distinguishes between adaptation in the sense of cultural production or product and adaptation in terms of the interpretive and creative process of the adapter.

As a cultural production, she defines adaptation as an identifiable and overtly advertised transposition of a work, which may include a change of medium, genre, or temporal or geographical context. In other words, the form of the work changes, but the content remains. The change in medium or media (from book to film) involves changes in language or semiotic modifications, that is, some reformatting, to adapt to the new medium. Adaptation thus implies "intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, mages)" (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 16).

As a creative process, Hutcheon assimilates adaptation to the adapter's innovative and interpretative act of appropriating work. The adapter must, therefore, claim the original work and propose their interpretation, which will be done according to their personality, tastes and interests. An adapter is, first of all, an interpreter, then a creator. There can, therefore, be as many adaptations of work as there are adapters and interpretations. Depending on the medium

chosen (film, theatre), the adapter will not be sensitive to the same elements of the source work. As a general rule, adapting a literary work to film requires cutting and selecting elements of the book because the film format and the resulting constraints, particularly concerning time, make it impossible to represent the book in its entirety in film. However, in some instances, it may also be necessary to expand the source work to adapt it to the audiovisual format and the public's expectations, for example, if the literary work is a short story. (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 84).

She notes that the cinematographic or audiovisual adaptations of literary works make it possible to attenuate the hierarchical perception of the various arts and media. Indeed, cinema seeks to benefit from the cultural capital and prestige of the literary work. In contrast, literature can aspire to be "mobile", i.e. adaptable to other media to favour its diffusion to the general public and thus its notoriety (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 34).

The change in media implies different expectations by the intended audience. As Linda Hutcheon notes, a reader will not have the exact expectations of a moviegoer (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 92). There are different modes of engagement between the reception of a book and a film because they are very other media. First, the book implies individual practices and at the level of creation (writing) as of consumption (reading), while the film is created and consumed collectively. Within the framework of reading a book, one is in what she calls the "telling mode", whereas within the film framework, one is in what she names the "showing mode". In the first mode, the public is engaged by penetrating the world of the imagination, and it is free to stop and take its reading, to read again, or to skip pages. It can physically see where it is in history, while in the "showing mode", the public is constrained and more passive. It is taken in the narration's linearity shown to him. One passes from the imagination to the direct and less free perception (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 22-27).

Hutcheon emphasises that work is always situated in a particular time, place, and culture, which shapes society's values and thus affects how the work is created and received by the people in the community. Therefore, the same adaptation will be perceived differently in different countries and societies, just as work will be adapted differently depending on the nationality of the adapter (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 42).

Adaptations often move the story to a more modern time to create a stronger connection with the audience. By changing the period, the way the work is perceived and understood is altered. An adaptation represents how a work evolves and adjusts to fit a new spatial-temporal and cultural context (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 176).

In this notion of context that determines the reception of adaptations and works in general, Linda Hutcheon includes material considerations, i.e. the size of the cinema screen on which the film is projected or the font used in a book. The context is also constituted by the publicity made around the work. The criticisms received the treatment by the press and other media of communication, the fame of the actors or the director, and so many elements influence the reception which will be made of the work (HUTCHEON and O'FLYNN, 2013, p. 169-177).

Claiming to be an adaptation of Verne's novel, the film *The Mysterious Island* should show castaways as resourceful, inventive and confident in their engineering as in the book. This is far from the case: Cyrus Smith, renamed Cyrus Harding, is, above all, a captain in the Union Army. So, when his companions ask him how they will cut down trees with simple stone axes, Harding replies that it will be enough to strike hard. In general, these castaways built little (a few huts, a pen, some furniture), were content to settle in the Granite-House cave already fitted out by a previous occupant, and did not sow crops. In short, Harding's men have no desire to decide on the island. In contrast, the gradual colonisation of Lincoln Island was one of the main issues in Verne's novel, whose characters thus proved their strength of character by

bending nature to their needs, but also their gradual love for this host land: “Our island is beautiful and good” answered Pencroff. “I love her like I loved my poor mother!” (VERNE, 2004, p. 310). Significantly, the most significant technical achievement of the castaways in the film is the construction of the ship's hull with which they want to leave the island: they remain *castaways*, where Verne's characters earn the name *settlers*.

In contrast, the action in *Robinson Crusoe on Mars* is somewhat limited. It is limited, like Defoe's novel, to the accident that separates the hero from the rest of society – the shipwreck being replaced by the crash of the shuttle hit by a meteor over Mars – the meeting with Friday – brought to the planet by a slave-owning alien race –, and the flight of Robinson and Friday pursued by the latter's former masters, until their final rescue in extremis – by a passing Earth shuttle. Due to financial constraints, the director could not include alien creatures in the script that the hero would have encountered during his exploration of the planet; however, this only increased the director's ambition to make the Robinson story as realistic as possible regarding the theme of loneliness. Thus, throughout the film's first half, the script focuses almost exclusively on two problems faced by Robinson, Commander Christopher Draper (Kit): the lack of oxygen on Mars and the absence of water. The first problem is solved in a very Robinsonian way: through observation, Kit discovers flammable rocks that release oxygen as they burn; through science and technology, he stores this released oxygen in pots reconstructed from parts of his destroyed shuttle and transfers it to his oxygen cylinders to move freely. The second problem is solved more accidentally – but we know the importance of Providence in the journey of Defoe's Robinson – when Kit observes that Mona, the capuchin who survived the crash, does not seem to suffer from thirst. By making her thirsty and following her through the conduits that her animal instincts allow her to find, Kit discovers a water supply beneath the surface of Mars sufficient for her survival. This experimental and realistic character has a double interest. Firstly, it places the film in the continuity of Defoe's approach, who wished to write a novel that was as plausible as possible and was a supporter of experimentalism at the same time; it places the film in a much more contemporary movement, “hard science fiction” a subgenre of SF that claims to be based on a plausible construction, extreme realism concerning scientific questions, and a work of cautious and credible anticipation and extrapolation. It is, therefore, a precise public that is targeted: SF fans, just as *The Mysterious Island* was aimed at the public fond of adventure films for all family members. But *The Mysterious Island*, given its lesser treatment of the technical question, looks more like a fake Robinsonade, where Verne's story is only an excuse for action, and the island of the shipwreck a simple setting for added adventures, while *Robinson Crusoe on Mars*, at first sight so far removed from Defoe's novel, is singularly faithful to the original story and to its realistic character.

The same binary schema based on Friday – Robinson relationship is comically presented by Lisa Wertmüller in her film *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*. She presents us with a male Robinson and a female Friday. At the same time, Wertmüller inverts the social roles of the characters so that we have Gennario Carunchio, a handyman who works for a wealthy capitalist with strong anti-communist beliefs – Raffaella Pavone Lanzetti. She is spending her vacation on a yacht in the Mediterranean Sea, and one day, one of the boat's engines breaks down, so they are stranded in the middle of the sea. But Gennario manages to fix it. They spot an island, and they head toward it. Once they are on the island, they realise they are shipwrecked alone. Raffaella starts to order Gennario about, but at some point, he snaps and refuses to assist her. So, they split up, trying to explore the island. Gennario has some survival skills, so soon, he starts catching and cooking lobsters. Gradually, their roles are reversed. She needs him, she relies on the food he supplies, and Gennario wants her to be his slave, convinced that women are born to serve men. Being attracted to Raffaella, he even attempts to rape her but makes up his mind in the last minute, deciding that it would

be more satisfying for his ego if she gave herself to him willingly. This happens the same night. Starting with this moment, the social differences begin to fade away. But once rescued by a ship, they return to their former lives. Released at a time when communism became more prominent in Europe, the film sought to draw attention to two major topics: sex and politics.

*Man Friday* (1975) can be seen as an instance of cinematic “canonical counter-discourse”. In this adaptation, Friday tells the story to his people, a hippie commune-like tribe. He ridicules Crusoe and his ethics. Crusoe tries to teach Friday the English ways of living and values, such as sports, possession, and Christianity, which Friday initially finds amusing. Meanwhile, Crusoe attempts to exploit Friday by letting him do all the work, which Crusoe regards as the natural order of things. Friday refuses to do work that is not equally divided between them, and Crusoe agrees to pay him. When Friday collected two thousand gold coins, he kept Crusoe to his promise, which stated that Friday now had enough money to buy all of Crusoe’s property. Crusoe is the foolish personification of Western capitalist values. When Friday eventually takes him to the island where his tribe lives, Crusoe begs to be allowed to live with them, but they refuse. Gold’s film adaptation empowers the margin and denaturalises what used to be considered the set values along which the original narrative operates. Despite the criticism of Western values that *Man Friday* offers and the alternative modes of being it suggests, it does not reconfigure the past. The clash between cultures is visible in the relationship between Crusoe and Friday.

Luis Buñuel’s *Aventuras de Robinson Crusoe* was entirely shot in Mexico in 1952 at a time when some of the Western nations began to be more conscious of the decolonisation movement and the fall of the last European empires, denouncing artistically the representation of the Latin American as the Others for the Western world. Buñuel managed to maintain the fidelity of the narrative of the classical text, and, as Robert Mayer noticed, the Mexican adaptation represents an ample description of Crusoe’s life on the island (MAYER, 2022, p. 38). The relationship between Buñuel’s Crusoe and Friday matches the original pattern. On a large scale, the Mexican movie conformed to classical literary works. Still, at a closer look, Buñuel, as an adapter, adds details that are meant to rewrite the original text in his film completely. Therefore, he succeeds in criticising some of Crusoe’s values – Puritanism, colonialism and the belief that humans can control Nature.

These cinematic productions are divided in their approach to *Robinson Crusoe*, with the former depicting a colonising culture and the latter offering an anti-colonial response by introducing an established *Other* culture in the form of Friday.

To conclude our current research paper, which looks at the similarities between written and filmic Robinsonades, we can see that these intertextual changes create a conversation with the original text, showing how the Crusoe modern myth has been adapted in terms of racism, otherness, ethnocentrism, and cultural standards. The connections between cinematic depictions of the castaway narrative and postmodern reinterpretations of Crusoe’s myth in World Literature can be seen in the way that both explore themes of isolation, identity, and the human condition. In the cinematic adaptation of the Robinsonade, the protagonist is portrayed as a lone individual struggling to survive in an unfamiliar environment. This often leads to alienation and a search for identity as the character attempts to make sense of their new surroundings. These intertextual rewritings and adaptations respond to the contemporary critical and cultural context by not simply replicating the traditional patterns of the shipwreck narrative but by manipulating the boundaries between the real and the fictional while responding to the globalisation processes and issues of widespread alienation in a world traumatised by change and nostalgic for the past.



**BIBLIOGRAPHY**

- BUÑUEL, Luis (Dir.), *Aventuras de Robinson Crusoe*, Mexico and the United States of America, 1954
- ENDFIELD, Cy (Dir.), *The Mysterious Island*, United States of America, 1961
- GOLD, Jack (Dir.), *Man Friday*, United Kingdom, 1976
- HASKIN, Byron (Dir.), *Robinson Crusoe on Mars*, United States of America, 1964
- WERTMÜLLER, Lisa (Dir.), *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, Italy, 1974
- BAEC, Antoine de, Thierry JOUSSE, and Peggy KAMUF, "Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida". *Discourse*, (37) 1-2, 2015, p. 22-39
- BALÁZS, Béla, "Art Form and Material", *Film And/As Literature*, edited by John Harrington, New Jersey, Prentice-Hall, 1977
- BAZIN, André, "In Defense of Mixed Cinema", *Film And/As Literature*, edited by John Harrington, New Jersey, Prentice-Hall, 1977
- BEJA, Morris, *Film and Literature. An Introduction*, New York, Longman, 1979
- COETZEE, John Maxwell, *Foe*, Translated from English by Irina Horea, Bucharest, Humanitas Fiction, 2016
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, Translated by Radu D. Rosetti, Edited by Doina Florea, Bucharest, Edinter, 1992
- FALLON, Ann Marie, *Global Crusoe. Comparative Literature, Postcolonial Theory and Transnational Aesthetics*, London and New York, Routledge, 2016
- GOULD BOYUM, Joy, *Double Exposure. Fiction into Film*, New York, University Books, 1985
- GREEN, Marin, *The Robinson Crusoe Story*, London, Pennsylvania State University Press, 1990
- HUTCHEON, Linda, with Siobhan O'FLYNN, *A Theory of Adaptation*, Second Edition, New York, Routledge, 2013
- MAYER, Robert (Ed.), *Eighteenth Century Fiction on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- SCHNABEL, Johann Gottfried, *Die Insel Felsenburg*, Berlin-Wilmersdorf, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1959
- SPAAS, Lieve, and Brian STIMPSON (Eds.), *Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses*, London, Macmillan Press, 1996
- TOURNIER, Michel, *Vendredi et les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972
- VERNE, Jules, *The Mysterious Island*, Translated by Jordan Stump, Introduction by Caleb Carr, With illustrations from the original 1875 edition by Jules-Descartes Ferat, New York, The Modern Library, 2004
- WOOLF, Virginia, "Defoe", *The Collected Essays*. Bristol, Read & Co. Great Essays, 2021, p. 54-63
- WOOLF, Virginia, "Robinson Crusoe", *The Collected Essays*, Bristol, Read & Co. Great Essays, 2021, pp. 566-574

**CHILDREN'S LITERATURE.  
FORMATIVE VALENCES OF THE LITERARY TEXT**

**LITTÉRATURE POUR ENFANTS.  
VALENCES FORMATIVES DU TEXTE LITTÉRAIRE**

**LITERATURA PENTRU COPII.  
VALENȚE FORMATIVE ALE TEXTULUI LITERAR**

**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](mailto:ruscanu_alexandra@yahoo.com)

**Abstract**

*The aim of this research paper is to highlight the formative dimension of children's literature, a literary area heavily belittled and often ignored. Placed in a marginal sphere of literature, that of paraliterature (reconsidering its role in the context of readers' formation and development), children's literature actually veils complex aesthetic-literary mechanisms that require special attention and skill on the part of authors. In this paper, we have highlighted the main formative and educational valences of children's literature, dismantling the false assumption that the target audience of children's literature consists exclusively of children and schoolchildren with minor acquisitions, or that writers of children's literature do not have the skills and capabilities necessary to write a novel intended for the mature reading public. The stake of the paper is, therefore, to propose a perspective that (re)positions children's literature at the rank of literature proper, and not paraliterature.*

**Résumé**

*Le but de cette recherche c'est de mettre en évidence la dimension formatrice de la littérature pour enfants, un domaine littéraire fortement déprécié et souvent ignoré. Placée dans une sphère marginale de la littérature, celle de la paralittérature (reconsidérant son rôle dans le contexte de la formation et du développement des lecteurs), la littérature pour enfants masque en réalité des mécanismes esthétiques et littéraires complexes qui nécessitent une attention et une compétence particulières de la part des auteurs. Dans cet article, nous avons mis en évidence les principales valences formatives et éducatives de la littérature pour enfants, démantelant l'hypothèse fautive selon laquelle le public cible de la littérature pour enfants se compose exclusivement d'enfants et d'écoliers ayant des acquisitions mineures, ou que les écrivains de littérature pour enfants n'ont pas les compétences et les capacités nécessaires pour écrire un roman destiné à un public de lecteurs adultes. L'enjeu de l'article est donc de proposer une perspective qui (re)positionne la littérature jeunesse au rang de littérature proprement dite, et non de paralittérature.*

## Rezumat

*Scopul acestei lucrări de cercetare este de a reliefa dimensiunea formativă a literaturii pentru copii, zonă literară puternic bagatelizată și ignorată de multe ori. Plasată într-o sferă marginală a literaturii, aceea a paraliteraturii (reconsiderându-se rolul pe care îl are în contextul formării și dezvoltării cititorilor), literatura pentru copii voalează în fapt mecanisme estetico-literare complexe ce necesită o deosebită atenție și iscusință din partea autorilor. În cadrul lucrării de față, am reliefat principalele valențe formative și educative ale literaturii pentru copii, demontând falsa ipoteză conform căreia publicul țintă al literaturii pentru copii este constituit exclusiv din copii și școlari cu achiziții minore, sau cea conform căreia scriitorii de literatură pentru copii nu au abilitățile și capacitățile necesare scrierii unui roman destinat publicului cititor matur. Miza lucrării este, așadar, propunerea unei perspective ce (re)poziționează literatura pentru copii la rangul de literatură propriu-zisă, și nu de paraliteratură.*

**Keywords:** *children's literature, paraliterature, formative, educational*

**Mots-clés:** *littérature pour enfants, paralittérature, formative, éducative*

**Cuvinte-cheie:** *literatură pentru copii, paraliteratură, formativ, educativ*

Literatura pentru copii, puternic bagatelizată și subapreciată întrucât se adresează unui public în formare, voalează de fapt un tip de literatură ale cărei mecanisme estetico-literare sunt mult mai complexe. Explorarea universului infantil și comasarea jovialității într-un text memorabil, care are un impact pozitiv asupra cititorului tânăr, necesită un efort potențat din partea autorilor. Astfel, nu rareori întâlnim literatura pentru copii și sub denumirea de *literatură formativă*, datorită aportului edificator în plan moral, dar și estetic.

Totuși, menționăm că exclusivitatea publicului țintă este doar o aparență înșelătoare. Un exemplu cât se poate de concludent este chiar notoria operă semnată de Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*. Textul, deși studiat la clasele mici, oferind o serie de metehne ori virtuți, tăinuiește sensuri și semnificații care apar doar la un cititor experimentat, matur. Sigur că nu este un caz izolat. Numeroase sunt operele care ne transmit în copilărie un mesaj, iar la o relectură, după acumularea unei experiențe mai vaste, sunt văzute dintr-o altă perspectivă. Astfel, autorul de cărți pentru copii nu trebuie să se raporteze la nivelul de accesibilitate al unui copil, ci la „realizarea, cât mai autentic posibil, a lumii lor spirituale” (CÂNDROVEANU, 1988, p. 10). Mai mult, după cum remarcă și Valeriu Cristea, literatura pentru copii pare tot mai mult dedicată „oamenilor mari”. Și la G. Călinescu regăsim aceeași afirmație, după cum reia și Iuliu Rațiu în *O istorie a literaturii pentru copii și adolescenți*:

„Copilul se naște curios de lume și nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire îl încântă... Ca să fie operă de artă, scrierile pentru copii și tineret trebuie să intereseze și pe oamenii mari, instruiți.” (CĂLINESCU *apud* RAȚIU, 2006, p. 39).

Înlăturăm încă din această etapă eronata prejudecată conform căreia literatura pentru copii este o literatură dedicată exclusiv copiilor. Aceasta devine o literatură a sufletului și nicidecum o categorie infimă. Într-adevăr, autor este nevoit să țină cont de vârsta publicului țintă, atunci când alcătuiește un inventar al tematicii, valorilor, personajelor ș.a.m.d. Ea reprezintă o literatură pentru copii doar la suprafață (o formă ludică, care atrage atenția

copiilor), însă substraturile semantice sunt multiple și indescifrabile de un cititor aflat la o vârstă foarte fragedă. Victoria Pătrașcu afirmă, în acest sens, următoarele:

„dacă e să vorbim despre meșteșugul scrisului, cei care au încercat măcar o dată să scrie o carte pentru copii au văzut pe pielea lor că nu este simplu deloc. Iar poveștile pentru copii bine scrise poartă în ele, pitite, straturi și straturi de cunoaștere și înțelesuri ascunse, țesute doar sub o aparență simplă. E greșit să confundăm simplitatea cu facilul.” (PĂTRAȘCU, 2021, p. 80-92).

Mesajul transmis de operă către cititor este, totuși, categoric, cartea înfățișând tot o formă de comunicare. O carte citită de la prima pagină până la ultima, chiar și de mai multe ori, este complet inutilă dacă scopul său nu a fost atins. Acest fapt este valabil chiar și atunci când discutăm despre literatura pentru copii. Am afirmat anterior că anumite mesaje au caracter ezoteric, iar cititorul neexperimentat are șanse foarte mari să nu le decodifice. Lectura, îndrumată corespunzător de cadrul didactic ori de familie, acționează asemeni un decodor. Lectura atentă, perseverentă și călăuzită augmentează gândirea logică a copilului, acesta ajungând cu timpul să stăpânească fără efort valențele semantice ale cuvintelor și, implicit, a valențelor stilistice ale textului literar. Finalitățile preconizate la școlarii mici sunt: consolidarea deprinderii de citire (corectă, fluentă, expresivă), formarea gustului pentru lectură, îmbogățirea cunoștințelor referitoare la realitatea înconjurătoare, dezvoltarea dimensiunii afective prin valorificarea empatiei, cunoașterea valorilor etice și morale, stimularea capacității creative (și critice), imaginative și de exprimare. Eficiența activității de lectură este redată de parcurgerea celor trei etape constitutive majore, care trebuie parcurse: lectura explicativă, lectura comprehensivă, respectiv lectura interpretativă.

Conceptul de literatură pentru copii începe a fi vehiculat prin perioada modernă, dacă ne raportăm la dimensiunea sa didactică. Totuși, rădăcinile sale sunt localizate încă odată cu creațiile populare orale, devenind mai apoi o sursă prolifică pentru literatura cultă, folclorică. Mai mult, identificăm printre cele mai vechi scrieri pentru copii, texte datate înainte de Hristos: *Iliada* și *Odiseea* ale lui Homer (sec. IX/VIII î. Hr.), *Epopoea lui Ghilgameș* (vechimea sa fiind încă neidentificată) etc. Însă, abia după 1300 încep să apară marile creații ce vor constitui o adevărată literatură pentru copii: *Divina Comedie* (poem scris între 1304 și 1321, apărut pentru prima dată în 1555) de Dante, *Decameronul* (1492) de Boccaccio, *Gargantua și Pantagruel* (1534) de Rabelais, *Don Quijote* (1605) de Cervantes, superbe *Fabule* (sec. al XVII-lea) ale lui La Fontaine, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, *Călătoriile lui Gulliver* (1726) de Jonathan Swift etc. La această listă sumară mai putem adăuga numele unor scriitori cu o contribuție relevantă precum Hans Christian Andersen, Carlo Collodi, James Fenimore Cooper, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Frații Grimm, Goethe, Victor Hugo, Jack London, Charles Perrault, E.A. Poe, Antoine de Saint-Exupéry, Mark Twain, Jules Verne, Oscar Wilde, ș.a.m.d. Și în literatura română identificăm scriitori interesați de universul infantil: Bolintineanu, Ana Blandiana, Ion Luca Caragiale, Nina Cassian, Mircea Cărtărescu, Vladimir Colin, George Coșbuc, Ion Creangă, Elena Farago, Cătălin Gruia Mihai Eminescu, Alexandru Mitru, Gellu Naum, Ioana Nicolae, Veronica D. Niculescu, Octav Pancu-Iași, Anton Pann, Mircea Sântimbreanu, Slavici, Marin Sorescu, Ionel Teodoreanu, Topîrceanu și mulți alții.

Este bine știut deja faptul că literatura contribuie semnificativ la dezvoltarea psihică intelectuală a copiilor, alături de familie și școală. Numeroase studii psihologice declamă că perioada copilăriei este echivalentul perioadei de dezvoltare fizică și, în special, psihică. Copilul parcurge o serie de etape care formează, amplifică și consolidează competențe precum capacitatea de observație, memoria logică, gândirea abstractă etc., pentru care literatura joacă un rol de catalizator. Astfel, funcția artistică a literaturii pentru copii se realizează urmând trei coordonate principale, conform lui I. Pascadi (PASCADI *apud* SZEKELY, 2006, p. 11-12):

1. Coordonata cognitivă/informativă – transmiterea unei informații într-un mesaj artistic;
2. Coordonata estetică – valorificarea celor 4 categorii estetice (frumosul, urâtul, comicul, tragicul) și a subcategoriilor (grațiosul, duiosul, miniaturalul);
3. Coordonata formativă – educarea lectorilor conform virtuților morale.

Și Ilie Stanciu susține vehement rolul educativ al literaturii pentru copii în lucrarea sa intitulată *Literatura pentru copii și îndrumarea lecturii copiilor*: „Conținutul educativ al unei opere literare pentru copii constă deci în valoarea ei artistică, în puterea de evocare a realității, în procesul de continuă formare transformare și perfecționare a acesteia” (Stancu, 1957, p. 24).

Acesta semnaleză faptul că nici măcar nu este nevoie ca autor să recurgă la o formulă concretă didactică, întrucât scopul educativ este realizat dacă opera generează o stare afectivă copilului și, în mod imperativ, edifică un personaj-prototip, un erou, în care cititorul să se identifice și să îi preia valorile morale. Prin urmare, valoarea operei literare este puternic racordată la capacitatea sa de a reda realitatea într-o manieră veridică, la emoția transmisă și, bineînțeles, la puterea de a insufla idealuri copiilor. Literatura pentru copii devine din această perspectivă o unealtă didactică ce contribuie atât la înțelegerea sinelui, cât și a celorlalți.

Pe de altă parte, spune acesta, literatura pentru copii edifică un spațiu fictiv pe care copilul îl transpune în realitate. Literatura îi îndeplinește lectorului visele, bucuriile, dorințele, dar și tristețile.

Iuliu Rațiu identifică în istoria sa dedicată literaturii pentru copii și o condiție a acesteia: condiția cetățenească. Literatura, din nou cu rol formativ, insuflă idealuri, declanșează emoții, în încercarea de a cultiva și modela personalitatea copilului, ca la maturitate acesta să aibă format un set de valori morale și estetice.

Așadar, literatura pentru copii reprezintă, la un nivel metaliterar, un procedeu cât se poate de complex cu influențe însemnate asupra școlarului mic. Scriitorului de literatură pentru copii îi revine o sarcină extrem de dificilă din acest punct de vedere. Calitățile unui astfel de scriitor constau într-o anumită „tentativă în care îl ajută și o nuanțată stăpânire a limbii, pe lângă cunoașterea profundă a «psihologiei» celor mici” (CÂNDROVEANU, 1988, p. 13). Totodată, scriitorii sunt nevoiți să își regăsească sensibilitatea infantilă pentru a putea edifica o realitatea fictivă potrivită pentru publicul țintă. Din această perspectivă, apare o întrebare fundamentală, anume dacă literatura dedicată copiilor trebuie, sau nu, să fie pe înțelesul lor. Numeroase studii de specialitate neagă, ori confirmă imediat, criteriului accesibilității. Însă, după cum am menționat și la începutul lucrării, literatura (în special cea românească) abundă în exemple ce pot confirma că literatura pentru copii înfățișează sufletului copilului. Astfel, nu este nevoie ca cititorii să înțeleagă pe deplin sensurile voalate, ci mai degrabă să trăiască emoțional alături de eroi sau chiar prin aceștia. Nu este ușor să scrii literatură pentru copii, tocmai datorită caracterului său formativ.

Așa se întâmplă că basmul ocupă primul loc în preferințele copiilor. Basmul reprezintă forma desăvârșită a literaturii pentru aceștia, întrucât îmbină realul cu fantasticul, sub cupola visului și imaginației bogate. Maxim Gorki, fondatorul realismului socialist din literatură, considera că basmul se îndepărtează vădit de „lumea ireală” și devine mai mult o addenda a realității care concretizează năzuințele minții omenești:

„Ficțiunea, această minunată facultate a gândirii noastre de a privi departe dinaintea faptelor, este elementul cel mai instructiv într-un basm. Fantezia făuritorilor de basme cu «covoare fermecate» a precedat cu zeci de veacuri inventarea aeroplanului. [...] Eu cred că tocmai această «ficțiune» a dat naștere și a cultivat una dintre cele mai minunate calități ale sale – intuiția – adică «prezumția» care vine în măsurând și socotind, se oprește în fața rezultatului acestora cu ajutorul cercetătorului naturii în clipa în care mintea sa, tot măsurători și calcule și, neputând să-și

sistematiizeze observațiile, nu poate trage nici o concluzie practică, precisă.” (GORKI, 1955, p. 87-88).

Fără a insista foarte mult pe basm, menționăm că valențele educative ale acestuia, ca ale întregii literaturi pentru copii de altfel, sunt fundamentale, dacă nu indispensabile, în formarea personalității școlarului mic. Citind un basm, copilul nu trăiește doar drumul eroului, însoțindu-l pe acesta în călătoria sa, ci și sentimentele personajului. Simpatia, empatia, compasiunea, entuziasmul, devotamentul, bucuria sunt doar câteva dintre sentimentele pe care copilul cititor de basme le trăiește din plin.

Iuliu Rațiu afirmă că „aceste povești și romane celebre le formează [copiilor] sensibilitatea, le declanșează visele, contribuie la alcătuirea conștiinței și a mentalităților și le propun modele de urmat, pentru toată viața” (RAȚIU, 2006, p. 43), subliniind, din nou, efectul în plan afectiv și moralizator pe care îl are literatura asupra copiilor.

Hristu Cândroveanu constata că „acest gen de creație, a cărui menire nu este doar funcțională ci și estetică, frumosul fiind o condiție indispensabilă și pentru literatura în chestiune” (CÂNDROVEANU, 1988, p. 15). Astfel, ne îndreptăm atenția către poezia pentru copii, fiind considerat și astăzi drept genul sublim al literaturii. Copii sunt familiarizați cu poezia încă de la vârste foarte fragede, învățând cu entuziasm versuri delicate și recitând cu emoție în fața părinților. Propensiunea copiilor către poezie poate fi justificată, în primul rând, de muzicalitatea concentrată în stihuri, de armonia, frumusețea și sugestivitatea imaginilor artistice. Poezia pentru copii românească abundă, înregistrând opere de seamă de la cei mai valoroși scriitori. Se pare că domeniul povestirii cu animale și poezia satirică au atras suficienți poeți, încât să se concretizeze un canon destul de valoros din punct de vedere estetic.

Se observă, după cum constată și Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, că acea formă baladescă specifică epicului se conservă și în poezia pentru copii, sub însemnele prozodiei, rezultând o creație apetisantă pentru publicul în formare (cărțile cu Apolodor semnate de Gellu Naum, poemele lui Iordan Chimet despre peștișorul Baltazar etc.). Astfel, hibridizarea genului epic cu cel liric, incluzând personaje bine conturate, devine cât se poate de atractivă pentru cei mici. Spre deosebire de basme, totuși, în care atenția copilului era centrată pe erou, trăind alături de acest la fiecare pas, în poezia pentru copii limbajul este cel care captează atenția: „se copilărește mimând naivitatea, modestia, simpatia, se joacă de-a v-ați ascunselea cu sensurile [...] și inventează nonșalant cuvinte de-a mimării” (CERNĂUȚI-GORODEȚCHI, 2008, p. 176-177). Nina Cassian și Virgil Teodorescu își etalează abilitățile lingvistice în poezie, inventând chiar limbi noi: limba spargă, respectiv limba leopardă. Referitor la limba spargă, poeta a descris procedeul lingvistic drept „caricatura unor deformări”, așa cum reia și Ștefan Cazimir în articolul său dedicat limbajului imaginar (CAZIMIR, 2021). Oferim câteva versuri din *Sonet* pentru a ilustra codul lingvistic propus de Nina Cassian:

„Au înmorit drumatice miloave/  
sub rocul catinat de niturași./  
Atîția venizei de bori mărgași.../  
Atîtea alne strămătînd, estrave.../  
Niciînd guluiul arfic, bunurași,/ n-a tofărit atîtea nerucoave./  
Era, pe cînd cu veli și alibave,/ Cozimiream pe-o șaită de gopași.../  
Dar azi mai tunnărie-mi pare stena/  
cu care goltul feric m-a clăuns/ și zura-i nedă, mult nelenteena.../  
Doar vit și astrichie-n telehuns./  
Îmi zurnuie, sub noafe, melidena/ Și linful zurnuie, rămas, prăuns...” (CASSIAN, 1972).

Așa cum evidențiază Constantin Parfene, literatura are și un rol-cheie în societate prin „transfigurarea realității în conștiința umană” (PARFENE, 1997, p. 5), căpătând astfel un caracter bivalent: reflectarea teoretică, respectiv transfigurarea estetică (care implică un grad ridicat de afectivitate). Prin urmare, deduce acesta, „Literatura ia naștere, se dezvoltă, în procesul muncii sociale și dă expresie modificărilor pe care acest proces le produce în conștiința umană. Deci, literatura, ca și arta în genere, este o expresie a conștiinței sociale” (*Ibidem*, p. 7).

Cu alte cuvinte, literatura servește ca instrument didactic de cunoaștere și autocunoaștere, valorificat în special în cadrul disciplinei literatură română prin activități instructiv-educative. Un prim scop ce îi revine literaturii române în școală este acela de a forma gustul estetic prin dezvoltarea gândirii, formarea și consolidarea orizontului intelectual-cultural, conștientizarea unor concepte fundamentale privind viața și lumea, cultivarea unor valori precum dragostea față de patrie, de cultură națională, sensibilizarea elevilor față de frumosul literar ș.a.m.d. Studiul literaturii în școală devine, așadar, imuabil în raport cu formarea armonioasă a personalității elevului. Totodată, literatura poate, și este, fi privită drept mijloc ce sporește suprafața de contact a copilului cu viața, după cum constată și Iuliu Rațiu. De fapt, acest aspect al contactului copilului inocent cu realitatea a creat suficiente polemici. Unii critici și scriitori considerau că realitatea conține laturi nocive, suferințe omenești și „mizerii ale vieții umane” ce ar putea periclita buna dezvoltare a copilului. Astfel, aceștia cereau o literatură pentru copii care să se limiteze la ilustrarea frumosului, veseliei, seninului. Totuși, odată cu trecerea timpului și dezvoltarea cercetării psihopedagogice, ajungem la concluzia că mediul înconjurător joacă un rol decisiv în formarea și dezvoltarea copilului. Prin urmare, o literatură bazată pe menajamente de acest tip ar ascunde copilului adevărul despre viață și nu l-ar pregăti corespunzător pentru problemele acesteia.

Vom trage, așadar, câteva linii concluzive cu privire la rolul literaturii în formarea personalității școlarului mic. După cum am evidențiat până acum, observăm că literatura are un caracter educativ și, prin urmare, formativ asupra copilului, insuflând-i valori, idealuri, modele, formând și dezvoltând capacități cognitive și afective. Totodată, anumiți critici și teoreticieni literari consideră că prin literatură ne dezvoltăm, în această etapă a copilăriei, capacități sociale, pregătindu-ne deja pentru contactul cu lumea reală de mai târziu. Valențele educative și formative sunt irevocabile, dovedite de nenumărate nume preocupate cu studiul efectelor literaturii asupra copilului.

## BIBLIOGRAFIE

- CASSIAN, Nina, *Loto-Poeme*, publicat în 1972, precum și online: <https://www.poezie.ro/index.php/poetry/13976162/Sonet>, accesat: 27.03.2024
- CAZIMIR, Ștefan, „Limbi imaginare” în *România literară*, nr. 30/2021, disponibil online: <https://romanaliterara.com/2021/07/limbi-imaginare/>, accesat: 27.03.2024
- CÂNDROVEANU, Hristu, *Literatura română pentru copii. Scriitori contemporani*, Editura Albatros, București, 1988
- CERNĂUȚI-GORODEȚCHI, Mihaela, *Literatura pentru copii. Sinteză critică*, Editura Universitas XXI, Iași, 2008
- GORKI, Maxim, *Despre literatura pentru copii*, Traducere de N. Lupașcu, Editura Tineretului, 1955
- PARFENE, Constantin, *Literatura în școală. Contribuții la o didactică modernă a disciplinei*, Ediție revizuită și adăugită, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1997.
- PĂTRAȘCU, Victoria, „Starea literaturii pentru copii (V)” în *Revista Vatra*, nr. 7-8/2021, pp. 80-92, disponibil online: <https://revistavatra.org/2021/10/19/starea-literaturii-pentru-copii-v/>, accesat: 27.03.2024
- RAȚIU, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii și adolescenți*, Editura Prut, Chișinău, 2006
- STANCIU, Ilie, *Literatura pentru copii și îndrumarea lecturii copiilor*, Editura de stat pentru imprimare și publicații, București, 1957
- SZEKELY, Eva Monica, *Literatura pentru copii și tineri*, Ediția a 2-a revăzută și adăugită, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2006

**THRILL ME – A CHAMBER MUSICAL****THRILL ME – UNE COMÉDIE MUSICALE DE CHAMBRE****THRILL ME – UN MUSICAL DE CAMERĂ****Lect. univ. dr. Dragoș MUSCALU**

Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Arte,

Constanța, Bulevardul Mamaia, Numarul 124

E-mail: [dragosmuscalu@yahoo.com](mailto:dragosmuscalu@yahoo.com)**Abstract**

*This article explores the details of directing a small-scale musical by looking at the case of "Thrill Me". It highlights the challenges, strategies, and creative steps involved. The study follows the director's path from the initial idea to the final performance, covering stages like planning, working with others, rehearsing, producing, and performing. By sharing firsthand experiences and insights from directing "Thrill Me", this research offers useful information on the complex process of directing a musical. Considering the reviews and feedback from the audience, the production was a success, especially since the creative team managed to stage such a triumphant musical for the first time in the national independent sector.*

**Résumé**

*Cet article explore les détails de la mise en scène d'une comédie musicale de petite envergure en examinant le cas de « Thrill Me ». Il met en lumière les défis, les stratégies et les étapes créatives impliquées. L'étude suit le parcours du metteur en scène depuis l'idée initiale jusqu'à la performance finale, couvrant des étapes telles que la planification, la collaboration, les répétitions, la production et la représentation. En partageant des expériences de première main et des perspectives acquises lors de la mise en scène de « Thrill Me », cette recherche offre des informations utiles sur le processus complexe de mise en scène d'une comédie musicale. Compte tenu des critiques et des retours du public, la production a été un succès, surtout puisque l'équipe créative a réussi à monter une comédie musicale aussi triomphante pour la première fois dans le secteur indépendant national.*

**Rezumat**

*Acest articol descrie etapele procesului regizării unui musical de mici dimensiuni, un musical de cameră, prin studiul de caz: „Thrill Me”. Evidențiază provocările, strategiile și procesul artistic creator. Studiul urmărește drumul regizorului de la idee la spectacolul final, acoperind etape precum planificarea, colaborarea cu ceilalți, repetițiile, producția și premiera. Împărtășind experiențe și perspective din munca de regie la „Thrill Me”, această cercetare oferă informații utile despre procesul complex al regizării unui musical. Având în vedere recenziile și feedback-ul din partea publicului, se poate spune că producția a fost un succes, mai ales prin prisma faptului că echipa de creație a reușit să pună în scenă un musical de succes, în premieră, în sectorul teatrului independent autohton.*



**Keywords:** *musical, directing, rehearsal, production, performance*

**Mots-clés:** *comédie musicale, mise en scène, répétition, production, représentation*

**Cuvinte-cheie:** *musical, regie, repetiție, producție, spectacol*

## Introduction

"Have you seen The Phantom of the Opera?" "I can't believe it you got the tickets to Chicago!?" "I went last night and saw The Addams Family for the third time!" "Only three weeks left until Matilda premieres!" The imagined dialogues above are not taken from the everyday life of New York or London. They were not captured on Broadway or in the West End. They can easily be heard in the year 2024, right in the capital of Romania, Bucharest.<sup>1</sup>

Musical theater is finally becoming a more frequent presence in the Romanian cultural landscape, whether we're talking about the capital or the provinces, the Opera or the National Theater, the State Theater, independent theater, or even the circus.

In this context, last year, the Touchstone Creative association proposed that I make my directorial debut with the musical "Thrill Me" by Stephen Dolginoff.<sup>2</sup>

## 1. Methodology

This paper adopts a qualitative case study approach to explore the directorial journey of "Thrill Me." Chamber musicals, characterized by their intimate scale and minimalistic production requirements, have gained popularity in recent years for their ability to transmit powerful narratives in intimate settings. Unlike large-scale Broadway productions, chamber musicals typically feature small casts, simple staging, and rely heavily on the director's ability to evoke emotions and engage the audience within limited spatial constraints. This research is guided by the following questions:

How to make the transition from being an actor to being a director?

How does the director navigate the production phase, including set design, costume creation, and technical aspects?

What challenges arise during the rehearsal process, and how are they addressed?

## 2. The transition from being an actor to being a director

In this article, I will attempt to accurately depict the journey I took from the moment I received the proposal to direct to the premiere (even the relocation and adaptation of the show to another theater). I must mention here that I am an actor and an improviser. I am not a director. In Improv, the actor must "write" the text, perform it, and direct it simultaneously. In this project, I had to restrain this natural impulse developed over so many years and limit myself only to helping others perform.

I must admit that for some time now, the idea of directing has been on my mind. But the only plays I longed for were: "Caligula" by Albert Camus and "A Taste of Honey" by

---

<sup>1</sup> In April, one of Broadway's most well-known musicals, Chicago, premiered in Romania on the stage of the Metropolitan Circus Bucharest, conducted by George Costin. The Bucharest audience's first encounter with this show, featuring a local cast, took place in 2005 at the National Theatre Bucharest, directed by Ricard Reguant.

<sup>2</sup> Stephen Dolginoff (b. May 8, 1968) is an American writer, composer and occasional actor. His most famous work is Thrill Me.

Shelagh Delaney. In both cases, knowing the text very well, seeing previous productions, and even acting in one of them while in college. This time, the idea of staging in Romania, for the first time, the show written and composed by Dolginoff in 2005, as I mentioned before, did not belong to me. It came, concretely, from Dragoș Ioniță<sup>3</sup>, who was to play the lead role, and from Ionuț Grama<sup>4</sup>, who translated the text from English.

The fact that I wasn't a director and it was also a musical show was a handicap for me. I knew from my professor, Ion Cojar<sup>5</sup>, what an actor should do: The actor is "the one who actualizes latent virtual potentialities from the sphere of the possible. In theater, the authentic actor materializes (brings into the realm of reality what is only potential), thus the actor actualizes latent virtual potentialities from the sphere of the possible of their own polyphonic individuality." (COJAR, 1999, p. 41-42). But what was a director supposed to do? Before daring to answer this question, I decided to answer an intermediary one: What does a musical actor do? The answer, although it might seem simple, didn't come organically to me because, unfortunately, in college, I didn't have a special module for musical theater (or even for Commedia dell'Arte)<sup>6</sup>. So, I made a simple deduction. The musical actor must manifest their existence on stage, unlike the classical actor, on two other axes: music and dance. In other words, just like an improviser, for a musical actor, we're talking about a triplet (only another one) that must exist simultaneously: acting, dancing, and singing. Once I made myself clear, at least theoretically, this term, I needed to find the answer to the question: How do I direct a musical? For me, the director has a role that is both beautiful and unpleasing: he must tell a story, but the story doesn't belong to him. In this case, the musical's story is all the more terrifying because it's inspired by real events. Nathan Leopold and Richard Loeb shattered Chicago exactly 100 years ago, in 1924, when they killed a 14-year-old boy. I repeat, it's the story behind a musical, not a docudrama or forum theater. I must admit that although I have listened to a lot of music over the years and go to musical shows in my country and abroad whenever I have the chance, Dolginoff's "Thrill Me" was completely unfamiliar to me. His courage or unconsciousness in making a musical based on such a subject seems like pure artistic suicide; who would come to see two actors singing about something like that? However, I didn't refuse the invitation to direct this show, asking for more time to read the text thoroughly in its original form, to listen to the songs (from previous recordings of the show's productions), and to learn about other details from the true story that inspired it all.

As I learned the details about Nathan and Richard's lives, I discovered that Alfred Hitchcock himself was inspired by this and directed the film "Rope"<sup>7</sup>. Alfred Hitchcock is also called the "master of suspense", which is quite far from musical shows that often have to demonstrate "razzle-dazzle"<sup>8</sup>. Furthermore, how could I invite my friends to a show where two young men kill a third? I got out of this dilemma quite easily when I realized that someone else, more than 50 years ago, went through a situation at least as delicate. Would you go to see a musical about the last seven days of Jesus Christ's life? I don't know what your answer would

<sup>3</sup> Dragoș Ioniță (b. November 12, 1998) is a theatre, dubbing, and producing actor. In 2020, he won the "Sica Alexandrescu" award and the audience's vote for the best actor at the Hop Gala, and in 2022, he founded the production company Touchstone Creative.

<sup>4</sup> Ionuț Grama (b. December 12, 1982) is a Romanian film, theatre, and voiceover actor. In 2009, he was nominated for the Uniter Award for debut.

<sup>5</sup> Ion Cojar (January 9, 1931 - October 18, 2009) was a Romanian acting teacher, researcher, theatre director, and occasional film actor.

<sup>6</sup> However, I had the chance to perform at the Nottara Theatre in Bucharest, in the musical "A Funny Thing Happened on The Way to The Forum" by Larry Gelbart, directed by Petre Bokor.

<sup>7</sup> "Rope" is an American psychological thriller directed in 1948 by Alfred Hitchcock. It is based on a screenplay adapted by Arthur Laurents from the play of the same name by Patrick Hamilton.

<sup>8</sup> A term that defines either a state of confusion or a hilarious one.

be, but for many years, Andrew Lloyd Weber and Tim Rice's "Jesus Christ Superstar" has proven that "the worst idea in history became a musical phenomenon"<sup>9</sup>.

Once the preconception about the subject of the show was overcome, another possible issue came to mind: the translation. Here, Ionuț Grama's experience proved to be a lifesaver. Years of translating for a studio that dubs cartoons made a difference. The number of syllables in English had to match the number of syllables in Romanian to fit the music just as well. In dubbing, every time the character's mouth moves in the animation, something must be heard. So, the issue of equal syllable count was easily overcome. Moreover, being an actor, Ionuț translated both the sung and spoken parts with a lot of dramatic sense. These were words that could be easily spoken, not literature to be read. Additionally, his knowledge of this musical for over 10 years and diligent work on this translation from English made Ionuț Grama surpass the status of a simple translator and become a co-director alongside me.

I think you may have already noticed that I didn't mention the issue of money; a very thorny issue in terms of producing a musical show. Indeed, money wasn't a problem because the "Thrill Me" project, through the "Touchstone Creative SRL" association, was co-financed by the Bucharest Municipality and ARCUB, as part of the "Bucharest at Home" program, 2023, and by the Administration of the National Cultural Fund (AFCN). The reason the project won these competitive non-repayable grants for cultural projects, organized in the country or abroad, was that it "addresses the issue of mental and relational health in LGBTQ+ couples in Romania, through a musical show"<sup>10</sup>.

Now let's go back to the problem that still haunted me. How do I direct a musical? The former student in me, a graduate of a science profile high school, math-physics, said that I needed to methodically answer this question. The director must create a show. Okay, but what kind of show was "Thrill Me"? On the [londontheatre.co.uk](http://londontheatre.co.uk) website, I found the following classification of musicals shows: book musical, jukebox musical, musical revue, concept musical, film musical, Golden Age musical, and rock musical<sup>11</sup>. Without going through the definitions of the other types, I'll focus on the one in which we can integrate "Thrill Me", namely, a book musical. A book musical is a musical that includes an originally written story, music, and lyrics; sometimes it can be called a "musical play". In addition to this, having a cast composed of only two actors and a pianist, "Thrill Me" can also be classified as a subgenre: chamber musical. Because such a musical has nothing in common with the big productions abroad, I had to focus not on a flashy light show, but on the performance between the two actors. In other words, I had to pay extra attention to the emotions between the two characters and how to deliver them to the audience. "There can be no musical without strong emotion. What's the point of adding music to a dramatic text if it doesn't embody, amplify, and give brilliance to the emotion?" (COHEN & ROSENHOUSE, 2006, p.85).

### 3. Five steps to create a musical

Everything I've written above refers broadly just to some theoretical perceptions. But practically, what did I have to do from now on, since I took on the role of the director? Help

<sup>9</sup> Neil McCormick. 2021, September 22. "Jesus Christ Superstar at 50: how 'the worst idea in history' became a musical phenomenon". *The Telegraph*. Retrieved May 14, 2024, from <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/jesus-christ-superstar-50-worst-idea-history-became-musical/>

<sup>10</sup> *Results of the A.F.C.N. I/2023 funding session, after the resolution of appeals, for the Performing Arts Theatre area [Rezultatele sesiunii de finanțare A.F.C.N. I/2023, după soluționarea contestațiilor, pentru aria Artele Spectacolului Teatru]*. December 12, 2023. Retrieved May 14, 2024, from <https://www.afcn-proiecte.ro/media/AST%20SI%202023.pdf>

<sup>11</sup> Sophie Thomas. 2021, September 2. "A complete guide to the different types of musicals in musical theatre". *London Theatre*. Retrieved May 14, 2024, from <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/types-of-musicals-in-musical-theatre>

came indirectly from Joe Deer<sup>12</sup> through his book "Directing in Musical Theater - An Essential Guide". He proposes five simple steps to create a successful musical: 1. Conception, 2. Collaboration, 3. Rehearsal, 4. Production, and 5. Performance. (DEER, 2014, p. 27-28)

### 3.1. Conception

So, I had the first and most important step: Conception. This represents the period of research and imagining. The original text was ready for almost 20 years, and the translation was also ready, so I had a solid starting point. When I said above that money wasn't a problem, I may have exaggerated a bit. The funds did exist, but they didn't rival the budgets of a major production; so, I had to find a relatively cheap yet effective concept. I wanted to invite the audience into the world of Nathan and Richard. A world that seemingly equated to aristocracy but underneath hid many sordid secrets. The type of relationship between the two characters, as portrayed in Dolginoff's musical, is very close to psychological realism. So, the visual world in which they had to exist had to be very concrete. I chose to suggest the discrepancy between what is on the surface and what is truly inside them through a simple artifice. The two actors, dressed impeccably, would find themselves in the most unsanitary places, cellars, dark parks, and even prison. The cast was already chosen (it was already included in the AFCN project). Dragoș Ioniță was joined in the role of Richard Loeb by Andrei Marcuță<sup>13</sup>. The space where the premiere was to take place was also set: ACT Theatre<sup>14</sup>. Additional information about the real lives of the two characters could be easily found<sup>15</sup>; and besides all this, something few directors have: direct collaboration with the playwright and composer. The Romanian production of the show is even mentioned by Stephen Dolginoff in his latest book "Thrill Maker: The Story of My Musical Thrill Me". (DOLGINOFF, 2024, p. 258). If I were to use a metaphor for this step, I would say it was the calm before the storm.

### 3.2. Collaboration

After the first step, that of dreaming, comes Collaboration. Here, everything that has been imagined must take shape with the help of a team of professionals. Correction, two teams of professionals: the creative team and the production team. A very important phase of the project, which the production team deals with, and can occur at any time in the creative process, even months before deciding on the cast or director, is obtaining the rights and license for the musical. Of the three available licensing options, professional, amateur, and school production, we chose the amateur one. The word *amateur* should not mislead, because an amateur license refers to a type of production where fixed fees are paid (not salaries), and this fits best with the independent cultural sector in our country. Returning to what the team of such a show entails, just for the sake of a case study, I will detail what the junction of these teams involves in the production of *The Phantom of the Opera in the West End*: composer, lyrics, book and additional lyrics, producer, director, musical staging and choreography, adapted staging and choreography, production designer, set and image design, lighting design, sound design, co-orchestrator, musical supervisor, associate costume designer, associate set designer, associate

<sup>12</sup> Joe Deer is a distinguished professor of musical theatre and director of the musical theatre initiative at Wright State University, Ohio, USA.

<sup>13</sup> Andrei Marcuță (b. November 24, 1998) is a graduate of the Faculty of Theatre and Film, specializing in Performing Arts at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He is an actor at Tony Bulandra Theatre in Târgoviște. He is also a flute, bass guitar, cello, and piano player.

<sup>14</sup> ACT Theatre is the first non-governmental artistic institution in Romania, founded in 1995.

<sup>15</sup> A simple Google search (accessed on May 14, 2024) suggests at least seven books about the lives of Nathan Leopold and Richard Loeb. The most well-known among these is "Leopold and Loeb: The Crime of the Century" by Hal Higdon, 1975.

lighting designer, associate sound designer, musical director, associate musical director, associate director, resident director, assistant choreographer.<sup>16</sup> The above case is that of a large-scale production. In our case, "Thrill Me" being a chamber musical, the team was much smaller: composer and lyrics, producer, director, translator, costume and set designer, vocal coach, choreographer, light designer, sound designer. Once the entire team was designated, which was subject to essential changes over time (the change of two set designers and a pianist), I discovered yet another thing a director must do, namely, they have the role of overseeing every artistic aspect by maintaining the most effective communication with the other team members. With an entire army "under command," I thought the most difficult obstacles in achieving step three (Rehearsal) would be artistic divergences. Not at all! The hardest thing was creating the rehearsal schedule, and the whole process, from the first rehearsal to the premiere, lasted seven months.

### 3.3. Rehearsal

After negotiations and compromising (giving up on a set design option because it exceeded the entire production budget even from the planning phase), we began the third phase of work: Rehearsal. This was divided into three categories: musical, choreographic, and stage rehearsals (with table reads and technical rehearsals included in the latter). In the first two weeks of musical rehearsals, the actors had to learn the music and lyrics. They weren't alone in this process, as they were assisted by a vocal coach and the pianist who would also perform in the show, all under the guidance of the musical director. This role was taken more by Ionuț Grama, as I must mention that I neither know how to read musical scores nor play any instrument. In that phase the focus was on deciphering the musical scores, vocal preparation, and attempting to detect and adjust vocal emission and musical stamp problems; the final nuances being established on the stage rehearsals. Regarding "vocal warm-up, also known as warming-up vocalizations (...), it is an experience that describes three stages: 1. Mental and muscular activation, 2. Breathing training, 3. Silent emission and laryngeal warming." (ROTARU, 2017, p. 113). Once the songs were learned, the frequency of musical rehearsals decreased, merging finally with the stage ones. As for the choreographic rehearsal, typically, this is custom to the type of movement found in the show: from ballet to contemporary dance, even street fights. "Thrill Me" doesn't even include a dance number. Therefore, the choreographic rehearsal took place only when the costumes were ready and consisted essentially of a stage movement that would be suitable for the year 1924 and the rigidity of the costumes. The stage rehearsals paradoxically begin outside the stage, namely, at the table, at readings. This is the moment when the actors start working on creating the characters. The director explains the concept, the theme of the show, and attempts to transition from simple dramatic text to true stage reality. The songs in this show are not just for effect. They are true monologues of the characters that subtly reveal their psychological subtleties and even propel the action. Moreover, initially, before we got up from the table, I asked the actors to read the song lyrics as if they were prose, not to be carried away by the melody or rhyme and to pay attention to what the text really says. Only after the characters were sought, found, lost, and found again, did we get to work on the ACT Theatre stage; but not before the set designer presented us with the model of the set and costume sketches. Only there, on the stage where the premiere was to take place, could we truly combine the three elements: acting, stage movement, and singing. Obviously, the changes from the initial readings were notable, the actors' intentions becoming much more resilient and more natural when they could move freely,

---

<sup>16</sup> *The Phantom of the Opera: Creative Team.* (n.d.). Retrieved May 14, 2024, from <https://uk.thephantomoftheopera.com/cast-creative/creative/>

following the characters' requirements, finding "the unmistakable specificity of this artistic species, the human, which ensures the authenticity of the organic unity between the psyche and the physique, between the spirituality and materiality of man." (COJAR, 1999, p.54). Not being a director, I worked with the two actors as if they were still students. I gave them a task, and they had to solve it. First, as themselves, then as the characters. Working with the other director of the show, whom I forgot to mention, was my classmate in college, was quite smooth. Both of us having the same background in professional training and already a common language. Differences of opinion were resolved in an active and simple way: *let them try*. The version that seemed closer to the spirit of the show we both desired was the one that remained. After the well-known process of stage rehearsals, it was time to add the technical elements: lighting and sound. This was the most stressful period. Both for me and for the actors. The characters intentions were all in vain if they didn't reach the audience. Correct singing was futile if the microphone didn't work. Saying a line with stirring conviction was pointless if your face was not visible on stage. Here came the situation that arises so many times in independent theatre: we brought money from home, either for a better lavalier mic or to supplement the theatre's lighting set.

### 3.4. Production

The next stage, Production, largely ran in parallel with the third one. Specifically, materials were acquired for creating costumes and set design, photographs and promotional materials were produced, the show's identity was established online and on social media, and we moved on to the final stage: Performance. This is, as is well known, just the tip of the iceberg. Now it's being tested in real time if everything imagined in the first stage reaches the audience. The biggest fear being that the reactions will be disastrous regarding the story of the two characters. Two young homosexuals who ultimately turn out to be criminals. Neither in this article nor in the show did I want to emphasize their sexual orientation. I firmly believe that what happened between Nathan and Richard was much deeper than that. We're talking about a toxic relationship. Each of us, at some point in our lives, has been manipulated, and perhaps, unintentionally, we've manipulated someone else in turn. This was my personal challenge: to make the audience empathize with at least one of the two characters.

### 3.5. Performance

The absolute premiere of the show "Thrill Me" took place in New York in 2003 at Midtown International Theater Festival. Since then, it has had numerous nominations, even winning awards such as the ASCAP Music Award in 2005 and Best Male Performance in a musical in 2020, in London. The local premiere of the "Thrill Me" production took place on October 8, 2023, at the ACT Theatre in Bucharest. I'm aware that the production that can be seen these days in Bucharest is far from the standards found in the West End and on Broadway, but the Romanian industry itself is far from that. The first "Thrill Me" chronicle said that "the first scenes make you think of anything but a musical, and you really wonder if what's to come is in the musical category. With the pianist on stage, in full view, the show gets the right dynamic, so the duets are breathlessly watched. A staging devoid of unnecessary sophistication, Thrill Me (...) gains value as it plays". The second one stated: "a gesture of maximum courage on the part of the two actors, as nothing prepares you in school (or after) for such a control of interpretation, with a major solo component, just a few centimeters from the audience." From those (who were just the first) and from the feed-back from the audience I was ready to draw my conclusions.

#### 4. Conclusions

I must admit that my directorial debut, considering the reviews and feedback from the audience, was a success, especially since we managed to stage such a successful musical for the first time in the national independent sector. The study underscores the importance of creative vision, effective collaboration, and resource management in overcoming challenges and realizing artistic goals. Further research is needed to explore the directorial processes of different types of musicals across different cultural contexts and production scales.

In conclusion, this article offers a comprehensive exploration of the directorial journey through the case study of "Thrill Me," shedding light on the multifaceted nature of directing chamber musicals. By analyzing key stages such as conception, collaboration, rehearsal, production, and performance, this study provides valuable insights for directors, producers, scholars, and practitioners in the field of musical theatre.

#### Acknowledgements

A revival is a restaging of a stage production after its original run has closed. This is not the case of „Thrill Me” because the production is still young. But we wanted to make it better. So, we took it to the next level. The first step in improving the show was to move it from the ACT Theatre to the Metropolis Theatre in Bucharest, which was an upgrade in terms of stage technology and set design, the latter being entirely new and much better adapted to stage requirements as can be seen in Figure 1. The second step is to go to as many festivals as possible so... keep your fingers crossed.

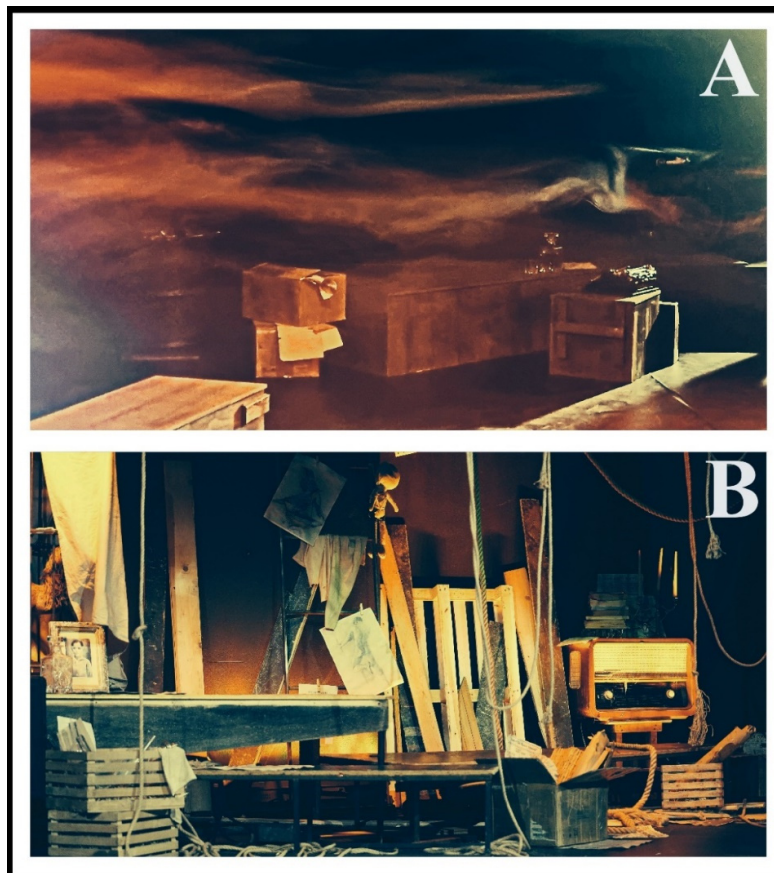


Fig. 1. Stage sets: ACT Theater (A) vs. Metropolis Theatre (B)



**BIBLIOGRAPHY**

- COHEN, Allen & ROSENHOUSE, Steven L., *Writing Musical Theater*. New York: Palgrave Macmillan, 2006
- COJAR, Ion, *A Poetics of the Actor's Art* [O Poetică a Artei Actorului]. Bucharest: Editura Paidea, 1999
- DEER, Joe, *Directing in Musical Theater – An Essential Guide*. New York: Routledge, 2014
- DOLGINOFF, Stephen. *Thrill Maker: The Story of My Musical Thrill Me*. New York: Offstage Drama Publishing, 2024
- MCCORMICK, Neil, "Jesus Christ Superstar at 50: how 'the worst idea in history' became a musical phenomenon." "The Telegraph". September 22, 2021. Retrieved May 14, 2024, from <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/jesus-christ-superstar-50-worst-idea-history-became-musical/>
- ROTARU, Dana, *The Musical Actor or The Triple Threat* [Actorul de Musical sau Tripla Amenințare]. Bucharest: Editura UNATC Press, 2017
- THE PHANTOM OF THE OPERA: *Creative Team*. (n.d.). Retrieved May 14, 2024, from <https://uk.thephantomoftheopera.com/cast-creative/creative/>
- THOMAS, Sophie, "A complete guide to the different types of musicals in musical theatre." London Theatre. September 2, 2021. Retrieved May 14, 2024, from <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/types-of-musicals-in-musical-theatre>



## A SONIC CHARACTERIZATION OF THE CHARACTERS IN THE MUSICAL *ADIO CHIUSTENGE!* BY DUMITRU LUPU

## UNE CARACTÉRISATION SONORE DES PERSONNAGES DANS LA COMÉDIE MUSICALE *ADIO CHIUSTENGE!* DE DUMITRU LUPU

## O CARACTERIZARE SONORĂ A PERSONAJELOR DIN MUSICALUL *ADIO CHIUSTENGE!* DE DUMITRU LUPU

Asist. univ. drd. Inga CEBAN

Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Arte,  
Bulevardul Mamaia Nr. 124, Constanța 900527

E-mail: [agninabec@yahoo.com](mailto:agninabec@yahoo.com)

### Abstract

*The article focuses on a significant aspect of Romania's musical-theatrical history, namely the musical „Adio Chiustenge!”, composed in 2016 by Dumitru Lupu, a composer from Dobrogea. The purpose of this article is that, for the first time in Romanian musicology, a thorough analysis is provided of the musical-theatrical creation „Adio Chiustenge!”, by D. Lupu, highlighting the stylistic and genre techniques used by the composer, and studying the architectural aspects of all instrumental numbers in this creation.*

### Résumé

*L'article se concentre sur un aspect significatif de l'histoire musicale-théâtrale de la Roumanie, à savoir le musical „Adio Chiustenge!”, composé en 2016 par Dumitru Lupu, un compositeur de Dobrogee. L'objectif de cet article est d'analyser en profondeur la création musicale-théâtrale „Adio Chiustenge!”, de D. Lupu, en mettant en évidence les procédés stylistiques et de genre utilisés par le compositeur, et en étudiant les aspects architecturaux de tous les numéros instrumentaux de cette création.*

### Rezumat

*Articolul se concentrează pe un aspect semnificativ din istoria muzical-teatrală a României, și anume musicalul „Adio Chiustenge!” compus în 2016 de către Dumitru Lupu, un compozitor din Dobrogea. Scopul acestui articol constă în analiza aprofundată a creației muzical-teatrală „Adio Chiustenge!” de D. Lupu., sunt scoase în evidență procedee stilistice și de gen folosite de compozitor, sunt studiate aspectele arhitectonice a tuturor numerelor instrumentale din această creație.*

**Keywords:** *Dumitru Lupu, musical, orchestral numbers, architectural, interpretation*

**Mots-clés:** *Dumitru Lupu, musical, numéros orchestraux, architecture, interprétation*

**Cuvinte-cheie:** *Dumitru Lupu, musical, numere orchestrale, arhitectonică, interpretare*

## Introducere

Conform Enciclopediei *Britannica*, „musicalul”, cunoscut și sub denumirea de comedie muzicală, este o producție teatrală caracterizată prin natura sa sentimentală și amuzantă, având un subiect simplu, dar deosebit, care combină muzica, dansul și dialogul.”<sup>1</sup>

Autorii acestei opere s-au inspirat din istoria orașului Constanța în perioada de tranziție otomană, ilustrând trecerea de la dominația otomană după 1877 – momentul câștigării independenței de către România. Originalitatea și valoarea lucrării provin din legătura sa cu tradiția și istoria orașului. Amplasarea acțiunii în peisajul secolului al XIX-lea, în orașul de la Marea Neagră, Constanța, cu clădirile sale istorice care au rezistat în timp, oferă un plus de autenticitate lucrării. Dumitru Lupu a fost o figură multifacetică în lumea muzicală: compozitor, dirijor și pedagog. Muzica sa a rămas populară și apreciată până în prezent, fiind cunoscută pentru melodiile sale expresive, care i-au conferit un profil distinct ca melodist. Într-un interviu acordat publicației „Ziua de Constanța”, D. Lupu a dezvăluit: „Ca orice muzician, am fost și eu atras de formele mari, dar nici nu am avut curajul să le atac, am rămas în lumea divertismentului. Nu-mi pare rău, căci de pe urma lui mi-am câștigat existența. Mi-au plăcut și mie lucrările mari, drept pentru care ultima, din 2016, „Adio Chiustenge!”, reprezintă un vârf al carierei mele, pentru că folosesc foarte multe teme pe care le-am dezvoltat de-a lungul anilor, ca o reluare a lor într-o altă dimensiune. Este lucrarea mea de suflet. Aș vrea mult să o văd jucată pe scenă”.<sup>2</sup>

Prin analiza creației lui Dumitru Lupu, am identificat o serie de titluri ale *musicalurilor* sale, printre care se numără: *Ali Baba și cei 40 de hoși*, *Baltagul*, *Fata Moșului și Fata Babei*, *Ghengiz Khan*, *Hamlet*, *Păcală*, *Sânziana și Pepelea*, *Uciderea lui Mihai Viteazul*, *Vrăjitorul din Oz* și, desigur, *musicalul* „Adio Chiustenge!”. Explorând în profunzime *musicalul* „Adio Chiustenge!”, vom examina în detaliu creația compozitorului, vom analiza structura acestuia, numerele orchestrale, evaluând limbajul muzical, tehnicile componistice folosite, interpretarea specifică și alte elemente relevante. Iată care este prezentarea generală a *musicalului* „Adio Chiustenge!” de Dumitru Lupu.

## Structura *musicalului* „ADIO CHIUSTENGE!”

*Musicalul* este structurat în două acte, cu un libret specific pentru *musical* care indică locul, caracterul și rolul cântecelor, al momentelor muzicale în general „Adio Chiustenge!” conține 21 de numere muzicale, pe lângă cântece conține patru dansuri toate numerotate de compozitor în conținutul partiturii. În acest articol ne vom concentra pe analiza numerelor orchestrale, uvertura și cele patru dansuri: Nr.10 *Cadâna și Olteanul*, Nr.12 *Patrula otomană*, Nr. 16 *Încăierarea* și Nr.20 *Geamparaua lui Yusuf*.

Este notabil faptul că în *musicalul* „Adio Chiustenge!”, compozitorul D. Lupu și libretista C. A. Vlad imlică anumite expresii din mai multe limbi străine, ceea ce adaugă un element de autenticitate și diversitate în reprezentarea personajelor și a atmosferei. Aceste expresii străine pot crea și un joc de cuvinte și pot contribui la dezvoltarea intrigii și a aspectelor dramaturgice ale spectacolului. De exemplu, în numărul 6 intitulat „Dammen Show la Chiustenge”, protagoniste sunt cele trei surori *Plitz*, recent sosite cu primul tren din Viena, vorbind astfel în limba germană (*Ein, tzvei, drei*) și în limba ungară (*Egy, keti, harom*). O situație similară este întâlnită și în tabloul 21, cu numărul 15 „Suntem marinari”, în care urmează o scenă doar de gesturi și cuvinte în argou. Un marinari vorbește în limba engleză (*Tu bi or no tu bi?*), alt personaj în limba rusă (*kak zakalialasi stali*), iar în dialogul lor intervine

<sup>1</sup> Musical disponibil la: <https://www.britannica.com/art/musical> (accesat în data de 29 iunie 2023)

<sup>2</sup> Remember Dumitru Lupu, la 67 de ani de la naștere. Lucrarea sa de suflet, „Adio, Chiustenge!” disponibil la: <https://www.ziuaconstanta.ro/stiri/deschidere-editie/citestedobrogea-remember-dumitru-lupu-la-67-de-ani-de-la-nastere-lucrarea-sa-de-suflet-adio-chiustenge-inca-asteapta-692068.html> (accesat în data de 22 septembrie 2023)

personajul turc *Yusuf*, care le vorbește stâlcit în limba sa (*Sictir!*, *Savașa!*). În continuarea acestui articol, voi detalia structura *musicalului* „*Adio Chiustenge!*” de Dumitru Lupu.

*Uvertura*- Orchestral, compusă din 9 secțiuni notate prin litere.

01 *Pentru un bănuț*, duet: *Chelnerul* și *Flașnetarul*, Tabloul 7.

02 *Să plecăm fata mea*, duet: *Mustafa* – tatăl și *Deniz*, Tabloul 7.

03 *Vei fi cadâna mea*, duet: *Yusuf* – ofițer turc și *Deniz*, Tabloul 8.

04 *Chiustenge oraș de poveste*, cor: *Yusuf* – ofițer turc și *Voicu* amorez, Tabloul 10 și 11.

05 *Scrisoare către Veronica*, arie: *Poetul*, Tabloul 12.

06 *Dammen show la Chiustenge*, trio: *Helga*, *Herta* și *Berta* – surorile *Plitz*, Tabloul 13.

07 *Iubim*, trio: *Voicu* – tânăr amorez, *Papini* – negustor, *Nicolae* – șeful gării, Tabloul 14.

08 *Aș vrea aicea să trăiesc*, arie: *Bertha*,

09 *S-a dus liniștea noastră*, cor (Grup de chiustengii) și dansatori, Tabloul 15.

10 *Cadâna și Olteanul*, dans comic: *Flașnetarul*, *Cadâna* (Dansatoare), *Olteanul* și târgoveții, Tabloul 16.

11 *Mare de argint*, arie: *Deniz* – tânără turcoaică, Tabloul 17.

12 *Patrula otomană*, dans: Patrula otomană, Tabloul 18.

13 *Suferința lui Yusuf*, trio – *Yusuf* – ofițer turc și patrula, Tabloul 18.

14 *Adio burlăcie*, sextet: *Nicolae* – șeful gării, *Voicu* – tânăr amorez, *Papini* – negustor, *Helga*, *Herta* și *Bertha*, Tabloul 19.

15 *Suntem marinari*, ansamblu: Cor și duetul marinarilor, dans, Tabloul 20.

16 *Încăierarea*, dans: Patrula otomană și marinarii, Tabloul 21.

17 *Mă-ntorc la tine iar*, *Poetul*, personaje implicate: *Olteanul* și chiustengeni, Tabloul 22.

18 *Ce-am avut și ce-am pierdut*, arie: *Olteanul*, Tabloul 22.

19 *Adio Chiustenge*, corul, *Deniz* – tânără turcoaică, *Mustafa* – tatăl lui *Deniz*, Tabloul 23.

20 *Geamparaua lui Yusuf*, dans comic, Tabloul 24.

21 *Ne place la Chiustenge*, corul de chiustengii și trio *Plitz*: *Helga*, *Herta* și *Bertha*, tabloul 25.

### **Explorând Armonia Orchestrală și Eleganța Dansurilor în *musicalul* „Adio Chiustenge!” de Dumitru Lupu**

Structura unui *musical* este un aspect esențial pentru înțelegerea și aprecierea acestui gen de spectacol. Numerele orchestrale, cum ar fi uvertura și dansurile, reprezintă componente importante ale structurii unui *musical*, contribuind la atmosfera generală și la povestea care se desfășoară pe scenă. Iată o prezentare detaliată a structurii *musicalului* și a rolului pe care îl joacă numerele orchestrale în cadrul acesteia: Uvertura reprezintă o introducere muzicală la începutul spectacolului, care servește drept preludiv pentru povestea care urmează să fie dezvoltată. Aceasta este de obicei compusă dintr-o selecție de teme muzicale importante din spectacolul respectiv și servește drept anticipare a atmosferei și a tonului general al *musicalului*. Uvertura poate fi energică și plină de viață sau poate fi mai lentă și emoționantă, în funcție de caracterul spectacolului.

Dansurile sunt momente importante într-un *musical*, aducând un element de mișcare și expresie fizică în spectacol. Acestea pot include o varietate de stiluri de dans, cum ar fi dansul contemporan, dansul clasic, dansul de jazz, dansul folcloric etc., în funcție de perioada și tema spectacolului. Dansurile pot fi utilizate pentru a ilustra relațiile dintre personaje, pentru a exprima emoții și pentru a avansa povestea într-un mod non-verbal. Structura generală a unui *musical* poate varia în funcție de specificul fiecărui spectacol și de viziunea creatorilor săi. Numerele orchestrale, cum ar fi uvertura și dansurile, contribuie la crearea unei experiențe imersive pentru public, adăugând profunzime și textură spectacolului. Conform autoarei Colompar Ana-Maria „Muzica orchestrală este un mijloc de expresie important atât

în susținerea momentelor vocale (soliști și cor), cât și în reliefaarea situațiilor din discursul dramatic și în sublinierea caracterului personajelor.” (BUZIANU (COLOMPAR)).

Uvertura *musicalului* „Adio Chiustenge!” a fost concepută sub forma unui potpuriu compus din 9 fragmente, fiecare ilustrând teme de bază, situații semnificative sau personaje relevante din perspectiva dramaturgiei muzicale. Fiecare fragment este identificat printr-o literă în ordine alfabetică (A, B, C etc.), având măsura sa, tonalitatea specifică, tempo-ul propriu și o structură ritmico-intonativă distinctă. Este demn de remarcat că absența tranzițiilor fluide între fragmente conduce la generarea unor construcții extrem de contrastante și, în unele cazuri, compromite expunerea naturală a materialului muzical. Se recurge la procedeul de „montaj”, care a dobândit o importanță semnificativă în diverse genuri și forme muzicale contemporane. Un exemplu în acest sens este trecerea de la secțiunea A la următoarea, B, unde se utilizează motive orientale în linia melodică, cu măsura de 7/8 și un tempo rapid, sau de la secțiunea D la E, unde schimbarea de tempo este forțată prin reducerea materialului tematic. Lungimile fragmentelor variază de la o perioadă de 16 măsuri (secțiunea A, mm.1-16; secțiunea D, mm.42-57) până la una mai scurtă de 6 măsuri (secțiunea C, mm.32-36), cu un material de tranziție de 4 măsuri (mm.38-41), precum și fragmente de câte 8 măsuri (secțiunile E, F) și altele care nu depășesc 10-14 măsuri în volum.

Prima secțiune **A** (mm.1-16) are la bază tematismul din Nr.1 *Pentru un bănuș*, temă ce va mai apărea și în numărul orchestral *Cadâna și Olteanul*. Ulterior acest material nu este modificat radical și își păstrează particularitățile enunțate în uvertură.

Al doilea fragment, **B** reliefează etosul oriental însumând caracteristicile personajelor *Deniz* (tânără turcoaică), *Mustafa* (tatăl ei), *Yusuf* (ofițer turc), *Cadâna* (dansatoare) dar și a situațiilor comice legate de aceste personaje. Vine cu elemente modale specifice și cu măsura de 7/8.

Fragmentul următor, **C**, adoptă o măsură de 4/4, un tempo mai lent, cu o structură ritmică compusă în mare parte din pătrimi și doimi, conferindu-i un caracter mai festiv. Volumul său nu depășește o propoziție și include un scurt material de tranziție format din 3 măsuri (mm.38-41), pregătind astfel terenul pentru secțiunea **D**. Această porțiune reflectă aspectul lirico-patetic legat de peisajul mării și de enigma sentimentală a mării, care stimulează imaginația artistică să creeze.

Secțiunea **D** este în tradiția muzicii descriptive legate de situațiile comice din filme comedii sau desene animate. Vine cu tonalitatea *B-dur*, măsura de 4/4 și cu includerea pregnantă a instrumentelor de percuție specifice muzicii ușoare, cu un tematism volant și vesel.

De la m.57 debutează secțiunea **E**, având la bază tema din Nr.11 *Mare de Argint*, în care personajul *Deniz* își exprimă starea îndrăgostită și aduce elogiul Mării. Această secțiune este de durată scurtă și cuprinde o propoziție formată din 8 măsuri (mm.57-65).

Secțiunea **F** aduce o schimbare în structura ritmică, adoptând procedeele stilistice ale *swing*-ului și accentuând astfel un contrast puternic, generând caracterul ludic, satiric al muzicii, anticipând acțiunea viitoare ca fiind una comică.

Fragmentul următor, **G**, servește ca o tranziție către secțiunea **H**, un marș grotesc asociat spectacolelor de circ, dansurilor galante specifice genului muzical-teatral de *cabaret*.

Ultimul fragment (**I**) marchează încheierea acestui potpuriu inedit (mm.93-104) printr-o temă-invitație de a urmări evenimentele ce vor avea loc în continuare în cadrul *musicalului*. Acest fragment emană frumusețea melodică, liricul și atmosfera plină de veselie: el devine un simbol sonor al temei dragostei ca unuia din cele mai importante mesaje ale creației vizate. Iată care este structura Uverturii prezentată în Figura 1.

Figura 1. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, Uvertura

litera	tonalitatea	tempo	măsurile	lait-teme
A	<i>F-dur</i>	$\text{♩} = 100$	1 - 16	<i>Pentru un bănuț</i>
B	<i>G-dur</i>	$\text{♩} = 280 \text{ } 7/8$	17 - 31	<i>Geamparaua</i>
C	<i>D-dur</i>	<i>Lent 4/4</i>	32 - 41	<i>Să plecăm fata mea</i>
D	<i>B-dur</i>	$\text{♩} = 40 \text{ } 4/4$	42 - 57	<i>Suntem marinari</i>
E	<i>F-dur</i>	$\text{♩} = 100$	58 - 65	<i>Mare de argint</i>
F	<i>C-dur</i>	$\text{♩} = 130$	66 - 73	<i>Suferința lui Yusuf</i>
G	<i>B-dur</i>	$\text{♩} = 140$	74 - 79	<i>Încăierarea</i>
H	<i>G-dur</i>	<i>4/4 Cancan</i>	80 - 104	<i>Dammen Show</i>
I	<i>A-dur</i>	$\text{♩} = 80 \text{ } 4/4$	93 - 103	<i>Adio Chiustenge!</i>


Planul tonal al uverturii se bazează pe două sfere: tonalitățile apropiate, de gradul I de înrudire cu bemoli (*F-dur*, *B-dur*) și tonalitățile cu dieji (*D-dur*, *G-dur*, *A-dur*) plus tonalitatea *C-dur* ca una neutră. Aceasta alegere a tonalităților în cadrul lucrării de către compozitor asigură o trecere lină de la un centrul tonal la altul, iar mișcarea ascendentă pe un semiton (*F-dur*, *G-dur* și *G-dur-A-dur*) reflectă logica tonală a unui șlagăr la macronivel al compoziției.

Nr. 10 este un dans comic *Cadâna și Olteanul*, care face parte din Tabloul 16, Actul I, cu participarea personajelor: *Flașnetarul*, *Cadâna*, *Olteanul* și târgoveții. Acțiunea se desfășoară în următorul fel: *Flașnetarul* își așteaptă clienții cu sunetele sale orientale. Un oltean apare în peisaj, fluierând vesel, cu un sac pe umăr. În curând, o fată se alătură și începe să danseze pe muzica *Flașnetarului*, atrăgând atenția celor din jur, personajul *Olteanul*, fascinat se oprește să o privească. Alți târgoveți se adună și ei, iar dansul devine tot mai pasional. Fata îl invită pe oltean să se alăture dansului, iar acesta îi dă sacul și îi șoptește ceva în urechea ei. *Flașnetarul* intonează o melodie veselă, iar *Olteanul* începe să danseze cu toată inima, făcând tot felul de mișcări amuzante. La final, toată lumea aplaudă, iar *Olteanul* îi oferă dansatoarei un mic cadou ca semn de apreciere.

Acest număr orchestral constă din trei secțiuni contrastante. Prima secțiune (mm.1-33) are la bază tematismul muzical din Nr.1 *Pentru un bănuț* în care apar personajele *Chelnerul* și *Flașnetarul*. Are loc o redare aproximativă a liniei melodice cu intonații caracteristice ce ne amintesc de tematismul dat, dar nu-l respectă fidel. Are o formă bipartită simplă *a+b*. Secțiunea *a* (mm.1-9) este o propoziție din 8 măsuri cu anacruză, ce începe în tonalitatea *d-moll* și se încheie în tonalitatea paralelă *F-dur*.

Secțiunea *b* (mm. 10-33) la fel având sursa din Nr.1 *Pentru un bănuț*, este mai extinsă datorită repetării. Astfel, materialul de bază include o perioadă din două propoziții contrastante: prima - mm.10-18 și a doua - mm. 19-24. Ulterior, propoziția a doua se repetă cu exactitate augmentând secțiunea *b*.

Partea a doua începe la m. 34 cu o schimbare mică de tempou și cu tematism contrastant ce se bazează pe materialul din Nr. 18 *Ce-am avut și ce-am pierdut*, în care era caracterizat muzical personajul *Olteanul*. Aici structura ritmico-melodică se păstrează intactă, în care este reluată și tonalitatea numărului, *a-moll*. O perioadă formată din două propoziții, include un *glissando* la flaut, în care prima propoziție se repetă în mare măsură exact, doar cu diferența de variere a ultimii măsuri (m. 43), astfel subliniind caracterul ludic al scenei.

În secțiunea a treia, începând cu m.44, intervine o schimbare radicală a desenului ritmic și a liniei melodice. Măsura este de 7/8 cu (divizarea în 4+3), iar structura ritmică corespunde exact dansurilor orientale: . Linia melodică reprezintă un calapod tipic muzicii turcești și are menirea de a constitui acea atmosferă, fără a încerca elemente ritmico-melodice personalizate sau de o anumită originalitate. Forma acestei părți este bipartită simplă contrastantă *a+b*.

Prima secțiune **a** este o perioadă formată din două propoziții (mm. 44-51), în care formula melodică din 4 măsuri se repetă. Secțiune **b** (mm. 52-55) o începe propoziția cu propria linie melodică, dar păstrând formulă ritmică și urmează reluarea propoziției din secțiunii **a** (mm.56-59) de aici și sintagma „cu includere”. Ele reprezintă încheierea acestui număr prin repetarea ultimei măsuri (mm. 60-62).

Pentru a reda mai fidel sonoritatea instrumentelor orientale, compozitorul folosește îmbinarea a trei instrumente de suflat din lemn: flautul, oboiul și clarinetul. Acestea sunt suprapuse la distanță de o octavă (flaut – octava III; oboi – octava II; clarinet – octava I), iar dublarea liniei melodice contribuie la obținerea efectului sonor dorit. Același procedeu este aplicat și grupului instrumentelor cu coarde, începând cu m.54, în repetarea frazei din secțiunea **b**: viorile I - octava II; viorile II și violele - octava I; violoncelele - octava mică. Păstrând această configurație până la sfârșitul numărului, se realizează și culminația dramaturgică.

**Nr. 12 Patrula otomană** este un dans care face parte din Tabloul 18, Actul I. Numărul coregrafic este plasat între două scene lirice: cea a lui *Deniz – Marea de argint* (Nr. 11) și *Suferința lui Yusuf* (Nr.13). Iată care este subiectul acestui număr: *Yusuf* dă indicații grupului său de spahii. În mod evident, totul se desfășoară ca într-un dans, în timpul căruia el, nemulțumit de spahii săi, le arată, folosind gesturi și mimica, cum să execute comenzile, creând un moment comic. Stilistic, tematica adoptată prezintă asemănări cu muzica pentru balet, însă liniile melodice, structura și limbajul armonic reflectă clar influențe ale muzicii ușoare românești din acea perioadă. Orchestrarea implică aceleași instrumente cu clape electronice (Keyboard și Strings Kbd), setul de percuție, chitară și chitară-bas. În orchestră sunt implicate următoarele instrumente de suflat/lemne: flaut, oboi, clarinet în *B*; alamă – 2 corni în *F*, o trompetă și un trombon; percuție – 2 timpane; grupul instrumentelor cu coarde – viori I, viori II, viole, violoncele.

Structura acestui dans este tripartită complexă cu repriza variată, având o construcție complexă **A + B + A1**, însă încărcătura stilistică se concentrează în principal pe secțiunea mediană **B**, care este extinsă și cuprinde două compartimente contrastante. Prima secțiune, **A**, adoptă un tipar de marș cu un ritm susținut în 4/4, accentuat de loviturile timpanului. Tema muzicală este preluată din Nr.3 *Vei fi cadâna mea*, în care personajul *Yusuf* își exprimă sentimentele față de *Deniz*. Structura acestei secțiuni este tripartită simplă, **a+b+a1**. Menționăm în paranteze, că utilizarea formelor tripartite cu repriză la nivelul formelor simple și cele complexe are un efect benefic din punct de vedere al percepției muzicale: deoarece temele muzicale se memorizează ușor de către public.

Materialul muzical al secțiunii **b** implică o mișcare rapidă la instrumentele cu clape și la întreg grupul de instrumente cu coarde, creând un moment descriptiv, menit să susțină mișcărilor coregrafice complexe (mm.9-15). Aceasta este urmată de o scurtă repriză **a1**, marcând încheierea primei secțiuni.

Secțiunea **B**, adoptă o structură bipartită simplă, **a+b+c**. Această secțiune este în contrast cu cea anterioară, prezentând un *tempo* rapid și o măsură mixtă de 7/8, construită pe un tematism cu influențe orientale (mm.19-26). În schimb, secțiunea **b** pune în valoare trăsăturile muzicii *rock* – măsura 4/4, ritm specific la Drum-set, o anumită figură ritmică la chitară bas, adoptând principiul de repetare a unui *pattern*, unde totalitatea elementelor melodice, armonice, ritmice și de registru se reiau exact de mai multe ori. Secțiunea **C** destul de extinsă în comparație cu celelalte (mm.27-42) va scoate în prim plan coregrafia, mișcarea scenică ș.a.

Putem presupune că anume în această parte se desfășoară următoarea acțiune a personajelor: după terminarea instrucției *Yusuf* primește raportul iscoadei care prin gesturi mimează o poveste ireală de dragoste între *Deniz* și *Poet*, arătându-ne că nu a înțeles nimic din ce a văzut. *Yusuf* turbează, își încolonează trupa și le dă ordin sa-l aresteze pe *Poet* (rivalul

lui). Această scenă este întreruptă brusc de o mică trecere din trei măsuri din care ultima este pauză totală.

Astfel, de la m.46 se pregătește ultima secțiune **C** cu un moment sumbru, tensionat, plin de mister. Toate instrumentele, cu excepția secției de ritm și a percuției cântă în unison de octave aceeași linie melodică. Măsura de  $\frac{3}{4}$ , alternarea unei măsuri cu mișcare și următoarea, cu oprire pe o doime cu punct, creează o stare de incertitudine, puțin mistică, introducând un contrast în dramaturgia numărului. Repriza este diminuată, începe de la m.5 și scoate în prim plan secțiunea cu mișcarea rapidă a corzilor și a instrumentelor cu clape suprapusă pe melodia și ritmul marșului turcesc.

Figura 2. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, Nr.12. *Patrula otomană* (dans)

A			C			A <sub>1</sub>		
<i>Vei fi cadâna mea</i>			<i>Geamparaua</i>			<i>Vei fi cadâna mea</i>		
mm.1-18			mm.19-57			mm.1-18		
a	b	a <sub>1</sub>	a	b	c	a	b	a <sub>1</sub>
1-8	9-15	16-18	19-26	27-42	43-57	1-8	9-15	16-18

**Nr. 16 Încăierarea** din Tabloul 21, 22, Actul II este un dans-luptă între patrula turcă și câțiva marinari. În acest număr sunt implicate următoarele personaje: marinari, *Yusuf* și Patrula, care sunt concentrate pe dans, dialog de diferite etnii (englez, rus și turc), urmată de o scenă numai de gesturi și cuvinte neinteligibile cu marinari cheflii care se distrează.

Numărul începe cu un *tremolo* la instrumente de percuție în *crescendo* care sună ca o amenințare. Este o construcție mai expansivă, având o introducere de 8 măsuri, în care se simte o incertitudine, o anticipare. Compartimentul de bază are structura **A+B+C**, constituind o construcție liberă compusă din trei secțiuni contrastante. Secțiunea **A** recapitulează tematica Nr.3 *Vei fi cadâna mea* (mm.9-15), iar de la m.16 până la m.20 se dezvoltă o tematică descriptivă, cu *pizzicato* la instrumentele cu coarde, pe o structură ritmică variată, *solo*-uri scurte la tobe și alternarea grupurilor instrumentale, creând astfel un cadru propice pentru mișcările de dans ale personajelor turcești. Un pasaj ascendent, scurt, încheie secțiunea **a**.

Următoarea secțiune **B** (mm.21-49) este concepută pentru a ilustra muzical lupta directă dintre personaje, prezentând figuri ritmice dinamice, prin secțiuni scurte care se succed rapid. Pentru a menține un ritm alert, cu lovituri-accentuate la timpan, prin schimbarea temei (la fiecare 3 măsuri), compozitorul folosește Drum-set-ul. Toate aceste elemente contribuie la crearea unei coregrafii dinamice care ilustrează confruntarea propriu-zisă a personajelor. Această secțiune constă din două părți care se repetă, fiind separate de o inserție tematică contrapusă temei principale (mm.38-41). În total, sunt prezentate patru expuneri tematice inițiale, urmate de o inserție la măsura de  $\frac{6}{8}$ , interpretată de instrumentele de suflat, de lemne și susținută doar de loviturile timpanului. De la m.42, tema principală este reluată, având loc o pauză generală *tutti*, astfel, secțiunea se încheie cu aceeași inserție de  $\frac{6}{8}$ . Aceste momente au rolul de a diversifica partitura, astfel realizând trecerea coregrafiei de la un grup de dansatori contrar soliștilor și invers.


Ultima secțiune **C** împărțită în două fragmente se completează reciproc, însă variază ca tematism și factură orchestrală. Începe la m.50 și scoate în prim plan stilistica muzicii pentru flașnetă – măsură ternară  $\frac{3}{4}$ , structuri armonice repetitive, având în vedere construcția destul de primitivă a instrumentului, linie melodică cu ambitus restrâns, ritm de pătrimi egale și desigur, acele disonanțe la fel tipice flașnete. Secțiunea următoare ce încheie partea **C** dar și numărul acesta, rămâne în aceeași stilistică dar în tempo mai rapid, apar linii melodice mai variate, utilizarea trompetei, ș.a. elemente ale facturii orchestrale menite să susțină diversitatea coregrafică a numărului. În general, construcția muzical-tematică are un potențial coregrafic mare determinată de prezența elementului comic pe tot parcursul scenei.



Figura 3. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, Nr.16. *Încăierarea* (dans)

A	B	C
mm.1-20	mm.22-49	mm.50-85
Introducere mm. 1-8 <i>Vei fi cadâna mea</i> mm.9-15 <i>Încăierarea</i> mm.16-20	<i>Lupta</i>	<i>Încăierarea</i> <i>Lupta</i>

**Nr. 20 *Geamparaua lui Yusuf***, este un dans comic care face parte din Actul II, Tabloul 24. Acest număr coregrafic este ultima prezentare a personajului *Yusuf*. Acțiunea acestui număr se desfășoară în felul următor: se aud voci puternice de pescăruși, alături de comentariile oamenilor despre evenimentele petrecute în ultima vreme, iar când pare că totul se liniștește și se termină apare personajul *Yusuf* în izmene, care îi face declarații de dragoste tinerei turcoace *Deniz*, mulțimea izbucnește în râs la vederea lui. Patrula otomană care s-a întors, îl arestează, neînțelegând cine este și de ce are un comportament atât de penibil. Derivând din titlul dansului compozitorul utilizează în acest număr muzical diverse ritmuri specifice zonei. În Dicționarul de *Termeni Muzicali* (ediția 2010), definiția *jocului dobrogean* sună astfel: „Giamparale, joc popular românesc, cu multiple variante și denumiri (giambaralele, măranghile, zлата etc.), răspândit în Câmpia Dunării și Dobrogea. Jocurile dobrogene au trăsăturile jocurilor de câmpie: iuți și săltate. Păstrează forme simple de cerc și exceleaza în hore, bătute. Jocurile de perechi se disting printr-un aspect dinamic și colorat, fiind caracterizate de mișcări generale săltate și pline de viață. Printre acestea se numără: *Alâmaia*, *Brâul măcănesc*, *Cadâneasca*, *Drăgaica*, *Geamparaua*, *Ghimbășeasca*, *Hora Drăgăicii*, *Păidușca*, *Păpușica*, *Popârlanul*, și *Iropca*. Metroritmica folosită este extrem de variată, incluzând 2/4, 3/4, 3/8, 5/4, 5/8, 7/8, și 9/8, conferindu-i un caracter bogat, specific jocurilor dobrogene”. (IONESCU).

Încheind șirul de momente muzicale în care elementele orientale sunt utilizate ca tipar direct folosind măsura 7/8 cu o grupare ritmică specifică de 3+4 optimi  $\frac{7}{8}$  , intonații de secundă mărită *f-gis* (m.2), *as-h* (m.14) și culoarea timbrală oferită de cele trei instrumente de suflat de lemn – fl. Ob. Cl. în *Si bemol*, îmbinate în unison sau octavă cu tot grupul instrumentelor cu coarde, putem conchide că este un dans comic, dar esența muzicală a temei nu dezvăluie acest aspect, lăsând loc pentru expresia scenică și costumație pentru a transmite această atmosferă. Termenul de „geampara” cuprinde diverse tipuri de dansuri din Câmpia Dunării și Dobrogea, atât în interpretare individuală, cât și în interpretare de grup. În acest număr, partea solistică se integrează armonios cu cea de grup, având în scenă și alte personaje în afara lui *Yusuf*: *Deniz*, *Mustafa*, și corul. Din punct de vedere structural, reprezintă o secțiune monopartită, construită pe un dialog între grupul de coarde și instrumentele de lemn (mm.1-4), apoi frazele sunt preluate de instrumentele de coarde în dialog cu cele de alamă (mm.5-12), finalizând cu un *tutti* general (mm.15-16). Suntem de acord cu opinia autoarei Ana-Maria Colompar, care argumentează: „dansul poate fi un mijloc esențial de exprimare într-un anumit tip de *musical*. În aceste cazuri, viziunea coregrafică primează asupra libretului, iar dansul devine elementul central al spectacolului”. (COLOMPAR, p. 16).

## Concluzii

*Musicalul „Adio Chiustenge!”* al compozitorului Dumitru Lupu reprezintă un exemplu semnificativ al genului de *musical* românesc, realizat în strânsă colaborare cu libretista Carmen Aldea Vlad, cu contribuții adiționale de versuri ale Viorelei Filip (doar în Nr.17 *Mă-ntorc la tine iar...*) și Florin Pretorian (doar în Nr.7 *Iubim*). Inspirat din legendele orașului Constanța, acest *musical* se distinge printr-un subiect original și poartă semnătura unui compozitor experimentat, recunoscut atât în România, cât și în afara granițelor sale, pentru multiplele sale



șlagăre. Pe baza faptelor istorice sau legendelor orașului Constanța, D. Lupu a creat un spectacol muzical a cărui acțiune se situează în perioada de tranziție de la epoca otomană la cea de emancipare europeană a orașului.

Prin acesta, lucrarea lui D. Lupu susține ideea de dezvoltare a culturii la nivel local și regional, evidențiind studiul istoriei orașului și exprimând-o în creația sa artistică. Atmosfera acțiunii este redată prin muzică, acțiune scenică, scenografie, decoruri, costume (schițe de costume), chiar dacă acest *musical* nu a fost montat, compozitorul ne-a lăsat recomandări tangibile legate de aceste aspecte pe care le regăsim în arhiva sa personală, care mi-a fost oferită cu generozitate. În concordanță cu libretul, sub aspect stilistic partitura ne aduce ostentativ teme care aparțin diferitelor culturi muzicale fiind folosite ca o caracterizare sonoră a personajelor: austriacă (*Dammen show la Chiustenge*), românească (*Ce-am avut și ce-am pierdut*), turcească (*Vei fi cadâna mea, Suferința lui Yusuf*).

Temele de inspirație orientală devin caracteristicile muzicale a protagoniștilor de etnie turcă: *Mustafa, Deniz, Yusuf* precum și personajelor participative – cadâna, militarii turci, marinari ș. a. Grație experienței compozitorului, partitura muzicală abundă de cântece deosebit de melodioase, care sunt deja șlagăre, sau care pot deveni, cum ar fi: *Mă-ntorc la tine iar mare albastră...*, *Iubim (Hai vin-o iar în gara noastră mică)*, *Adio burlăcie, Aș vrea aicea să trăiesc, Mare de argint, Ce-am avut și ce-am pierdut, Dammen Show la Chiustenge* și altele. Subliniem, că acest curent s-a format în anii 1930 ai secolului trecut, când cele mai melodioase cântece din *musicalurile* americane deveneau șlagăre de muzică pop sau *standard-uri* jazzistice, drept exemplu servesc: *My Favorite Things* din *The Sound of Music*, *Memory* din *Cats* sau *Somewhere* din *West Side Story*.

Concluzia evidențiază o caracterizare sonoră a personajelor din *musical*, precum și o dramaturgie muzicală complexă, fundamentată pe intersecția a două linii narative distincte: povestea dragostei și reprezentarea orașului Chiustenge ca o entitate colectivă. Prin intermediul prezenței *Poetului* (Mihai Eminescu), aceste două povești sunt legate între ele. Este demn de remarcat faptul că această creație este singulară și nu are echivalenți în istoria genului de *musical* din România.

## BIBLIOGRAFIE

- BUZIANU (COLOMPAR), Ana-Maria, Rezumat teză doctorat 9 p. 16 disponibil la: <http://surl.li/qnqpe> (accesat în data de 17 octombrie 2023)
- COLOMPAR, Ana-Maria, *Musicalul românesc în contextul creației teatral-muzicale universale*, București: Editura Muzicală, 2023
- IONESCU, Sînziana, *Jocul tradițional care trece granița. Cum dansează bulgarii geamparaaua dobrogeană*, disponibil la: <https://adevarul.ro/stiri-locale/constanta/video-jocul-traditional-care-trece-granita-cum-1835854.html#:~:text=Sinziana,-Ionescu,-Cite%C8%99te%20mai%20multe> (accesat în data de 10 martie 2022)

**ORGANIZATION AND CONTENT OF TEACHING /  
LEARNING ACCORDING TO THE SCHOOL AND  
OUT-OF-SCHOOL MODEL OF LEARNING  
TO PLAY ACCORDION IN SERBIA\***

**ORGANISATION ET CONTENU DE  
L'ENSEIGNEMENT/APPRENTISSAGE SELON LE MODÈLE  
SCOLAIRE ET EXTRASCOLAIRE D'APPRENTISSAGE DE  
L'ACCORDÉON EN SERBIE**

**ORGANIZAREA ȘI CONȚINUTUL PREDĂRII / ÎNVĂȚĂRII  
ÎN FUNCȚIE DE MODELUL ȘCOLAR ȘI EXTRAȘCOLAR DE  
ÎNVĂȚARE PENTRU A CÂNȚA LA ACORDEON ÎN SERBIA**

**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](mailto:vesnaivkov@yahoo.com)

**Abstract**

*Empirical field research was conducted in urban and rural areas of Serbia in the period from 2014-2016, with the aim of defining the peculiarities of the school and extracurricular model of learning to play the accordion. In this paper, the social organization and content of teaching/learning to play the accordion is considered, and the sample of the study consists of 30 subjects, one half of whom works in the school model of teaching, and the other half in the extracurricular model of teaching. The author's intention is for the conclusions of this and subsequent researches to develop into possible guidelines for the future creation of the competencies of teachers who are involved in teaching accordion playing.*

**Résumé**

*Des recherches empiriques sur le terrain ont été menées dans les zones urbaines et rurales de Serbie au cours de la période de 2014 à 2016, dans le but de définir les particularités du modèle scolaire et extra-scolaire d'apprentissage de l'accordéon. On élabore dans cet ouvrage l'organisation sociale et le contenu de l'enseignement/apprentissage de l'accordéon, et l'échantillon de la recherche se compose de 30 répondants, dont la moitié travaille dans le modèle d'enseignement scolaire et l'autre moitié dans le modèle d'enseignement extrascolaire. L'intention de l'auteur de cet ouvrage est que les conclusions de ces recherches, ainsi que 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 and Innovation of the Republic of Serbia.

*recherches ultérieures, deviennent des lignes directrices pour les créations futures des compétences des enseignants impliqués dans l'enseignement de l'accordéon.*

### **Rezumat**

*În perioada 2014-2016, s-au efectuat cercetări de teren cu caracter empiric, în zonele urbane și rurale din Serbia, cu scopul de a defini particularitățile modelului școlar și extrașcolar de învățare pentru a cânta la acordeon. În această lucrare se discută organizarea socială și conținutul predării /învățării pentru a cânta la acordeon, eșantionul de sondaj fiind format din 30 de respondenți, dintre care jumătate lucrează în modelul școlar de predare, iar cealaltă jumătate în modelul extrașcolar de predare. Intenția autorilor acestei lucrări este aceea de a folosi concluziile acestor cercetări și ale cercetărilor ulterioare pentru a crea viitoarele competențe ale cadrelor didactice implicate în predarea cântatului la acordeon.*

**Keywords:** *organization, teaching, learning, accordion, Serbia*

**Mots-clés:** *organisation, enseignement, apprentissage, accordéon, Serbie*

**Cuvinte-cheie:** *organizare, predare, învățare, acordeon, Serbia*

### **Introduction: Teaching and teaching contents**

In learning to play the accordion, whether it is an institutional - school model (the domain of artistic/classical music), or a non-institutional - out-of-school model of teaching (the domain of folk music and music composed in the folk spirit), the usual functions of teaching are equally present: "to provide general upbringing and education and to achieve differentiated professional upbringing and education". (PRODANOVIĆ, NIČKOVIĆ, 1988, p. 16). Admittedly, in the school and out-of-school models the functions are manifested in different ways, because in the institutional model the function is strictly, precisely defined and noticeable, while in the out-of-school model it is undefined, hidden, hardly noticeable and for this model it is more appropriate to use the term learning instead of teaching. Stages of work are evident in both learning models. In the stage of introduction to the action, the students "are shown the rule of performing the action" and other necessary information, while in the second stage, using the received instructions, "the students perform the action themselves". (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 53). Regarding the sociological basis of teaching, by entering the school community, in the institutional model of learning, as opposed to the out-of-school one, the student learns a new dimension of social features and environment. Basic components of the teaching process are characteristic of both models of learning the accordion: "acquiring knowledge (cognitive process), forming skills (transforming knowledge through practice into mental and physical actions), forming habits (automation, practice, skill), establishing knowledge (repetition and application), checking student work, educational processes (developing psycho-physical abilities and forming a worldview)". (BAKOVLJEV, 1992, p. 9). On the other hand, grading assessment is typical only for the school learning model. Both learning models contain the so-called didactic triangle, which includes three basic elements: student, teacher and material. It implies several relations: "student – material, teacher – student and teacher – material". (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 81).

Learning to play the accordion is categorised as professional education, and under this is considered "acquiring (and possessing) the knowledge, skills and habits necessary for the

successful performance of a certain profession". (БАКОБЈЕБ, 2005, p. 19). Due to the possibility that playing this instrument, learned according to any of the above mentioned two models, in the later period of an individual's life may not be the main occupation, it is necessary to acquire knowledge in a broader general education, because "the more thorough the general education, the more successful and adaptable the professional qualification is". (БАКОБЈЕБ, 2005, p. 20).

In the model of learning in school, there is a curriculum, which prescribes "educational areas, i.e. subjects to be studied, the order of studying subjects by class, as well as the weekly fund of lessons for a specific subject". (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 119). In the same model of learning, the curriculum "which prescribes the scope, depth and order of the teaching contents, is the concretization of the curriculum" (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 123), while in the extracurricular way of learning there is no curriculum, so the learning of certain melodies usually depends on the choice of the teacher, or the desire and performance capabilities of the students. Regarding the choice of teaching content, for both models of learning the accordion, the "socio-historical criterion, which implies that only that which contributes to the achievement of tasks set by society" is taken as teaching material. (BAKOVLEJ, 1992, p. 18). Also important is the "psychological criterion, according to which it is considered that when choosing teaching content, the age capabilities of students should be taken into account, so the chosen material should be what students of a given age are able to master". (BAKOVLEJ, 1992, p. 18). Due to the absence of school pedagogy and science in the non-institutional model of learning to play the accordion, the selection of teaching content does not include pedagogical and scientific criteria, which in the other, school model of learning mean that "only those contents that can be processed in the most pedagogically effective way are taken for teaching, in accordance with all didactic requirements" and "only those knowledge and skills that are at the modern level of development of the sciences are considered". (BAKOVLEJ, 1992, p. 18).

### **Process and stages of learning**

According to the type, learning could be interpreted in two ways: as natural (spontaneous, functional) and school-type (institutional, intentional and organized). "Natural learning is learning without a plan and unintentionally, in everyday direct communication with natural and social circumstances and based on one's own motives and strengths", while "school learning is the adoption of social experience in its general and systematized form in the conditions of a rationally and purposefully organized teaching process". (PRODANOVIĆ, NIČKOVIĆ, 1988, p. 56). Learning to play the accordion outside of a music school cannot be labeled as "natural learning", because it does not happen "unintentionally, directly" and spontaneously, on the contrary, it is intentional and indirect. So, in that process the institution of the school is missing and for this reason, learning to play folk music on the accordion is called private, informal, extracurricular or non-institutional.

Regardless of where it takes place, teaching involves "those who lecture (teachers) and those who learn (students)". (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 84). Therefore, teaching is viewed "from the point of view of the activity of the teacher – teaching and from the point of view of the activity of the student – learning". (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 84).

Teaching is mediation between the student and the material that the student performs on his instrument, so it must not be reduced to a mechanical lecture, but it implies certain activities in order to make the acquisition of knowledge by the student as successful as possible. The phases, as indicated degrees in the school and extracurricular model of learning, imply several important moments, namely: "preparatory phase, execution phase, verification phase

and application phase". (PRODANOVIĆ, NIČKOVIĆ, 1988, p. 57). In the preparatory phase, the student becomes familiar with the learning task, thinks about finding a solution, and this phase is the phase of "maximum student motivation". (PRODANOVIĆ, NIČKOVIĆ, 1988, p. 57). In the execution phase, the student applies pre-prepared elements to solve the executive problem, while the third phase, in the sense of checking, is used when solving other tasks, whereas the solution application phase has its role in future more complex tasks.

### **Organizational forms of teaching**

The form of teaching organization is an important integral part of the teaching process. Accordingly, "teaching forms are didactically structured components of the unique organizational basis of teaching, which resolve the relationships and participation of participants – teachers and students". (PRODANOVIĆ, NIČKOVIĆ, 1988, p. 83). A lesson/class, as a term, is inherent in the school and extracurricular model of learning to play the accordion. In the theoretical sense, "the lesson is a complete, logically rounded, time-limited part of the teaching process, with a constant composition of students, during which, through the joint work of teachers and students, certain didactic and educational tasks are solved". (TRNAVAC, ĐORĐEVIĆ, 1992, p. 260).

When learning to play the accordion at home, the lessons are usually held at the teacher's house. Namely, parents bring their children at the agreed time and, in most cases, attend classes. Given that the selected folk music teacher often does not live in the area where the student lives, parents often travel tens or hundreds of kilometers to the teacher's house. If the distance is so great that it is impossible to go to the teacher and return home in one day, it happens that parents leave their children at the teacher's house for a period of time from several days to several months – during the winter or summer vacation. At the same time, the teacher assumes a kind of role of guardian over the students entrusted to them, because in addition to giving classes for the students, they also devote time and attention to them outside of classes, the actual students for that time belong to the community of the teacher's family. Accordion lessons with folk music teachers are usually held indoors, in a room designated for that purpose. During the summer period, lessons are often held in the yard and in groups, as accordionists in Serbia often say "pack-style", and each student plays/practices for themselves in a certain part of the yard: under a tree, under the eaves of the house, in the middle of the yard, etc., while the teacher controls each individual in turn. If the parents express their desire for the teacher to come to the student's home, the teachers who wish to accept such engagement, agree to do so. It often happens that teachers who hold their classes in their students' homes, by car, or by public transport, travel several tens of kilometers during the day, until they have classes in several neighborhoods, which represents an extraordinary effort for the teachers. It is almost an unwritten rule that students who learn to play folk music and music composed in a folk spirit always play their own instrument, regardless of where the lesson is held. It is certainly a good and desirable practice, because every change of instrument leads to some unwanted situations in the performance, since each instrument is unique to itself and an individual cannot easily adapt to an instrument that they do not own, do not practice on and are not familiar with to a sufficient extent. (IVKOV, 2016, p. 91-92).

Unlike learning to play the accordion in folk practice (non-institutional, informal), learning in a music school takes place in a room/classroom. Considering that the children regularly have instrument lessons in the same classroom, this certainly affects their relaxation and spontaneity in the work. In contrast to learning the accordion in folk music, students in most music schools play school instruments during lessons, provided that these musical instruments are correct, regularly serviced, and ready for use in class. Unlike students in elementary music schools, students in secondary schools and music academies always play

their instruments at school, as well as at home. Carrying the instrument from home to school is cumbersome, especially due to the ergonomics of the instrument. For easier transport, the accordion is packed in special waterproof cases with holders and carried as a backpack. The other option is to place the accordion in a case and transported using a specially made cart with wheels. According to the unwritten rule, parents should not attend every class at the music school, except for the first class, when the child must be accompanied by at least one parent / guardian, who should familiarize himself with all the rules of work at the music school and receive the necessary information which will be useful for the most successful education of the child. (IVKOV, 2016, p. 92-93).

Depending on the age of the child, the duration of the lesson in the music school is also provided. Children aged 6 to 10, from the first (or preparatory grades) to the third grade of elementary music schools, have accordion lessons twice a week, lasting 30 minutes. Students of the 4th, 5th and 6th grades of music schools have lessons lasting 45 minutes twice a week, while students of secondary music schools have lessons twice a week, lasting 90 minutes each. Depending on the work of the professor, students of music academies have classes once or twice a week, for different durations, 45 minutes, or 90 minutes, or longer if necessary. In the case of folk / extracurricular practice of learning to play the accordion, the situation is different. Young children have accordion lessons once or twice a week, lasting 60 minutes, while older children have lessons lasting 60, 90 minutes, or even more. Accordion teachers who hold lessons in their home, work in a relaxed manner, regardless of the passage of time during the day. This is especially evident in those cases, when children stay for a few weeks or a few months at their accordion teacher's house. It happens that the accordion is played "all day", with several breaks during work for a short rest. (IVKOV, 2016, p. 93).

In the structure/articulation of the lesson in both models, out-of-school and in-school learning to play the accordion, there are the following components: "introducing students to the lesson, emphasizing the goal of the lesson, introducing new teaching material, repeating, deepening and systematizing the material covered, applying acquired knowledge, forming skills through practicing, checking achieved results, evaluating students and assigning homework". (BAKOVljeV, 1992, p. 115). As for the structure of the accordion lesson in folk and school practice, it is generally the same. The course of the lesson includes: a) introduction; b) central part; c) the final part.

a) Usually, before the beginning of the lesson in the music school, students unpack their things, take the accordion in their hands, tie the belt on the back and work on the so-called warming up the fingers. In the introductory part of the class, for the sake of more suitable finger work, there are scales and special exercises that serve to improve certain performing elements.

When learning to play outside the institution, the student warms up their fingers by playing simple elements of the scale, or by playing a vocal or instrumental melody, previously learned. If the learning of the material from the previous lesson bore fruit, in the next lesson, depending on the need, the tempo of the performance is increased. If the student's playing meets the teacher's criteria, the teacher gladly joins their student's playing, accompanying them by playing the second part of the melody, making selected and appropriate harmonic chords, that is, as accordionists say in jargon, "hold his third", although not always only the third chord is present in such a duet interpretation. (IVKOV, 2016, p. 94).

b) In the central part of the lesson in music schools, especially in the lower grades, different exercises are done for the right and left hand, then shorter songs followed by longer pieces. In terms of content, a lesson in music schools can be based on learning new material (so-called clearing notes), confirming already learned material, or it can be based on a combination of these two methods. When it comes to a student of lower grades, the teacher gladly accepts the instrument and tries to play the highest possible level of performance of that

composition. Since the compositions of art music are mostly unknown to the students, in this way, through the teacher's playing, by the principle of obviousness, the student becomes familiar with the melodic movements and also the technical requirements of that composition. When it comes to learning compositions in the upper grades of primary and secondary music schools, some teachers/professors, due to the absence of their own performing technique, do not present the composition with their performance, finding justification in the attitude that older students "should not be served" new material, but rather, allegedly, it is necessary for students to independently understand the character of the composition. In this case, students get to know new compositions by reading the sheet music. The reading of the musical text is performed first with the right hand at a slow pace, while counting, respecting the fingering order that is written, or which the teacher corrects / writes in the musical text during playing. After the "read", that is, the part or the entire musical text in the discant/treble, the bass part is played along with counting. Often, playing "separately" with the right and left hand, is assigned as a homework for revision and work at home, and if the composition is not too complicated and demanding, playing "together" – with the right and left hand is assigned as a homework. The central part of the class also refers to work "on segments" of a certain composition. Namely, if a certain problem is noticed concerning the finger arrangement, jump in the melody, regulation of the movement of the bellows, coordination of the work of the right and left hands, dynamic shading, change of register and the like, the student then, under the supervision of the teacher, plays a certain section at a slow tempo with the intention of overcome the problem. (IVKOV, 2016, p. 95).

When it comes to the out-of-school model of learning to play folk music, the central part of the lesson involves learning to play vocal, vocal-instrumental or instrumental melodies. Melodies are selected in two ways. The first way implies that the teacher chooses the performing repertoire of his student and thus respects the rule of gradualness in the work, and the second (a very common case) implies that the requirements for learning the musical repertoire are set by the students themselves, including their parents. Depending on what the parents and students want, the teacher agrees or gives reasons against learning certain melodies at a given time. When learning a new melody (a segment of a new melody, or several new melodies), the teacher usually plays those melodies for the student, while paying attention to the student's reaction. In this way, the teacher realizes whether the melody or some performing procedure when playing that melody met with the enthusiasm of the student, or whether the reaction points to indifference. If the student likes the melody, they will certainly be happy to learn it and relatively quickly master all the elements it includes. If the melody is less appealing to the student, it is very likely that the learning process will go a little slower, but the work will still bear fruit. If a student has a certain technical performance problem, at the teacher's request or on their own initiative, the student stops playing further, focusing on repeating a certain melodic segment at a slower tempo, with the intention of eliminating the perceived problem in the interpretation. The difficulty in performance most often occurs due to inadequate finger arrangement, melodic jump in the discant or bass, rhythm problems, coordination of the work of the right and left hands, or while performing additions / musical ornaments. (IVKOV, 2016, p. 96).

c) The final part of the accordion lesson in music schools usually involves a performance and oral summarization of the work in class, sublimation of the demands that the teacher gives the student for work at home, writing down his suggestions and descriptive or numerical grades in the student's notebook. In the out-of-school model of learning, in order to leave a general impression of the work in class and with the presence of parents, in the final part of the class, the folk music teacher works to determine the correct performance of details that represent difficulty in the student's playing. Also, due to the presence of parents in the class, who represent a kind of audience, and sometimes they actively participate in the class by

giving their comments, the teacher often privately suggests the student to play a certain melody together, the performance of which the student has mastered well and successfully. In the non-institutional model of learning, the teacher often records in the student's notebook descriptive evaluations of the student's playing along with suggestions for further improvement. (IVKOV, 2016, p. 96-97).

- The teaching material that is implemented in the accordion class in the initial period of learning is similar in the extracurricular and school learning model. It involves exercises for the right and left hand, and folk and children's songs. However, for a short time period of playing, just a few months later, distinct differences in the choice of material can be noticed. Namely, in the repertoire of learning folk music in the out-of-school model, folk and newly composed vocal-instrumental melodies (songs) and instrumental melodies (dances) dominate, while in the school learning model, melodies prescribed by the curriculum are covered.

In the music school, depending on the age of the students, scales with a variety of performance requirements and elements are played. It starts from playing scales without key signature, then with a small number of signatures, while students of higher grades play scales with 7 signatures. In the lower grades of the music school, scales are played through one octave, "up" / ascending and "down" / descending, parallel, then follows the so-called arpeggiated chords of thirds and playing chords. Somewhat higher demands are placed on older students who play the major and minor scales through two octaves parallel and opposite on the discant/treble and bass, followed by extended arpeggiated thirds and flat/solid chords. As additional elements in the upper grades of music schools, students play scales in thirds (for example, treble from E, bass from C) and sixths (treble from C, bass from E), as well as major arpeggiated chords, thirds and dominant and diminished seventh chord and chromatic scale. In addition to playing great arpeggio of the dominant seventh chord and diminished seventh chord, in the higher grades, arpeggio of all types of seventh chord are mastered. In secondary music schools, students play scales parallel and opposite through two octaves, then in two-steps: thirds, sixths and simultaneously in the discant/treble and on the baritone system, large chord arpeggio are performed in the treble and on the baritone system in flat/solid chords.

In the upper grades of elementary music schools and in secondary music schools, the sequence of performing compositions is almost identical and it involves first playing at least two etudes, one of which includes the problem of the work of the right hand, and the other of the left hand. After that, polyphonic compositions, movements of cyclic composition, and finally a program or character composition – "piece" are performed. The choice of compositions that the student will study depends on the teacher/professor. The teacher is expected, first of all, to follow the curriculum and to process the intended material with the student during the school year. However, teachers have a certain freedom of assessment and can decide on two routes: one is the possibility that the student learns a smaller number of compositions during the school year, but gets to play them very well, as opposed to the student mastering a larger number of compositions and playing them with less confidence and success. In the out-of-school model of learning to play the accordion, learning a new folk tune, or a melody composed in a folk spirit, is most often learned by ear, by repeating parts of the melody performed by the teacher. Due to the teacher's playing routine, acquired over the years, it is not at all easy to play a melody, or its parts for the purposes of teaching, at a slow tempo, and then repeat it several times, without changing any element or ornament. It is definitely better for the students to always listen to the same performance, to always have it shown to them in the same way, without changing the melody, because that way they will learn faster, except in those cases when the teacher wants to point out the possibility of varieties in playing a certain performance element. Additionally, when learning to play folk music, the melody is first learned in the discant/treble, and after several parts of the melody, or the melody as a whole, is mastered well, the bass is added to it, with the instructions of the teacher, who suggests out



loud or with his own performance which bass should sound in a certain moment (for example: C, G, D7, G, or c minor, f minor, G7, c minor). (IVKOV, 2016, p. 97-98).

- Homework "has a didactic-developmental value in the domain of student independence in acquiring knowledge and creative expression, developing self-awareness about one's own possibilities and interests". (JUKIĆ, LAZAREVIĆ, VUČKOVIĆ, 1998, p. 470). In both models of learning to play the accordion, in the initial period of learning, the student is given homework to determine the melodies that were performed in class with the right and left hands separately, or, if the melody is intended to be performed with both hands, it is assigned to be played together, provided that playing separately with the right and left hand is well learned beforehand. In order to achieve the technique of performance, at music schools, students are required to play scales as homework, introducing new elements of performance during all grades in elementary music school. On the other hand, in the extracurricular model, learning to play scales is simpler, it is done with the aim of making students familiar with basic elements of performing scales. (IVKOV, 2016, p. 99).

- When it comes to the preparation of the teacher for class work, in both models of learning to play the accordion, it implies that the teacher is well-familiar with the student, a wider knowledge of the content that will be presented, and the preparation and use of technical aids for teaching. In the school model, before conducting a lesson, it is necessary to perform several actions: writing preparations for the lesson with a description of the goal, teaching content, didactic-methodical preparations, measures and procedures undertaken, and in addition, a precise timing of the lesson is required.

Although the work of elementary music schools is financed by funds from the budget of the Republic of Serbia, during the past few decades, in numerous music schools, a monthly tuition fee has been introduced in a symbolic amount for everyone, except for students from socially disadvantaged families, or for children of single parents. In the case of families with several children, the full amount of school fees is paid for the first child in the family, 50% of the amount for the second child, and the third child is usually exempt from paying material compensation. Funds that flow into the budget of music schools in this way are used for the purchase of sheet music, the use of musical instruments in class, or their maintenance. In secondary music schools, payment of a symbolic sum of money has also been introduced, again for the purpose of instrument maintenance. If we are talking about the payment of school fees at music faculties and academies, it means extremely high amounts in the case that the student has the so-called self-financing status, and if the student has a notable and exemplary grade average, studies are financed with funds from the state budget. In contrast to the payment of school fees in music schools, in the extracurricular model of learning to play accordion and folk music, a fee is paid to the teachers. Depending on the type of environment, the level of knowledge and whether the accordion teacher is renowned, the price of the lesson is also formed. Thus, at the moment, the fee for one class ranges in the amount of 5 to 100 euros, which represents an enormous difference in the formation of the lowest and highest price of knowledge transfer. In specific situations, when the teacher does not strive for material goods, or the student lives with his teacher for a while, the compensation does not have to be in money, but in the form of exchange for food, medicine and other things. (IVKOV, 2016, p. 99-100).

### **Organization of class work**

One-to-one teaching means when the teacher teaches one student and as such is typical for learning to play the accordion equally, in the out-of-school and in-school models. This type of teaching has its advantages, which are reflected in the fact that "when working with an individual, an involved and conscientious teacher works with the student only on material that they can master, and also strictly takes into account their previous experiences and knowledge,

as well as intellectual development and interests". (БАКОВЉЕБ, 2005, p. 104). This type of teaching has the advantage that the teacher, when working with only one student, can check the student's knowledge at any time.

Working in pairs means teaching in which a teacher and two students participate, that is, it is a transitional way of working from individual to group work. This way of working is present in the out-of-school and school model of learning to play the accordion, and the advantage of this work is that students can compare their knowledge with each other, which significantly encourages work. Although, sometimes it happens that "a superior student suppresses a less superior student in his work" (БАКОВЉЕБ, 2005, p. 103), but the teacher should take care of a kind of balance of the students' work in class. Additionally, group work is also represented in both, the extracurricular and school model of learning to play the accordion. Admittedly, it is present to a lesser extent in the mentioned learning models, because the performance of an individual in this way is more difficult to monitor by the teacher, when it comes to the accordion class and all students have the same role. However, when it comes to the teaching of higher grades in elementary music school, from the subject of Chamber Music or Orchestra, then this form of work is considered basic. According to this form of teaching within the subject of Chamber Music or Orchestra, each student has his own task and role (first, second, third accordion / first, second, third "voice"), so success of joined performance depends on the role of each individual student and the teacher's supervision. (IVKOV, 2016, p. 101).

### **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%).

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. (IVKOV, 2022, p. 74-76, IVKOV, 2024, p. 230-231).

The aim of this paper is to determine the similarities and differences regarding the duration of the lesson and the social form of teaching to play the accordion in school and extracurricular, as well as to determine the similarities and differences regarding the factors that influence the organization of the lesson in extracurricular and school learning to play accordions. In accordance with the aim of the work, hypotheses are formed:

Hypothesis no. 1: It is assumed that there are no statistically significant differences regarding the time duration of the lesson and the social form of teaching to play the accordion in school and out-of-school.

Hypothesis no. 2: It is assumed that there are no statistically significant differences regarding the factors that influence the organization of the lesson in out-of-school and in-school models.

## **Interpretation of research results**

Task no. 1: To determine whether there is a statistically significant difference in terms of the time duration of the lesson and the social form of teaching in extracurricular and school learning to play the accordion.

Mean values were not calculated for the lesson length variable, because the respondents' answers were not classified on an ordinary scale, but on a nominal scale, and the calculation of the mean values of the answers does not provide usable data. The results of the conducted t-test for the comparison of the difference in the answers regarding the length of the lesson in the extracurricular and school environment indicate that the value of the t-test is not significant at the  $p < .05$  level ( $t = 1.90$ ,  $p > .05$ ). There is no statistically significant difference regarding the length of lessons in extracurricular and school accordion lessons. Respondents' answers to the question of how long a class usually lasts for them in extracurricular and in-school types of learning are classified into six categories. In out-of-school teaching, the lesson usually lasts 60

minutes (42.9%) and by that is meant an hour of teaching, while in the school environment, the lesson is most often 30-45 minutes (34.8%). The difference in the duration of the lesson can be explained by different organizational forms, i.e. the school plan, according to which the lesson lasts 30 minutes (from the first to the third grade of the elementary music school), 45 minutes (for students from the fourth to the sixth grade of the elementary music school), while in the secondary schools accordion lessons last 90 minutes.

The form of teaching that is most often used both in school and out-of-school environments is individual, that is, individual teaching, which involves the work of one teacher with one student ( $M=4.8$  in out-of-school and  $M=5.0$  in school teaching). In extracurricular learning, after the individual form of work, which is in first place, comes work in pairs ( $M=2.8$ ), then combining several forms of work ( $M=2.53$ ), face-to-face teaching ( $M=2.46$ ) and finally work in a group ( $M=2.06$ ). In the school environment, the situation is somewhat different. According to the respondents' answers, the form of teaching work that is most often used is individual ( $M=5.0$ ), followed by combining several forms of work ( $M=3.86$ ), pair work ( $M=3.63$ ), work in the group ( $M=3.09$ ), and face-to-face teaching is the least represented ( $M=2.82$ ).

The results of comparing the differences in responses between groups show that there is a statistically significant difference in the representation of group work ( $t=-2.22$ ,  $p<.05$ ) and combining multiple forms of work ( $t=-2.98$ ,  $p<.05$ ). Namely, working in a group and combining several forms of work are more frequent in learning to play the accordion in schools.

Descriptive indicators and response frequencies show us that the answers of respondents – workers in school and extracurricular teaching do not differ significantly when it comes to the form of work in the sense of individual teaching. All respondents in school teaching agreed that individual teaching is very important (100%), and 93.4% of respondents in out-of-school teaching also answered that it is very important or moderately important. 6.7% of them did not prefer any of the offered answers. 53.4% of respondents in out-of-school model and 68.2% of respondents in school teaching believe that working in pairs or with two students is very important or moderately important. 46.6% of respondents in extracurricular and 22.7% of respondents in school type of teaching believe that this form of work is not important, or not significant at all, while 9.1% of respondents in school teaching consider this form of work to be partially significant. For working in a group of 3-6 students, as many as 53.3% of respondents of extracurricular teaching consider it not important at all, while 36.3% of respondents of school teaching chose the answer of not important at all and not significant. 13.3% of out-of-school tutoring respondents believe that this form of work is significant, while even 50% of school tutoring respondents determined it to be significant or very significant. 33.3% of out-of-school respondents and 31.8% of school tutors opted for the partially significant answer. In out-of-school teaching, 66.6% of respondents believe that face-to-face teaching is not significant, while 33.3% of them consider this form of work significant or very significant. Respondents from school teaching group answered in the same percentage that this form of work is very important, and that it is not important with 45.5%. Others believe that this form of work is partly significant. 72.7% of the respondents in school teaching evaluated the combination of multiple forms as very significant and significant, while 33.3% of the respondents in the out-of-school method of teaching rated it the same. 46.6% of respondents of out-of-school teaching, as well as 13.6% of respondents of school teaching, rated that combining several forms of work was not significant at all. 20% of respondents in out-of-school teaching and 13.6% in school teaching rated it as partially significant.

Subsequent comparisons of the differences in the answers between the group of respondents who teach outside of school and in school, while taking into account the control variable – years of teaching, indicate that a statistically significant difference in the answers between outside of school and school teaching exists only among respondents who have been

teaching for more than 20 years. That difference can be observed only in their answers regarding the combination of several forms of work ( $t=-241$ ,  $p<.05$ ), i.e. those respondents teaching in schools more often combine several forms of work, than respondents who have fewer years of experience in teaching.

When we take into account the level of musical education as a control variable, a statistically significant difference between the groups is reflected in respondents who have completed the music academy, when it comes to forms of work in the group ( $t=-2.12$ ,  $p<.05$ ) and in combining several forms of work ( $t=2.66$ ,  $p<.05$ ). Respondents who have completed the music academy in their work in schools use group work and combining several forms of work more. (IVKOV, 2016, p. 187-193).

Task no. 2: To determine if there is a difference in the respondents' answers regarding the factors that influence the organization of the lesson in out-of-school and in-school accordion learning.

When evaluating the factors that influence the organization of the class, respondents who teach outside of school state that the factor that has the most influence is the need for an upcoming public performance ( $M=4.6$ ). Furthermore, the factors that have an influence on the organization of the class are the level of readiness and motivation of students for work ( $M=4.33$ ), current wishes of students ( $M=3.93$ ) and the combination of given circumstances ( $M=3.93$ ), and the intended content or the material ( $M=3.87$ ) and current inspirations and moods of the respondents ( $M=3.47$ ). In school learning, the most important factor is the need for an upcoming public performance ( $M=4.86$ ), followed by the level of readiness and motivation of students for work ( $M=4.5$ ), the intended content or material ( $M=4.32$ ), the students' current wishes ( $M=4.09$ ), the combination of given circumstances ( $M=4.05$ ) and finally, the current inspiration or mood of the teacher / interviewee ( $M=3.59$ ). By comparing the differences in the respondents' answers for the groups of school and out-of-school learning, it is concluded that there is no statistically significant difference in the answers of the respondents, because the t-test values are not significant at the  $p<.05$  level. That is, there is no statistically significant difference in terms of factors that influence the organization of lessons in extracurricular and school learning.

As the most important factor affecting the organization of the lesson, the respondents indicated the need for an upcoming public performance or competition, and this was done by all 100% of respondents studying outside of school and 95.5% who teach at school. Over 80% of the respondents of both groups stated the level of readiness and motivation of students for work as an important factor for the organization of the lesson. According to the opinion of 66.6% of respondents who teach privately and 86.4% who teach at school, the current wishes of the students also significantly influence the organization of the lesson. More than 50% of respondents of both groups consider the combination of given circumstances and spontaneity to be important. An interesting fact is that 20% of the respondents of both groups believe that the current inspiration and mood of the lecturer has no influence on the organization of the lesson. (IVKOV, 2016, p. 204-206).

## Conclusion

Hypothesis no. 1, where we examined the assumption of no statistically significant difference regarding the duration of the lesson and the social form of teaching in school and out-of-school accordion playing, was only partially confirmed. Although no statistically significant difference was found regarding the duration of the class, differences in the application of certain forms of social work are noticeable in the representation of group work and the combination of several forms of work, which are more often applied in the school environment. Respondents' answers about the application of group work and combined form

of work in out-of-school and school learning are statistically different for respondents who have been teaching for more than 20 years and for respondents who have completed the music academy. The explanation for the difference in the frequency of application of group work and for combining several forms of work may lie in the different organization of out-of-school and school accordion learning, i.e. in the fact that the school organization of learning implies the existence of more students who are divided into classes and the very availability of a larger number of students in the same time can be a factor in the more frequent use of group work and for combining forms of work.

Hypothesis no. 2, which assumes that there are no statistically significant differences in terms of factors that influence the organization of lessons in out-of-school and in-school accordion playing, is fully confirmed. A comparison of the differences in answers between the groups of respondents shows that the t-test values are not significant at the  $p < .05$  level, that is, there is no statistically significant difference in the answers of the respondents. Respondents estimate that the same factors have an equal influence on the organization of lessons in extracurricular and in-school accordion playing.

By comparing the data gained through empirical research about the out-of-school and school model of learning, numerous findings can be sublimated. In the institutional model of learning, the function of teaching is strictly defined, while in the out-of-school model it is undefined, hidden. Stages of the teaching work, as well as the basic components of the teaching process, are characteristic of both methods of teaching: acquiring knowledge, forming skills and habits, confirming knowledge, checking student work and certain elements of the educational process. In contrast to the out-of-school learning model, the school learning model has a curriculum, which prescribes the subjects to be studied, the order of studying subjects by class, as well as the weekly class fund. In the same learning model, the curriculum is applied, which specifies the lesson plan. The stages, in the school and out-of-school learning model, include several important levels, namely: the preparatory stage, the execution stage, the verification stage and the application stage.

On the example of both learning models, the course of the lesson includes an introduction, a central part and a final part, and in terms of those two models, the importance of the (teaching) lesson is similar. The differences between the two types of learning are expressed in terms of the length of the lesson, the place where the lesson is held, and the method of paying for the lesson, while the structure of the lesson is uniform and contains the following components: introducing students to the lesson plan, emphasizing the lesson's goal, getting to know new teaching material, revision, practice and systematization of the studied material, application of acquired knowledge, formation of skills through practice, checking achieved results, setting homework. In terms of teaching / learning content, the beginnings of learning to play the accordion are based on children's and folk songs, which are easier to perform, while, in essence, the teaching content at school is prescribed, unlike learning outside of school. Homework is present in both learning models, but they differ according to the teaching/learning content. An important factor affecting the organization of classes outside of school and in school is the need for an upcoming public performance. The level of readiness and motivation of students to work in both teaching models are also equally important factors. The intended content or program is the third most important factor in school learning, while the students' current wishes are in third place in terms of importance in private tutoring. The factor that least affects the organization of the lesson in both learning models is the teacher's current inspiration, or their mood.

Possible directions for further research are the application of a comparative approach to compare the results of these researches and the results based on the same research procedures on the example of the study of learning to play the accordion, which would be conducted outside of Serbia. The obtained results could be compared with the results processed from the

study of the organization of teaching / learning to play other instruments according to the school and out-of-school learning model both in the territory of Serbia and in the wider music-folklore area, all with the aim of ascertaining the current situation in musical practice, as well as the creation of policies for the development of teacher competencies.

## BIBLIOGRAPHY

- BAKOVLJEV, Milan, *Didaktika*, Beograd, Naučna knjiga, 1992
- БАКОВЉЕВ, Милан, *Дидактика*, Сомбор, Учитељски факултет, 2005
- IVKOV, Vesna, *Harmonika u narodnoj i školskoj praksi: fenomenologija i pedagoški aspekti*, unpublished doctoral dissertation, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, 2016
- 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.
- IVKOV, Vesna. *Types of learning and teaching aids in out-ofschool and school learning to play the accordion – a case study*, in: "Studii de Știință și Cultură", XX, 1, 2024, p. 225-234.
- JUKIĆ, Stipan, LAZAREVIĆ, Živoljub, VUČKOVIĆ, Vesna, *Didaktika, izbor tekstova*, Jagodina, Učiteljski fakultet, 1998
- PRODANOVIĆ, Tihomir, NIČKOVIĆ, Radisav, *Didaktika za III i IV godinu pedagoške akademije*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988
- TRNAVAC, Nedeljko, ĐORĐEVIĆ, Jovan, *Pedagogija*, Beograd, Naučna knjiga, 1992

## THE PERSUASIVE AND SEDUCTIVE POWER OF JAZZ MUSIC

### LE POUVOIR DE PERSUASION ET DE SÉDUCTION DE LA MUSIQUE JAZZ

### PUTEREA PERSUASIVĂ ȘI SEDUCĂTOARE A MUZICII

Asist. univ. dr. Roxana-Silvia MORARU

Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad

Arad, Strada Liviu Rebreanu, nr. 86

E-mail: [moraru.roxana@uvvg.ro](mailto:moraru.roxana@uvvg.ro)

#### Abstract

*In this article, we aim to highlight the undeniable connection between the famous Kazuo Ishiguro and the protagonists of the second tale of his Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall, entitled Come Rain or Come Shine, as a result of the influence that jazz music has regardless of the temporal or spatial environment. The characters experience a different type of emotional involvement: an auditory dominance that conveys emotions through lyrics or songs relevant to their youth. The affective contents of both the past and present reveal the protagonists' enjoyment of life and their passion for music and love.*

#### Résumé

*Dans cet article, nous visons à mettre en évidence le lien indéniable entre le célèbre Kazuo Ishiguro et les protagonistes du deuxième conte de ses Nocturnes : Cinq histoires de musique et de tombée de la nuit, intitulé Come Rain or Come Shine, en raison de l'influence que la musique jazz quel que soit l'environnement temporel ou spatial. Les personnages vivent un type différent d'implication émotionnelle : une domination auditive qui transmet des émotions à travers des paroles ou des chansons pertinentes pour leur jeunesse. Les contenus affectifs du passé et du présent révèlent la joie de vivre des protagonistes et leur passion pour la musique et l'amour.*

#### Rezumat

*În acest articol, ne propunem să evidențiem legătura incontestabilă dintre apreciatul autor Kazuo Ishiguro și protagoniștii celei de-a doua povești a lui Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall, intitulată Come Rain or Come Shine, ca urmare a influenței pe care muzica jazz o are indiferent de mediul temporal sau spațial. Personajele experimentează un alt tip de implicare emoțională. Dominanța auditivă transmite emoții prin versuri sau cântece relevante pentru tinerețea lor. Conținutul afectiv atât al trecutului, cât și al prezentului dezvăluie plăcerea de a trăi a protagoniștilor și pasiunea lor pentru muzică și dragoste.*



**Keywords:** *undeniable connection, jazz music, auditory dominance, emotional involvement*

**Mots-clés:** *connexion indéniable, musique jazz, domination auditive, implication émotionnelle*

**Cuvinte-cheie:** *conexiune incontestabilă, muzică jazz, dominanță auditivă, implicare emoțională*

The semantics of words, or, more precisely, their richness of meanings, reaches its peak in the postmodern literary era. The symbolic title of Kazuo Ishiguro's second story in his *Nocturnes* series, *Come Rain or Come Shine*, represents an invitation to embrace life as it is, with both rain and sunshine. A thorough interpretation of this antagonistic title could establish a connection between the free will of the human being and the awareness that rain is as necessary as the brightness of the sun. Another exegetical approach allows the title to be associated with the expression of duality, which can be found everywhere, especially in postmodern man.

*Come Rain or Come Shine* shares many similarities with *Crooner*, the first story of *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*, as it embraces the synergy between American and British culture, highlighting a notable musical activity through heterogeneous acoustic stimuli. While the beginning of *Crooner* requires research into the spatial context, *Come Rain or Come Shine* invites the reader to engage in an inquiry into the history of music, recognizing the names of the greatest artists whose songs remain uninfluenced by the mists of time. We can easily assume that the narrator challenges the characters to a different type of emotional involvement, which no longer has a visual dominance but also an auditory one that conveys emotions through lyrics or songs that are related to the protagonists' youth. The characters are going through a period of deep personal development and inner reflection due to the life experience they have accumulated throughout the years and the effects it has brought about.

This time, the narrative discourse focuses on another period in the man's life, which prepares the high school graduate for maturity. The knowledge he has acquired throughout his years as a student, along with the profession he has chosen and the daily responsibilities it entails, heavily influences the individual's personal development.

From the very first sentence, the narrator capitalises on the importance of the female figure, empathy, shared passions, and memories that, despite the contradictory aspects, have always reflected the protagonists' enjoyment of life, as well as their passion for music, and love: "LIKE ME, EMILY" (ISHIGURO, 2010, p. 37). The sanctuary of the memories of yesteryear is reiterated in a different space, mastered by other cultural, intellectual, and especially sensory overtones.

The influence of music, regardless of the temporal or spatial environment, forges an undeniable connection between author Ishiguro, narrator Raymond, and his friends Emily and Charlie in *Come Rain or Come Shine*. "The actual singing" (ISHIGURO, 2017, p. 21), as the creator of *Nocturnes* points out in his Nobel Lecture, portrays a mutual inspirational source for him and the protagonists of the stories. The protagonists' musical fondness conveys "the unfathomably complex blend of feelings" that "a human voice in song is capable of" (21). Intentionally or not, the Ishigurian narrative discourse encourages the reader to conduct authentic research on the "solid, convincing, and seductive exposé" (our translation, CUȚARU, 2010, p. 29) that music perpetuates sine die.

The study of the Ishigurian musical preferences, as well as the Broadway singers mentioned and agreed upon by Emily and Raymond, is imperative for an exhaustive understanding of the senses as the doorway to the depths of body and soul. Since Ishiguro

mentions in his Nobel Prize speech the sonorous names of music, this research imposed a detailed analysis of the most famous and appreciated compositions of Nina Simone, Bruce Springsteen, Bob Dylan, Ray Charles, Gillian Welch, and last but not least, Stacey Kent (ISHIGURO, 2017, p. 21). These artists, whose melodic lines, lyrics, and interpretations represented the sensory kingdom or sway of inspiration for the multicultural Ishigurian personality. The numerous and remarkable achievements (nominations, Golden Globe Awards, Grammy Awards, Academy Awards, various honours and lifetime achievements, 2016's Nobel Prize for Literature- Bob Dylan, Order of Arts and Letters -Stacey Kent) of these artists, who have massively influenced the history of music through the messages and emotions encompassed within their songs, can be easily associated with the man behind the volumes, Kazuo Ishiguro, a writer who works hard and in turn wins the Nobel Prize for Literature in 2017. The choice of these artists as the inspirational muse reveals the high standards in terms of the quality of Ishiguro's writing, its interpretation, and its placement in a leading and well-deserved place in posterity.

The first two pages of the second story in the *Nocturnes* series offer important landmarks in terms of the musical preferences of the protagonists: Emily, the friend and college colleague of the narrator Ray, whose sonorous vibration coincides with and defies the boundaries of space and time. For a proper interpretation of the sonorous symbolism and the other sensory connotations that emerge from it, it was necessary to restrict the initial musical research, which was based on the above-mentioned and vast list, to several names that are strongly connected with both the author Ishiguro and with Emily and Ray, namely: Nina Simone, Ray Charles, Sarah Vaughan, Chet Baker, Julie London, and Peggy Lee.

Thus, we can strongly claim that jazz music is the quintessence of this story because we can easily distinguish a perfect synergy between the top songs of these artists and the life paths of the protagonists. After a thorough analysis of the songs, the interpretation, and the themes found in the lyrics, the various similarities are worthy of mentioning: binary oppositions (day-night, happiness-sadness, feminine-masculine energy, contentment-disappointment, summer-autumn), the spatial and temporal influence, fever associated with spark, flame of love, and ambition. Also, the importance of the proper atmosphere, environment, and music, as well as a harmonious love life, are stressed as vital topics when it comes to the protagonists' maturation. Their fast pace of life, enhanced by profound sensorial experiences of cooking, dancing, travelling, and speaking, highlights and encourages their freedom.

The protagonists of *Come Rain or Come Shine* are the narrator's close friends or relatives, specifically his university colleague Emily, his nephew, whose name he does not mention, and another beloved human figure, Charlie, who was his best friend at university. The narrator's mental visualisation influences the sensory component, allowing him to relate subjectively to its existence. This time, however, the auditory sense prevails in the mind and soul of not only the narrator but also of the other characters. The postmodern branching of hearing is made through a contrasting exposition of musical preferences, an exposition that is largely based, as in the first story in the *Nocturnes* series, *Crooner*, on the now-then temporal antonymy: "back then [...] this autumn" (ISHIGURO, 2010, p. 37). The narrator's foray into time confirms the importance of the timeline; the same dichotomy between the present and the past is successfully approached and applied in both this story and the *Crooner*.

The narrator uses masculine and feminine energy to enhance the pantheon of the senses, highlighting a significant difference in Ray and his friend Emily's musical preferences. The above-mentioned synergy does not necessarily depend on gender class. It rather reveals important features of the character's personality, but also establishes a lasting connection between their sensory perceptions and the creation of a "sensitive reality" (our translation, CUȚARU, 2010, p. 49). The fact that the narrator describes the meeting between him and Emily "who shared such passions," "a near-miracle" (ISHIGURO, 2010, p. 37) confirms two

principles that narratologist Monica Bottez highlights in her book *Analyzing Narrative Fiction: Reading Strategies*, namely “the law of cause-effect” (BOTTEZ, 2007, p. 34) and the subjective narrative perspective (72). Furthermore, this meeting can be considered an essential turning point in Raymond's life, as he outsources and materializes his inner vibration by meeting Emily, his musical ally. This is why he perceives Emily as an imposing figure, bringing him comfort and well-being, and confirming that his musical preferences are not unusual or out of the ordinary.

Emily's musical tastes are matched by the dynamism and unpredictability by which the feminine energy is characterized, but also by tenderness and cheerfulness: “She'd go more for the up-tempo numbers” (ISHIGURO, 2010, p. 37). On the other hand, the narrator Ray, in full name Raymond, is in favour of “the bitter-sweet ballads” (37), which transpose the inner (emotional or intimate) dualism into an external (public) acoustic dualism, that of the ballads. The phrase “bitter-sweet” can be interpreted as a metaphor meant to highlight the conflict between happiness, associated with the sweet taste, and sadness or disillusionment, which corresponds to the taste of bitter.

The temporal synergy between then and now is particularly important in terms of the narrative line because it intensifies sensory activity through “the plurality of visions” (BOTTEZ, 2007, p. 180). Raymond is an involved protagonist, whose perception corresponds to the category of the internal or overt narrator, whose omniscience and devotion know no boundaries. The narrative discourse focuses on the autumn season in terms of temporal versatility, portraying different debuts from those mentioned in the Croonerian spring.

The autumnal duality reinforces the postmodern semiotics of the narrative. The advantages of autumn – harvests, the anticipation of new academic endeavours, in this case university ones, and prominent self-awareness – merge with its disadvantages – the vagaries of weather, a drop in temperature, and the nostalgia brought on by the end of summer. The temporal connotations remodel the characters because they become familiar with a “subjective or lived time” (our translation, CUȚARU, 2010, p. 11). The narrator's goal is to highlight the fusion between temporality and soul, a connection that unites the quantum universe with the visible one, and to encourage “a subjective reference to existence” (12).

There are many ways to categorise the characters, but the most important ones have to do with how they appear (main or episodic characters) or how they find themselves caught between two worlds, the present one influenced by the past one. The beginning of the story of *Come Rain or Come Shine* is noteworthy and draws our attention to the female image, which represents the symbol of the sensitive world but also of the ladylike preference towards authentic, sometimes overwhelming sensory involvement. The narrator's nephew is a character whose role cannot be disregarded for its importance. He mirrors the youth's versatile musical pursuits, embodies the antagonism towards its predecessors, and branches the narrator's circle of close associates. But the most important thing he does is that he renews the musical preferences of the prior generations: “But in our day tastes weren't nearly so diverse” (ISHIGURO, 2010, p. 37). The musical tastes of Raymond's nephew reflect musical and artistic postmodernism via multicultural references and assorted musical genres (Argentinian tango, Edith Piaf's chanson, and indie bands) (37), as well as their acceptance as part of universal evolution.

The Ishigurian genius capitalises on expressiveness and versatility through a particular narrative lens that captures and monitors the interdisciplinary evolution of the characters. The most striking aspects of the protagonists' lives are the emotion, the music, and the influence of the two on delineating their personalities.

The narrative's comparison-based exposure confirms and strengthens the dual and postmodern character of the *Come Rain or Come Shine* story. The narrator accesses and depicts the consciousness of living to familiarise the readers with the sensory evolution of the

characters, which represents the basis of their personal and intellectual growth. The characters are primarily dominated by audio-visual images related to certain key points. These are associated with emotions and perceptions related to the outside environment, which are revealed via the characters' way of dressing and the musical preferences of the audience: "the hippie types with their long hair and flowing garments who liked 'progressive rock', and the neat, tweedy ones who considered anything other than classical music a horrible din" (37). Hence, the audience expands the status of the receiver to that of the audio-visual interlocutor.

From the very beginning, the characters are encompassed within "a stereographic space" (BARTHES, 1974, p. 21) of music, where connotations and diversity are exploited to their fullest. Emily and the narrator can be associated with those listeners who liked "the beautifully crafted songs [...] who appreciated the Great American Songbook" together with "sensitive, straightforward interpretations of the standards" (ISHIGURO, 2010, p. 37-38). The reiteration of Emily and Raymond's musical tastes, the contrasts between them, but also the mental visualisation of those moments, namely "that first year" (38) of university, reflect the correlation between "consciousness, memory, and the sense involved in it" (our translation, CUȚARU, 2010, p. 91). The sensory origin of the memories is emphasised via objects, songs, physical portraits, or actions undertaken by the protagonists.

For example, Emily's portable record player serves as a nodal point for the protagonists' experience related to music and positive feelings, as well as a catalyst of the visual, acoustic, tactile, and emotional wealth: "it looked like a large hat box, with pale-blue leatherette surfaces and a single-built-in speaker" (ISHIGURO, 2010, p. 38). All the memories created with the help of this object are extremely relevant for the narrator because he experienced, together with his friend Emily, candid moments of pure joy that satisfied their deepest cravings: "[...] but I remember us crouching around it happily for hours, taking off one track, carefully lowering the needle down to another" (38).

Time, as well as music, are integral parts of the universal consciousness, as both of them encompass the dynamics of life and the energetic response that a human being experiences. Moreover, the constant evolution of the characters, in terms of personal, amorous, and professional life is strongly connected with both the irreversible passage of time and the individual's growth that emerges from the intense sensory activity he or she goes through.

Raymond is a narrator and a character who manifests a high level of awareness due to the varied spatial context in which he lives, works, or travels: "Southern Italy, Portugal for a short spell, back here to Spain" (40), but also because of the multiple roles he plays: friend, teacher, cook, and eventually Helper. The latter can be compared to Vladimir Propp's categorization of actors (BOTTEZ, 2007, p. 49). The narrator, Raymond, not only finds himself enclosed in space but also immersed in a beneficial temporal setting, facilitating his reconnection with Charlie and Emily, who have since become a happy couple in marriage. Of all the characters, he is the most exposed to leaving his comfort zone. Ray witnesses the major changes that have taken place throughout the years, both in his life and that of his friends.

The actions of the three protagonists, Raymond, Emily, and Charlie are influenced and often dominated by a contemporary sensory intelligence manifested in both the inner and outer worlds. The senses represent guides who direct the characters towards a two-folded knowledge, which involves balancing between self-knowledge and intellectual and spiritual knowledge.

In other words, Raymond can be considered a mediator between the "affective contents of the past" (our translation, CUȚARU, 2010, p. 100) and the present. He leaves the Spanish panorama with the "same humid buildings" (ISHIGURO, 2010, p. 39) and explores one of the oldest great cities in the world, namely London.

Ray adds a new status to his list of achievements. He is promoted to the next level, namely that of a marital counsellor, whose task is to recreate the positive atmosphere during university and to reactivate the sensory activity that lies underneath it. Charlie and Emily are

not the only ones who need to access their “amantem memoriam” (our translation, Cuțaru, 2010: 104) of the past to vitalize the present. We could say that this postmodern facet of the world is disturbing for the characters because they do not fully identify with it and are always looking for an escape from their daily routine. Ray endures the experience of a single man whose current fulfilment arises from improving his teaching and cooking skills: “I’ve become a pretty good cook these days” (ISHIGURO, 2010, p. 54).

The sensory perception of the past defines them as people because it has shaped their personalities, considering and focusing on their authentic selves. Their main sensorial goal is to enjoy the summer warmth and joy, not only in their outer reality but also in their subconscious one.

The melancholy that derives from the academic past branches into several expectations regarding the couple's relationship, the visits that Raymond pays to Emily and Charlie, but also the appearance and behavioural and emotional patterns to which the characters were subjected during their youth. It is timely to take into account that the narrator delineates a hierarchical classification of memories and, of course, the sensory experience related to them.

Firstly, the narrator describes the level of memories related to the university, when the three protagonists were originally friends who shared similar passions (particularly music-related ones) and Charlie and Emily experienced the onset of their love life.

Secondly, Ray introduces into the narrative discourse an intermediate stage of the memories related to his previous visits to London, focusing on the visual dominance that influences and subsequently stimulates the other senses.

Ray’s expectations are deluded because he filters his guest room via the lens of temporal comparison between then and now, which familiarises him, for the first time, with feelings of confusion and discontent. All the senses are engaged in the perception of space and the atmosphere created by it. The contrast between Charlie and Emily used to arrange the guest room for his visit: “the room would be prepared for me the way a posh hotel would go about things: towels laid out, a bedside tin of biscuits, a selection of CDs on the dressing table” (ISHIGURO, 2010, p. 41) brought about a pattern of expectation, which focused on the abundance of stimuli enclosed in that specific room. This comfortable and hospitable version of yesteryear was undeniably linked with the feelings of safety and love that prevailed in Charlie and Emily's relationship back then. The fact that Ray’s expectations are no longer met emphasizes the postmodern spatial facet, which reflects the confusion and turmoil that lie in the minds and souls of the two partners, who are at a turning point in their couple's life: “I saw the room as I’d never seen it before. The bed was bare, the mattress on it mottled and askew. On the floor were piles of magazines and paperbacks, bundles of old clothes, a hockey stick and a loudspeaker fallen on its side” (42).

## Conclusions

The third stage of memories promotes the fusion between the nostalgia of the past and the crisis of the middle-aged protagonists, who need a booster to reconnect with themselves and then with them as friends or couples. In conclusion, Ray witnesses the constant change together with its consequences: the ageing of Emily, the contemporary temptations that intervene in Charlie and Emily's love life, and the denial of his musical memories to reestablish the atmosphere, the feelings, and the sensorial activity of yesteryear experienced by his friends.

Finally, Raymond’s mission has been accomplished without getting too much into “that croony nostalgia music” (ISHIGURO, 2010, p. 63). Emily still holds a deep fondness for it nowadays. The story has an epic end. The characters experience the sensorial climax by dancing to Sarah Vaughan’s (one of Emily’s favourite singers) 1954 version of “April in Paris” (ISHIGURO, 2010, p. 86), under the starlit sky, eating a lamb casserole, and drinking wine.

Ray and Emily have revitalised their true friendship and favoured new beginnings regarding the relationship with Charlie: “but I held Emily close to me, and my senses filled with the texture of her clothes, her hair, her skin [...] You’re right, Raymond [...] Charlie’s all right. We should sort ourselves out (86).

## BIBLIOGRAFIE

- BARTHES, Roland, *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath. New York: Hill& Wang, 1977
- BOTTEZ, Monica, *Analysing Narrative Fiction: Reading Strategies*. București: Editura Universității din București, 2007
- CUȚARU, Caius, *Problema timpului în metafizica augustiniană*. Arad: Editura Universității Aurel Vlaicu, 2010
- ISHIGURO, Kazuo, *My Twentieth Century Evening and Other Small Breakthroughs. The Nobel Lecture*. Faber and Faber Limited Press, 2017
- ISHIGURO, Kazuo, *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*. London: Faber and Faber Limited Press, 2010

## FOREIGN AFFAIRS AS A TOPIC IN THE NEWS (I)

### LES AFFAIRES ETRANGÈRES COMME SUJET D'ACTUALITÉ (I)

### AFACERILE EXTERNE CA SUBIECT ÎN JURNALELE DE ȘTIRI (I)

**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](mailto:ungar_vlad@yahoo.com)

#### **Abstract**

*It's not just the world that's changing, it's the way people want to know what's happening in the country they live in, what decisions or international events can change their lives forever. As the geopolitical situation in Europe has undergone significant transformations in the last two and a half years with the outbreak of war in Ukraine, and the rise of far-right parties has raised concerns, foreign news has recently come to occupy an increasing share of the journalistic content consumed by the Romanian public. People want to know if they are in danger because of tensions in the region, what the latest developments are on the front, whether behind-the-scenes negotiations can lead to peace, and especially if they can lose money after all this destabilisation. So the newsrooms have adapted, not only transmitting news, reports and interviews bought from the big news agencies Reuters and Associated Press, but allocating increasing financial resources for Romanian journalists to report from the middle of the big events. Whether it's an election in France, an official presidential visit to Washington, a NATO summit where decisions are being made for the defence of Europe, or an assassination attempt on a foreign dignitary, reporters are sent by newsrooms to get information and get it to the public. The presence of the Romanian journalist in the midst of the event adds authenticity to the reports and brings the subject closer to the Romanian audience through the way the information is presented.*

#### **Résumé**

*Non seulement le monde change, mais aussi la façon dont les gens veulent savoir ce qui se passe dans le pays dans lequel ils vivent, quelles sont les décisions ou les événements internationaux qui peuvent changer leur vie pour toujours. Alors que la situation géopolitique en Europe a connu des transformations significatives au cours des deux dernières années et demie avec le déclenchement de la guerre en Ukraine et que la montée des partis d'extrême droite a suscité des inquiétudes, la proportion des informations étrangères a récemment augmenté dans le contenu journalistique consommé par le public roumain. Les gens veulent savoir s'ils sont en danger à cause des tensions dans la région, quels sont les derniers développements sur le front, si les négociations en coulisses peuvent conduire à la paix et*

*surtout si après toutes ces déstabilisations ils peuvent perdre de l'argent. Les rédactions se sont donc adaptées, non seulement en transmettant des informations, des reportages et des interviews achetées aux grandes agences de presse Reuters et Associated Press, mais aussi en allouant des ressources financières élevées aux journalistes roumains pour qu'ils transmettent au milieu des grands événements. Qu'il s'agisse des élections françaises, d'une visite officielle du Président à Washington, d'un sommet de l'Otan où se prennent des décisions pour la défense de l'Europe ou d'une tentative d'assassinat contre un haut dignitaire étranger, les journalistes sont envoyés par les rédactions pour s'informer et les transmettre au public. La présence du journaliste roumain au milieu de l'événement donne plus d'authenticité aux récits et rapproche le sujet du public roumain à travers la manière de présenter l'information.*

### **Rezumat**

*Nu doar lumea se schimbă, ci și modul în care oamenii vor să afle ce se întâmplă în țara în care trăiesc, ce decizii sau evenimente internaționale le pot schimba viața pentru totdeauna. Cum situația geopolitică în Europa a trecut prin transformări semnificative în ultimii 2 ani și jumătate odată cu declanșarea războiului din Ucraina, iar ascensiunea partidelor de extremă dreaptă a generat îngrijorări, știrile externe au ajuns să ocupe în ultima perioadă o pondere tot mai mare din conținutul jurnalistic pe care îl consumă publicul din România. Oamenii vor să știe dacă sunt în pericol din cauza tensiunilor din regiune, care sunt ultimele evoluții pe front, dacă negocierile din culise pot conduce la pace și mai ales dacă după toate aceste destabilizări pot pierde bani. Așa că redacțiile s-au adaptat, nu doar că transmit știri, reportaje și interviuri cumpărate de la marile agenții de presă Reuters și Associated Press, ci alocă resurse financiare tot mai mari pentru ca jurnaliștii români să transmită din mijlocul marilor evenimente. Fie că e vorba despre alegerile din Franța, o vizită oficială a Președintelui la Washington, un summit NATO în cadrul căruia se iau decizii pentru apărarea Europei sau de o tentativă de asasinat asupra unui înalt demnitar străin, reporterii sunt trimiși de redacții să obțină informații și să le transmită publicului. Prezența jurnalistului român în mijlocul evenimentului conferă un plus de autenticitate relatărilor și aduce subiectul, prin modalitatea de prezentare a informațiilor, mai aproape de audiența din România.*

**Keywords:** *journalism, foreign policy, news, diplomacy, geopolitics*

**Mots-clés:** *journalisme, politique étrangère, actualités, diplomatie, géopolitique*

**Cuvinte-cheie:** *jurnalism, politică externă, știre, diplomație, geopolitică*

## **1. Știrile externe și România postdecembristă**

Ultimii 25 de ani au transformat mass-media din România. Consolidarea democrației, dezvoltarea instituțiilor de presă private și întărirea economiei de piață au făcut ca redacțiile să devină tot mai puternice. Chiar dacă există discuții controversate în spațiul public despre finanțările pe care partidele politice le direcționează către televiziuni pentru a obține în schimb un tratament preferențial, adică să nu fie difuzate investigații, știri și reportaje care să le afecteze imaginea și să nu devină ținta campaniilor de presă, libertatea de exprimare este protejată în România. Au apărut publicații independente finanțate de public printr-o contribuție directă, inclusiv site-uri ale căror materiale jurnalistice atrag milioane de vizualizări



pe platformele de distribuție online și lansează subiecte importante ce ajung să domine agenda zilei.

În lupta cu presa online ce asigură o transmitere a informației în timp real aproape concomitent cu derularea evenimentelor, televiziunile s-au adaptat și reinventat și au creat site-uri tot mai performante, iar în ultima vreme chiar aplicații la care oamenii se pot abona pentru a afla printr-o simplă actualizare pe telefonul mobil ce se întâmplă în lume sau care sunt cele mai importante legi adoptate de Parlamentul României ori ce decizie s-a luat la Guvern și cum le poate schimba viața. Astfel de servicii sunt încă gratuite în România, publicul nu e obșinuit să plătească pentru informația corectă, verificată și pusă în context. Această tendință însă în evoluția mijloacelor de comunicare în masă prin care conținutul creat în redacțiile de televiziune este transmis și adaptat și pentru platformele online se manifestă de aproximativ 10 ani în marile trusturi media din Marea Britanie, Germania și SUA, iar redacțiile din România au evoluat în această direcție în același timp cu lumea occidentală.

Pentru a ține pasul cu nevoile publicului și cu dezvoltarea tehnologiei, marile redacții de televiziune din România au investit în ultimii ani nu doar în studiouri moderne cu elemente grafice spectaculoase, în camere de filmat performante de tip HD sau chiar 4K și în softuri de editare a imaginii și a sunetului, ci sume tot mai mari de bani sunt alocate pentru ca jurnaliștii să transmită din afara țării. În jurnalele de știri și pe platformele online își fac tot mai mult loc transmisiuni și relatări din marile capitale ale lumii unde se iau decizii importante ce îi pot afecta pe români ori de la locul unor evenimente sau tragedii ce au impact internațional (cum au fost, de pildă, incendiile de vegetație din Grecia din ultimii 3 ani, exercițiile militare din Polonia, războiul din Ucraina sau alegerile din Austria). Sigur că transmisiunile externe nu sunt o noutate pentru presa din România, în sensul că încă din perioada comunistă, reporterii televiziunii publice însoțeau delegațiile în vizitele oficiale și transmiteau informații în Telejurnal despre mizele întâlnirilor în funcție de ceea ce accepta cenzura vremii.

Odată cu revenirea la democrație, după evenimentele din decembrie 1989, televiziunile private nou înființate și TVR au început să trimită jurnaliști în Irak, Afghanistan, în fosta Iugoslavie sau în Bulgaria pentru a realiza știri, interviuri, reportaje și transmisiuni în direct. Posibilitățile tehnice în acel moment erau limitate, însă televiziunile au introdus în acest fel publicului conceptul de „corespondent special” sau „trimis special”. Faptul că un jurnalist care apare des pe ecran și pe care audiența îl poate recunoaște ușor relatează de la un eveniment internațional aduce subiectul mai aproape de publicul național și explică mai bine implicațiile și consecințele pe care le suscită subiectul.

## **2. Noua abordare a știrilor externe după intrarea în NATO și aderarea la UE**

După intrarea României în NATO în 2004 și aderarea la Uniunea Europeană în 2007, deciziile luate la Bruxelles au devenit vitale pentru autoritățile de la București și au început să aibă un impact direct în viețile românilor, așa că redacțiile televiziunilor și ale ziarelor au decis că e nevoie de jurnaliști care să fie conectați cu tot ceea ce se întâmplă în capitala Belgiei, să aibă contacte în cele mai importante instituții din capitala UE, să construiască interacțiuni solide cu europarlamentari, comisari și funcționari pentru a obține informații de interes pentru publicul din România.

Astfel că echipe formate din reporteri și cameramani sau reporteri și fotografi au fost relocate la Bruxelles, aceștia devenind corespondenți permanenți ai redacțiilor de la București acolo. A fost un mare pas înainte nu doar pentru integrarea României într-o nouă paradigmă a relației pe care instituțiile o au cu presa, ci și pentru funcționarea redacțiilor din țară. Editorii și producătorii, cei responsabili de conținutul livrat, de informațiile care ajung la public și de forma în care acestea sunt transmise au învățat să lucreze cu jurnaliști care se află în locul în care se iau deciziile importante și pot oferi o perspectivă complexă asupra subiectului și date

de context, dincolo de materialele care ajungeau în redacții de la agențiile de presă externe la care televiziunea sau ziarul erau abonate și aveau oricum acces. În timp, corespondenții români și-au cultivat surse în aparatul birocratic de la Bruxelles, iar în acest mod au adus marile teme mai aproape de publicul din țară. Au întâlnit acolo jurnaliști străini din toate statele membre UE și au învățat de la aceștia cum să gestioneze marile subiecte cu impact european.

Din punct de vedere procedural, odată cu această nouă etapă care a configurat orientarea nord-atlantică a României, corespondenții de la București au putut fi acreditați la cartierul general al NATO, Comisia Europeană, Parlamentul European și la Consiliul European. Acest lucru le-a permis accesul în zonele dedicate presei din sediile acestor instituții, participarea la conferințele de presă și posibilitatea de a adresa întrebări, dar și oportunitatea de a realiza interviuri cu oficiali ai NATO și cu șefii celor mai importante instituții europene. Adică, de a duce pe de o parte, problemele României mai aproape de cei care puteau identifica soluții, iar pe de altă parte de a transmite mesajul noilor parteneri ai țării unui public încă nepregătit să înțeleagă pe deplin mecanismele de funcționare ale aparatului administrativ de la Bruxelles, importanța atragerii de fonduri europene sau modul în care produc efecte directivele europene. În prima decadă de la aderarea României la Uniunea Europeană, corespondenții români permanenți la Bruxelles au fost, fără să își dorească neapărat acest lucru, parte din aparatul diplomatic ce a promovat interesele țării la cel mai înalt nivel, prin faptul că au avut posibilitatea să le semnaleze liderilor europeni nevoile și problemele românilor, iar de multe ori poate chiar oportunitatea de a aborda direct un comisar sau un europarlamentar.

După anul 2019, când deciziile luate de instituțiile de la Bruxelles au început să aibă un impact tot mai mare în politica internă, iar în unele state asta a condus la o nemulțumire ce a contribuit la o creștere în sondaje a partidelor de extremă dreaptă, publicul din România a devenit tot mai interesat de ceea ce se întâmplă în lume. Aceste subiecte au început să genereze audiență, iar redacțiile au simțit acest lucru și oferă tot mai mult conținut extern în emisiunile de știri, formatele dedicate dezbatelor și pe platformele online pe care le administrează. Comportamentul de consum s-a schimbat, românii au o conștiință europeană și vor să știe, de pildă, cum îi afectează alegerile dintr-o țară vecină. E o schimbare față de anii 2 000 când știrile de fapt divers despre crime, furturi și reglări de conturi între clanuri mafiote dominau agenda zilei. Sigur că preocuparea pentru ce se întâmplă în Europa și în SUA a venit și în contextul evoluțiilor din ultimii ani în plan geopolitic și în zona de securitate.

Atunci când în lume se întâmplă ceva important, redacțiile din România trimit corespondenți speciali pentru a relata publicului informații de la locul evenimentului. Eforturile sunt însă semnificative. În primul rând, pentru a putea asigura deplasarea unei echipe de televiziune formate dintr-un reporter și un cameraman la Paris, Roma sau Madrid, în capitalele unor țări în care trăiește o comunitate de români numeroasă, e nevoie de bani. Costurile pentru o deplasare de 6 zile pot depăși uneori 10000 de euro, deoarece compania media trebuie să plătească și cheltuielile pe care le implică utilizarea semnalului pentru transmisiunile în direct. Rezultatele fac însă să merite, iar asta înseamnă audiența ce determină supremația pe piața media a unui canal media.

Primul avantaj pe care îl aduce deplasarea unei echipe în străinătate este acela că individualizează subiectul, publicul va prefera să urmărească ultimele noutăți despre un summit NATO, spre exemplu, la o televiziune care are un jurnalist ce transmite chiar din sala destinată presei amenajată în locul în care se desfășoară întâlnirea. Informațiile explicate și puse în context sunt cele care dau valoare unor astfel de relatări cu atât mai mult cu cât corespondentul are posibilitatea să stea de vorbă și obțină date noi, la cald, chiar de la liderii momentului implicați în discuții.

## **BUILDING WITH MEANING: INTEGRATING THE SPIRIT OF THE PLACE INTO CONTEMPORARY ARCHITECTURE**

## **CONSTRUIRE AVEC SENS : INTEGRER L'ESPRIT DU LIEU DANS L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE**

## **CONSTRUIRE CU SENS: INTEGRAREA SPIRITULUI LOCULUI ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ**

**Arch. Lamia GUEDDOUH, PhD student**  
“Ion Mincu” University of Architecture  
and Urban Planning - UAUIM  
Strada Academiei 18-20, București 010014  
E-mail : [lamia.gueddouh.drd20@uauim.ro](mailto:lamia.gueddouh.drd20@uauim.ro)

### **Abstract**

*We continue to explore approaches that foster the development of architectural projects that are harmoniously integrated into their physical, historical and cultural context. This article examines the often underestimated impact of 'Genius loci', or The Spirit Of Place, in contemporary architecture, revealing how its integration can result in creations that resonate with their context. Through exploratory methods, it becomes evident that integrating traditional elements into contemporary architecture can revitalize the essence of locations, fostering cultural and social vitality. This article encourages architectural practices that respect the memory of sites and prepare for their future.*

### **Résumé**

*Nous poursuivons notre exploration des approches qui favorisent l'élaboration de projets architecturaux harmonieusement intégrés à leur contexte physique, historique et culturel. Cet article examine l'impact souvent sous-estimé du 'Genius loci', ou l'esprit du lieu, dans l'architecture contemporaine, révélant comment son intégration peut aboutir à des créations qui résonnent avec leur contexte. En se concentrant sur des éléments intangibles tels que la lumière, les ombres, les odeurs, etc., l'étude révèle que ces aspects améliorent la relation entre les espaces et ceux qui les fréquentent. L'utilisation d'une méthodologie exploratoire démontre que l'incorporation d'éléments traditionnels dans des architectures modernes peut revitaliser l'esprit des lieux tout en enrichissant le bien-être culturel et social. Cet article encourage des pratiques architecturales qui respectent la mémoire des sites et préparent leur avenir.*

### **Rezumat**

*Continuăm explorarea abordărilor care favorizează elaborarea proiectelor arhitecturale integrate armonios în contextul lor fizic, istoric și cultural. Acest articol examinează impactul adesea subestimat al 'Genius loci', sau spiritul locului, în arhitectura contemporană, dezvăluind cum integrarea acestuia poate duce la creații care rezonă cu contextul lor. Concentrându-se pe elemente intangibile, cum ar fi lumina, umbrele și mirosurile, etc., studiul arată că aceste aspecte îmbunătățesc semnificativ relația între spații*

*și cei care le frecventează. Utilizarea unei metodologii exploratorii demonstrează că incorporarea elementelor tradiționale în arhitecturile moderne poate revitaliza spiritul locurilor, îmbogățind în același timp bunăstarea culturală și socială. Acest articol încurajează practicile arhitecturale care respectă memoria siturilor și pregătesc viitorul lor.*

**Keywords:** *Architecture, Tradition, Innovation, Genius loci, modernity*

**Mots-clés :** *Architecture, Tradition, Innovation, Genius loci, modernité*

**Cuvinte-cheie:** *Arhitectură, tradiție, inovație, Genius loci, modernitate*

## **Introduction**

Notre approche en architecture révèle une profonde réflexion sur l'importance de maintenir un équilibre entre héritage et innovation. Il est crucial de s'inspirer des éléments traditionnels, car ils constituent une source riche d'inspiration qui aide à ancrer les nouvelles créations dans un continuum culturel et historique, enrichissant ainsi la signification et la résonance des espaces architecturaux. On continue notre série de recherche sur les stratégies qui induisent à la génération d'un projet architectural bien intégré dans son environnement physique, historique et culturel. On se focalisera dans cet article sur un autre aspect qui est plus ou moins immatériel c'est l'esprit du lieu ou 'Genius loci'. Son rôle est crucial, car il guide la conception architecturale pour refléter et amplifier l'essence unique du site. En se concentrant sur des éléments immatériels comme l'atmosphère, la lumière, l'ombre, et même les odeurs et les émotions, nous pouvons créer des espaces qui non seulement respectent leur environnement, mais qui enrichissent également l'expérience des personnes qui les habitent ou les visitent, favorisant ainsi une connexion profonde et significative avec le lieu. Et pourtant c'est une dimension souvent négligée dans les débats sur l'architecture moderne.

L'atmosphère d'un lieu peut être influencée par la manière dont la lumière filtre à travers les fenêtres, se réfléchit sur les surfaces ou crée des ombres qui modulent l'espace. Les odeurs, qu'elles soient des senteurs naturelles environnantes ou celles émanant des matériaux de construction, contribuent également à l'expérience sensorielle d'un espace. Les émotions, quant à elles, sont évoquées par la convergence de tous ces éléments dans un lieu particulier, influençant profondément comment un espace est perçu et vécu. Ces facteurs sont essentiels pour créer des espaces qui ne se contentent pas d'être fonctionnels, mais qui enrichissent aussi activement la vie des occupants, comme cela se faisait autrefois. Et donc l'incorporation d'éléments d'architecture traditionnelle dans les conceptions modernes ne constitue pas un simple geste de nostalgie, mais plutôt une approche réfléchie et stratégique pour développer des environnements à la fois durables et chargés de sens. Cette approche peut également être vue comme une réponse au problème de l'homogénéisation culturelle, où l'architecture universellement uniforme menace de diluer les identités locales distinctes. En puisant dans le répertoire de l'architecture traditionnelle, les architectes peuvent offrir une alternative qui valorise et revitalise les héritages culturels dans un contexte moderne.

A travers travail on plongera dans les fondements théoriques du "Genius Loci" ou de l'esprit qui permet de capturer l'essence unique de chaque site et à refléter cette singularité dans l'architecture contemporaine. De plus on examine à travers des exemples concrets, comment des éléments traditionnels ont été intégrés avec succès dans des conceptions modernes pour revitaliser l'esprit des lieux. Cette analyse s'appuie sur une méthodologie exploratoire

et pluridisciplinaire, permettant d'identifier des thèmes récurrents, les défis rencontrés, et les solutions innovantes qui en découlent. L'étude montre comment cette approche peut profondément enrichir les lieux, la culture et la société en révélant la puissance d'une telle méthodologie dans le domaine de l'architecture.

L'article invite à une réflexion sur les façons d'incorporer l'esprit du lieu dans l'architecture contemporaine, encourageant des innovations qui honorent à la fois notre héritage et notre avenir. Cette démarche va bien au-delà de la simple construction d'espaces habitables; elle représente un engagement profond à enrichir notre expérience du monde, en résonance avec les valeurs culturelles et historiques des espaces que nous habitons.

### **Réconcilier Histoire et Modernité en architecture : Le *Genius loci* comme Clé de Voûte**

Le concept de "*Genius loci*", ou esprit du lieu, est une notion fondamentale en philosophie et architecture qui trouve ses origines chez les Romains où il désignait le protecteur spirituel d'un lieu. Revisité par le philosophe et théoricien de l'architecture norvégien Christian Norberg-Schulz dans les années 1980, le terme a évolué pour encapsuler les qualités uniques et l'atmosphère qui caractérisent un lieu, influençant significativement la conception et la perception des espaces urbains et ruraux. Norberg-Schulz, dans son œuvre "*Genius Loci*", s'oppose à la vision cartésienne et fonctionnaliste de l'architecture moderne, proposant une approche phénoménologique qui place l'atmosphère et la mémoire au cœur de l'expérience architecturale. Selon Norberg-Schulz, chaque lieu possède une identité distincte, perceptible principalement à travers son atmosphère, qui devrait guider et inspirer les décisions architecturales. Pour lui, les bâtiments devraient non seulement remplir des fonctions pratiques mais aussi provoquer des réponses émotionnelles et sensorielles qui renforcent le lien entre l'individu et son environnement. (NORBERG-SCHULZ, 1980). De manière similaire, Peter Zumthor souligne la rapidité avec laquelle nous réagissons émotionnellement aux espaces architecturaux. Il compare cette réaction à celle que l'on peut avoir face à la musique ; bien que les émotions suscitées ne soient pas toujours aussi intenses, elles sont immédiates. Dès que l'on entre dans un bâtiment, notre perception émotionnelle est stimulée, provoquant des réactions profondément personnelles qui façonnent notre expérience du lieu. Cette interaction entre architecture et émotion souligne l'importance de concevoir des espaces qui ne sont pas uniquement fonctionnels, mais qui stimulent aussi les sens et l'esprit, enrichissant ainsi notre interaction quotidienne avec notre environnement bâti. (ZUMTHOR, 2006)

La poésie du lieu est elle aussi importante dans la génération de son l'esprit. Elle repose sur l'ambiance, les caractéristiques visuelles et les émotions qu'un lieu peut évoquer chez ceux qui le perçoivent ou l'habitent. Chaque lieu possède sa propre "voix" poétique distincte, qu'elle d'une tranquillité apaisante, d'une présence brute et sauvage, ou une aura mystérieuse chargée d'histoire. Ces qualités transforment un simple espace en une source d'inspiration profonde pour les poètes et les artistes, les poussant à explorer et à exprimer les sensations et réflexions que le lieu inspire. Un exemple illustratif de cela que donne Teresa Colletta dans son article intitulé : *Une réflexion sur l'esprit du lieu de la ville méditerranéenne*, de 2008, où elle se concentre sur l'expérience unique de l'exploration des médinas méditerranéennes, chargées d'histoire et d'atmosphère. Elle souligne la difficulté de décrire verbalement ces expériences, tout en mettant en évidence leur caractère inoubliable et l'empreinte durable qu'elles laissent dans l'esprit et le cœur des gens. L'« atmosphère vivante » et l'« esprit du lieu » auxquels elle fait référence captent la sensation tangible d'énergie, d'histoire, et de culture qui imprègne ces espaces. L'ambiance de ces lieux n'émane pas seulement de leurs caractéristiques physiques, mais aussi des événements passés et présents, des interactions humaines, de l'architecture et de la vie quotidienne qui s'y déroulent. En utilisant l'exemple de la ville du Maroc (fig.1), Colletta illustre des endroits riches en traditions et en diversité culturelle, où chaque élément

architectural, chaque rue et chaque coin dans ces lieux raconte une histoire, évoquant des émotions et sensations ressenties lors de ces explorations. (COLLETTA, 2008).



**Fig. 1** Atmosphère perceptible dans la médina du Maroc.  
Source: ©Imane Taane

Cela traduit parfaitement la complexité de transmettre les émotions et sensations ressenties lors de ces explorations. Ces expériences marquantes restent gravées en nous, bien qu'elles dépassent souvent la capacité des mots à les décrire avec précision (fig. 1). L'article de Colletta encourage à une réflexion plus profonde sur la manière dont l'architecture et l'urbanisme peuvent honorer et refléter l'esprit du lieu, non seulement en préservant son héritage matériel mais aussi en capturant l'essence immatérielle qui fait vibrer ces espaces de vie. Doreen Massey élargit cette perspective en considérant l'espace comme le produit de relations dynamiques, soulignant que le *Genius loci* n'est pas simplement un héritage à préserver, mais une entité vivante modelée par des interactions et des histoires collectives. L'intégration de cet esprit des lieux dans la conception architecturale enrichit donc l'expérience humaine, respectant et reflétant la singularité de chaque lieu. (MASSEY, 2005).

Cependant, dans les environnements urbains contemporains, souvent marqués par des changements rapides et des traumatismes, l'application du *Genius loci* peut rencontrer des défis significatifs. L'article d'Augustin Ioan intitulé, *Genius loci. Djinn al locului. Loc (in)toxic(at)*, de 2005, offre un point de réflexion critique en examinant les dynamiques complexes de l'esprit des lieux dans le contexte perturbé de Bucarest (Roumanie). Ioan engage une discussion critique sur la pertinence du *Genius loci*, mettant en lumière les espaces "(in)toxiques" où la constante destruction et rénovation rendent précaire toute tentative de maintenir l'esprit du lieu. Ioan introduit la notion de "djins" comme métaphore des forces perturbatrices qui dominent ces environnements, brouillant et parfois annihilant l'identité et la continuité d'un lieu. Il souligne l'insuffisance des cadres théoriques traditionnels pour répondre à ces conditions, appelant à une révision de l'approche architecturale qui intègre la fluidité et la volatilité des espaces urbains modernes. (IOAN, 2005). Dans ce même contexte Peter Zumthor considère que, le fait de s'intéresser au lieu, à son histoire, à ses traditions, ne doit pas nous faire oublier l'époque dans laquelle nous vivons. L'architecture tout comme l'Homme évolue. Cette discussion élargit la compréhension du *Genius loci* en architecture, proposant que pour répondre véritablement aux besoins des lieux et de leurs habitants, l'architecture doit transcender les notions traditionnelles et embrasser les réalités du présent dynamique et du futur incertain. En reconnaissant et intégrant la complexité des environnements en mutation,

les architectes peuvent créer des espaces qui non seulement respectent le passé mais sont aussi adaptés aux réalités contemporaines.

### **Études de Cas : Synergies et Défis dans la Réactualisation du Genius Loci**

Des architectes emblématiques tels que Le Corbusier, Peter Zumthor, Louis Kahn, Alvar Aalto, et Tadao Ando ont excellé dans la création d'espaces qui transcendent la simple construction pour toucher à l'immatériel. Ces architectes ne se contentent pas de réutiliser des matériaux locaux ou de préserver des formes traditionnelles ; ils créent également des espaces qui reflètent les expériences et souvenirs des communautés locales. En intégrant ces aspects sensoriels et émotionnels, ils enrichissent la connexion entre les personnes et leur cadre de vie, transformant les bâtiments en lieux de signification profonde et d'histoire.

Nous allons nous pencher sur les projets de Peter Zumthor, un architecte dont l'œuvre incarne profondément l'approche du *Genius loci*. Dans ses créations, Zumthor ne se contente pas de construire des structures ; il sculpte des espaces qui résonnent avec l'essence même des lieux qu'ils habitent. Il accorde une attention particulière à la qualité plutôt qu'à la quantité. Pour lui, l'excellence architecturale ne se mesure pas par la reconnaissance médiatique ou historique, mais par la capacité d'un bâtiment à répondre de manière spécifique à son contexte et à ses fonctions. Zumthor critique la tendance actuelle qui favorise l'apparence et l'économique au détriment de l'authenticité. Il considère que les matériaux de construction possèdent des qualités poétiques potentielles, mais ne sont pas poétiques en eux-mêmes. Il souligne que la poésie émerge lorsque ces matériaux sont utilisés de manière à créer un rapport significatif de forme et de fonction dans un objet architectural. Pour Zumthor, c'est la manière dont ces matériaux sont intégrés et interprétés dans le cadre du projet architectural qui leur confère un sens spécifique, rendant ainsi leurs qualités poétiques perceptibles et tangibles. Il conçoit des espaces qui stimulent tous les sens, provoquant des réactions émotionnelles et capturant l'esprit du lieu. Ses projets sont conçus pour résonner avec les expériences personnelles des usagers, intégrant des éléments qui évoquent des souvenirs, des ambiances, des odeurs ou des sons. Zumthor croit fermement que la première impression est cruciale pour l'acceptation d'un projet, influencée significativement par l'atmosphère du lieu. Ainsi, chaque détail est essentiel pour créer une expérience immersive qui engage pleinement les sens des visiteurs, reflétant l'authenticité et l'essence du lieu dans son architecture.

### **Kolumba Museum : Modernité et Mémoire selon Zumthor**

On commencera par citer son projet Le Kolumba Museum à Cologne qui illustre comment l'intégration du *Genius loci*. En intégrant dans la structure moderne du musée les ruines d'une église détruite durant la Seconde Guerre mondiale, Zumthor a donné naissance à un lieu qui n'est pas seulement un lieu de mémoire, mais qui invite aussi à une réflexion culturelle permanente (fig. 2). Ce projet a changé la perception de la conservation patrimoniale au sein de la communauté, démontrant qu'il est envisageable de donner une nouvelle vie aux sites historiques en les intégrant dans des contextes modernes sans les figer dans le temps.



**Fig. 2** Kolumba Museum- Peter Zumthor  
Source: © felipe camus

### **L'Art de l'Intégration par Zumthor à la Chapelle Sainte-Bénédict**

La Chapelle Sainte-Bénédict à Sumvitg construite en 1989, illustre une intégration habile de modernité et tradition, répondant aux exigences d'un espace unique et contemporain tout en respectant les traditions culturelles locales dictées par les moines de Disentis et le prêtre du village. L'utilisation distinctive du bois, matériau prédominant dans les constructions locales, sous diverses formes et textures, enrichit esthétiquement l'édifice tout en répondant à des critères fonctionnels (fig. 3). L'usage des matériaux locaux et les techniques de construction ne se bornent pas à des considérations esthétiques ou économiques ; ils sont essentiels pour évoquer l'esprit du lieu, une notion chère à Zumthor qui utilise la matérialité pour créer une atmosphère à la fois intégrée et distincte. En s'écartant des formes platoniques dominantes, Zumthor adopte une géométrie qui se fond discrètement dans le paysage, créant une forme extérieure captivante mais non imposante, exprimant ainsi un caractère sacré distinctif tout en s'intégrant harmonieusement à son environnement, notamment par le choix du zinc pour la toiture qui s'aligne avec les structures environnantes du village. Le détachement de l'entrée principale de la chapelle renforce l'accessibilité tout en soulignant une séparation symbolique, invitant les visiteurs à un espace de réconfort et de recueillement (fig. 3).



**Fig. 3** Chapelle Sainte-Bénédict  
Source: ©felipe camus



Une fois à l'intérieur de la Chapelle Sainte-Bénédict, l'usager pénètre dans un petit vestibule introductif bas et sombre qui conduit à un espace de recueillement lumineux, marquant une transition graduelle vers la sacralité du lieu (fig. 4). L'intérieur utilise majoritairement le mélèze pour les surfaces et le mobilier, avec des nuances différenciées de couleur, complétées par des matériaux modernes comme le verre, le béton et le zinc. Zumthor, connu pour son attention aux détails, vise à engager les sens des visiteurs de façon immersive. Notamment, il utilise le béton, non seulement comme un sous-bassement robuste mais aussi comme finition lisse intérieure peinte en argenté, qui réfléchit la lumière naturelle, renforçant un sentiment de sérénité et de sécurité, en plus de générer une chaleur accueillante qui se distingue nettement de la dualité thermique de l'extérieur.



**Fig. 4** Vestibule de la Chapelle



**Fig. 5** Vue de l'intérieur de la Chapelle St-Bénédict

Source: ©felipe camus

Les fenêtres et les espaces sont orientés de manière à optimiser l'expérience sensorielle. Les vitraux traditionnels ont été stratégiquement remplacés par un bandeau vitré continu, ce qui a rempli l'intérieur de lumière naturelle et créé une atmosphère de connexion divine (fig. 5). Cela pour réduire les distractions visuelles extérieures et encourager une immersion dans l'expérience spirituelle où la lumière joue un rôle essentiel en illuminant et en définissant l'espace, contribuant ainsi à renforcer une ambiance sacrée et contemplative. Néanmoins, il recourt à des matériaux tels que le bois pour pallier la réduction des stimuli visuels externes, créant ainsi un environnement intérieur chaleureux et accueillant qui valorise l'architecture. Le bois ajoute une touche organique qui contraste avec le béton argenté, enrichissant l'ambiance de la chapelle et favorisant un environnement propice à la contemplation et à l'introspection spirituelle. Ces matériaux ne se contentent donc pas d'accompagner l'espace seulement ; ils créent un lien émotionnel profond avec celui-ci et accentuent l'unicité de l'architecture. Sur le plan auditif, la chapelle bénéficie d'une acoustique particulière où les craquements du bois ajoutent à l'ambiance vivante du lieu, et sa structure en bois tamise les sons, créant un environnement sonore doux, idéal pour la contemplation.

L'aspect tactile est également présent. La façade externe recouverte d'écaillés de bois offre une expérience tactile immédiate, tandis que l'intérieur présente des surfaces lisses, créant un contraste qui enrichit l'expérience du sacré. La circulation intérieure (fig. 5), qui se fait à l'extérieur des bancs et non au milieu, guide les usagers à entrer en relation avec l'architecture, à toucher les colonnes, à sentir la chaleur du soleil sur les murs, et à enrichir l'expérience par la stimulation multisensorielle, en engageant tous les sens pour une immersion totale.

La temporalité joue aussi un rôle essentiel dans l'œuvre de Zumthor. Il prend conscience et prend en compte l'impact du temps sur les matériaux et la structure globale, considérant la chapelle non pas comme un monument figé, mais comme une entité vivante qui évolue en fonction de son environnement naturel. Cette vision donne à la chapelle une dimension et une profondeur qui se développent au fil du temps, tout en mettant en évidence l'interaction dynamique entre l'homme, l'architecture et la nature. (TOUSSAIN, 2018).

Le projet de la chapelle par Peter Zumthor est un exemple éloquent de la fusion entre esthétique remarquable et expériences sensorielles et émotionnelles profondes. Par une utilisation méticuleuse des matériaux et une maîtrise des ambiances lumineuse et thermique, Zumthor engage les visiteurs dans une interaction continue avec l'espace architectural. Sa prise en compte de la temporalité et de la durabilité enrichit l'expérience, transformant chaque élément architectural en composante d'une atmosphère contemplative. Cette approche transcende la fonctionnalité pour élever l'esprit, soulignant l'habileté de Zumthor à créer des espaces qui ne servent pas seulement de cadre, mais qui participent activement à l'expérience spirituelle et émotionnelle des utilisateurs.

### **Les Bains Thermaux de Vals : Architecture et Purification Spirituelle**

Situés dans la commune de Vals, dans le canton des Grisons en Suisse, les bains thermaux conçus par Peter Zumthor en 1996. Ces bains ne visent pas à promouvoir le village à des fins commerciales ou touristiques, ce qui est courant dans de nombreux projets contemporains où l'architecture sert souvent de levier pour le marketing territorial. Au contraire, Zumthor s'éloigne délibérément des standards des bains et piscines modernes pour renouer avec l'essence des bains thermaux médiévaux, orientés non pas vers la simple propreté physique mais vers une purification spirituelle. Selon lui, les bains servent avant tout à purifier plutôt qu'à laver, soulignant ainsi une quête de renouveau spirituel à travers l'interaction intime entre le corps et l'eau. L'architecture du lieu, décrite comme une "grotte" (fig. 6), renforce cette notion d'un espace retiré du monde, propice au calme et à l'apaisement. Cette conceptualisation espace est en adéquation avec la vision de Zumthor, où l'architecture ne se limite pas à créer des espaces fonctionnels mais vise à évoquer des émotions et à provoquer des expériences sensorielles profondes. La thématique de l'eau, élément central du projet, est utilisée non seulement en tant que composante physique de l'architecture mais aussi comme un symbole puissant de purification et de renouveau. (HAUSER et ZUMTHOR, 2007).



**Fig. 6** Les Thermes de Vals- Suisse

Source: ©felipe camus

En définitive, le projet de bains à Vals incarne une réflexion approfondie sur le rôle de l'architecture dans la médiation entre l'environnement naturel et les besoins intérieurs de l'homme. Il met en lumière la capacité de l'architecture à influencer notre relation au monde non seulement à travers des structures physiques mais aussi à travers des expériences qui enrichissent et transforment. Ce faisant, Zumthor rappelle que l'architecture, loin d'être une simple affaire de construction, est profondément enracinée dans les contextes culturels et spirituels qui lui donnent tout son sens.

Ces exemples, en intégrant délibérément le passé dans le présent, ne se contentent pas de respecter les caractéristiques physiques des lieux mais cherchent à capter et à transmettre leur essence spirituelle et émotionnelle. Par ces efforts, l'architecte montre qu'il est possible de répondre aux défis contemporains tout en honorant et en valorisant l'histoire et les traditions locales. En faisant cela, ils créent des espaces qui ne sont pas seulement des lieux de passage mais des endroits où les gens peuvent réellement se connecter avec leur environnement, ressentir un sentiment d'appartenance et de continuité avec le passé. Cette méthode enrichit non seulement notre environnement bâti mais renforce aussi notre lien collectif avec notre propre histoire et culture.

Néanmoins, l'intégration de principes traditionnels dans la construction contemporaine présente des difficultés, en particulier en raison des réglementations qui imposent le respect de normes rigoureuses en matière de sécurité, d'isolation et d'accessibilité. Ces exigences contemporaines peuvent fréquemment être en opposition avec les méthodes classiques. Par exemple, l'utilisation de matériaux naturels non standardisés peut rendre plus difficile le respect des normes de construction modernes. En outre, la rareté et l'incertitude de la durabilité de ces matériaux traditionnels nécessitent des études approfondies et des avancées pour adapter les techniques anciennes aux ressources actuelles. Le coût de ces adaptations représente également un obstacle, particulièrement dans des projets à grande échelle où les économies d'échelle tendent à privilégier des solutions plus génériques. Ces défis mettent en évidence le besoin crucial de flexibilité et de créativité dans l'architecture contemporaine. Ils demandent aux architectes de ne pas simplement préserver les aspects visuels de la tradition, mais de réinterpréter ces traditions de manière à répondre aux normes modernes tout en conservant leur essence et leur intégrité. Cela nécessite une compréhension profonde non seulement de l'architecture et des matériaux eux-mêmes mais aussi des processus réglementaires et des technologies innovantes.

Pour surmonter ces obstacles, il est nécessaire d'instaurer une collaboration étroite entre les architectes, les régulateurs et les chercheurs. Ensemble, ils peuvent développer des solutions innovantes qui fusionnent modernité et tradition. En abordant ces défis, nous avons la possibilité d'enrichir notre environnement bâti en veillant à ce que les nouvelles constructions répondent non seulement aux exigences fonctionnelles, mais qu'elles respectent également l'esprit et l'histoire des lieux qu'elles occupent.

## **Conclusion : Synthèse et Perspectives d'Avenir**

En conclusion, notre exploration de la réinterprétation de l'architecture traditionnelle dans le contexte contemporain révèle une tension fondamentale entre héritage et innovation. En naviguant à travers les diverses manifestations du "*Genius loci*", ou esprit du lieu, nous sommes confrontés à des questionnements profonds sur la manière dont l'architecture peut, et devrait, répondre aux défis du présent tout en honorant les échos du passé. Cette quête pour intégrer l'ancien dans le nouveau ne se résume pas à un simple exercice de style ou à une réponse aux exigences fonctionnelles ; elle est plutôt une exploration philosophique de notre relation avec le temps, l'espace et la mémoire.

Le "*Genius loci*" n'est pas seulement une empreinte géographique ou un vestige historique ; il est une invitation à percevoir notre environnement comme un palimpseste riche de significations, où chaque couche contribue à la profondeur de l'expérience humaine. Les cas de Kolumba Museum à Cologne, La Chapelle Sainte-Bénédicté dans les Alpes suisses et les Thermes de Vals dans le canton des Grisons en Suisse, illustrent comment la sensibilité contemporaine à l'esprit des lieux peut transformer des espaces architecturaux en récits vivants qui dialoguent avec leurs visiteurs aussi intimement que des textes avec leurs lecteurs. Face à la pression de l'homogénéisation culturelle et des impératifs de modernisation, l'architecture se trouve à la croisée des chemins. Comment peut-elle rester fidèle à l'esprit du lieu tout en embrassant les technologies et les modalités de vie actuelles ? La réponse réside peut-être dans une compréhension plus nuancée du "*Genius loci*" comme un dynamisme plutôt qu'une simple caractéristique statique. Cela nécessite de la part des architectes une écoute attentive non seulement des voix du passé mais aussi des aspirations du futur.

À l'avenir, et en particulier dans le contexte de villes futuristes comme Dubaï, il est essentiel de continuer cette exploration en adoptant une approche plus critique et réflexive. Dubaï est souvent considérée comme un lieu d'expérimentation architecturale, avec ses gratte-ciels audacieux et ses projets d'urbanisme de pointe, où le "*Genius Loci*" ne se limite pas à une réminiscence du passé, mais évolue activement avec la ville. La fusion de l'architecture islamique traditionnelle avec des avancées contemporaines pose la question de savoir si le "*Genius Loci*" peut être perçu comme une fusion entre l'ancien et le nouveau, où les origines historiques et les aspirations futures coexistent dans une dynamique qui redéfinit constamment l'esprit du lieu.

Enfin, en réfléchissant sur l'essence de l'architecture et son rôle dans la société, nous devons également réexaminer nos propres attentes en tant que communauté globale. L'architecture, dans son expression la plus élevée, doit transcender la construction de murs pour bâtir des ponts entre les époques, entre les cultures et, surtout, entre les individus. C'est dans ce dialogue entre l'ancien et le nouveau que l'architecture peut vraiment servir son but le plus noble : créer des espaces non seulement pour habiter mais pour vivre pleinement, des espaces qui inspirent, unissent, et endurent à travers les âges. L'engagement dans des collaborations interdisciplinaires et l'adoption de technologies avancées devraient être envisagés non seulement comme des outils pour atteindre l'efficacité mais comme des moyens de tisser des liens plus significatifs entre l'homme et son habitat. Il est important aujourd'hui de protéger les cultures et les traditions tout en les faisant évoluer dans le monde moderne.

## BIBLIOGRAPHIE

- ASSO, Nazlie Michel, *Significations et perceptions en architecture dans l'œuvre de Christian NORBERG-SCHULZ*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, École d'Architecture, Faculté de l'Aménagement, 2010
- COLLETTA, Teresa, *Une réflexion sur l'esprit du lieu de la ville méditerranéenne*. In 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: *Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible*, Quebec, Canada, September 29 – October 4, 2008
- HAUSER, Sigrid, et ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor – Therme Vals*. 2e édition. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007
- IOAN, Augustin, *Genius loci. Djinn al locului. Loc (in)toxic(at)*, AtelierLiterNet. Disponible sur: <https://atelierliter.net/Augustin-Ioan-genius-loci-djinn-al-locului-loc-intoxicat>. Consulté le: 19/04/ 2024
- MASSEY, Doreen B., *For Space*, London: Sage, 2005

- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980
- NUSSAUME, Yann, *Tadao Ando et la question du milieu, réflexion sur l'architecture et le paysage*. Paris : Le Moniteur, 1999
- TOUSSAINT, Guillaume, Le Régionalisme Critique chez Peter Zumthor, l'analyse de 'La Chapelle Sainte-Bénédicté' et 'Les Thermes de Vals'. Mémoire de fin d'étude en architecture, Spécialisation en art de bâtir et urbanisme, Faculté d'Architecture, 2017-2018. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268.2/5299>, Consulté le : 15/03/2024
- ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor Works: Building and Projects 1979-1997*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag, 1999
- ZUMTHOR, Peter *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser, 2006
- ZUMTHOR, Peter, *Zumthor: Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Helsinki: Tammer Paino Oy, 2007

## FROM MARXIST IDEOLOGY TO PANASIANISM: THE EVOLUTION OF COMMUNISM IN EAST ASIA

## DE L'IDÉOLOGIE MARXISTE AU PANASIANISME : L'ÉVOLUTION DU COMMUNISME EN ASIE DE L'EST

## DE LA IDEOLOGIA MARXISTĂ SPRE PANASIANISM: EVOLUȚIA COMUNISMULUI ÎN ASIA DE EST

**Diana-Elena VEREȘ**

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Facultatea de Litere

E-mail: [diana.veres@ubbcluj.ro](mailto:diana.veres@ubbcluj.ro)

### **Abstract**

*The twentieth century means for East Asia a period of transition, of changes, an important stage for its further evolution both politically and socially, economically and culturally. It is also a period of revolts and revolutions, being marked by conflicts within and between the three important spaces: China, Japan and Korea, tensions whose results can be felt to this day. This paper aims to analyze from a historical and political point of view the phenomena that took place in these three spaces and the cause that led to the rejection of their own philosophies and beliefs with the aim of adopting new ones, which lead to the modernization of these countries. Behind all the wishes for modernization lies this intention of the union of the Asian states under Japanese leadership, which appeared in Japan since the Meiji era (1868-1912).*

### **Résumé**

*Le XXe siècle représente pour l'Asie de l'Est une période de transition, de changements, une étape importante pour son évolution future, tant politique que sociale, économique et culturelle. C'est aussi une période de révoltes et de révolutions, marquée par des conflits au sein et entre les trois espaces importants : la Chine, le Japon et la Corée, des tensions dont les résultats se font encore sentir aujourd'hui. Cet article vise à analyser d'un point de vue historique et politique les phénomènes qui ont eu lieu dans ces trois espaces et la cause qui a conduit au rejet de leurs propres philosophies et croyances dans le but d'en adopter de nouvelles, qui conduisent à la modernisation de ces pays. Derrière tous les souhaits de modernisation se cache cette intention d'union des États asiatiques sous direction japonaise, apparue au Japon dès l'ère Meiji (1868-1912).*

### **Rezumat**

*Secolul al douăzecilea înseamnă pentru Asia de Est o perioadă a tranziției, a schimbărilor, o etapă importantă pentru evoluția sa ulterioară atât pe plan politic, cât și pe plan social, economic și cultural. Este și o perioadă a revoltelor și a revoluțiilor, fiind marcată de conflicte în interiorul și între cele trei spații importante: China, Japonia și Coreea, tensiuni ale căror rezultate pot fi resimțite până în prezent. Prezenta lucrare își propune să analizeze din punct de vedere istoric și politic fenomenele care au avut loc în aceste trei spații și cauza*



*care a condus la respingerea filosofiilor și credințelor proprii cu scopul adoptării altora noi, care să conducă spre modernizarea acestor țări. În spatele tuturor dorințelor de modernizare se situează această intenție de uniune a statelor asiatice sub conducere japoneză, apărută în Japonia încă din epoca Meiji (1868-1912).*

**Keywords:** *Communism, China, Korea, Japan, Panasianism*

**Mots-clés:** *Communisme, Chine, Corée, Japon, Panasianisme*

**Cuvinte-cheie:** *Comunism, China, Coreea, Japonia, Panasianism*

## Introducere

*Cominternul*, numit și *Internaționala comunistă*, sau *Internaționala a treia*, a fost o asociație a partidelor comuniste constituită în anul 1919 la Moscova, fiind o formațiune aflată sub control sovietic. Scopul întemeierii acestei grupări a fost promovarea revoluției proletare la nivel mondial, și răspândirea partidelor comuniste în țările din lume. Începând cu anul 1927, această influență a fost din ce în ce mai puternic resimțită. (ONIMARU, 2016, p. 116).

Pentru Comintern, China a reprezentat o zonă deosebit de importantă pe scena revoluțiilor mondiale, încercând să controleze această țară cu ajutorul biroului din Shanghai, prin agenții și reprezentanții pe care i-a trimis pe teritoriul țării. În perioada cuprinsă între anii 1920 și 1927, istoria partidului include un număr restrâns de intelectuali organizați într-o grupare leninistă. Partidul Comunist Chinez a fost un produs al revoluțiilor culturale și politice ale secolului al douăzecilea, care au culminat cu *Mișcarea 4 mai*. În urma prăbușirii dinastiei, singura opțiune rămănea înființarea Republicii. În acea perioadă, controlul era deținut de guvernul din care făcea parte Duan Qirui (1865-1936) și care și-a pierdut credibilitatea în momentul în care acesta a recunoscut faptul că a contribuit în mod indirect la creșterea influenței Japoniei asupra Chinei.

În această perioadă crește și interesul Rusiei față de China, astfel că în 1920 Rusia își trimite primii reprezentanți în China pentru a crea legături între cele două state. Intelectualii chinezi încep să facă cercetări mai amănunțite referitoare la Revoluțiile din Rusia și la modul în care acestea pot crea schimbări radicale în contextul țărilor subdezvoltate. Nu doar Rusia, ci și Cominternul începe să promoveze ideea dezvoltării Chinei sub conducerea unui partid socialist.

La cel de-al doilea congres al său, Cominternul a creat cadrul unei politici corespunzătoare pentru China, referindu-se la modul în care conflictele interne ar putea fi parte din revoluția proletară internațională spre care aceștia tindeau. În aprilie 1920, Voitinsky vizitează China și discută cu viitorii membri ai partidului, posibilitatea stabilirii unui birou est-asiatic al Cominternului la Shanghai. Ulterior, cei doi membri fondatori, Li Dazhao și Chen Duxiu, cărora li se alătură și Li Da, promovează studiul marxismului în rândul altor intelectuali chinezi, care primesc noul sistem de gândire cu interes, văzând în acesta o posibilitate a salvării țării lor. (SAICH, 1996, p. 10-12).

Chiar dacă și Rusia a avut propria contribuție la înființarea partidului și la propagarea ideilor marxiste în China, acestea au cunoscut o altă cale prin care au ajuns pe teritoriul chinez. La începutul secolului al douăzecilea, în Japonia existau aproximativ 35.000 de studenți chinezi. O parte din aceștia au tradus câteva din lucrările de referință din Vest, lucrări care erau considerate a fi fundamentul unei societăți moderne. Printre acestea se numără: Montesquieu

- *Spiritul Legilor*, Jean – Jacques Rousseau – *Contractul social*, Charles Darwin - *Despre originea speciilor*. Aceste lucrări au fost traduse în limba chineză având ca referință edițiile deja traduse în limba japoneză. Ajungând în China și fiind cunoscute de către intelectualii chinezi la începutul anilor 1900, aceste lucrări au creat tulburări în conștiința chineză, stând la baza revoluțiilor care vor începe și fiind una din multiplele cauze. Așadar, cel mai probabil în mod neintenționat, Japonia a fost cea care a introdus în gândirea chineză concepte socialiste precum gândirea evoluționistă. (TAKEUCHI, 1974, p. 728).

Un alt argument care vine drept sprijin în cele afirmate mai sus este acela că primul val al mișcării socialiste care apare în China în secolul al douăzecilea se desfășoară simultan cu mișcarea socialistă care tocmai lua naștere în Japonia. Un alt val a avut loc în anul 1919, când mișcarea socialistă japoneză încerca o revenire din distrugerile cauzate în anul 1910 de către *Incidentul Marii Trădări*, moment în care socialiștii au fost acuzați de plănuierea asasinării Împăratului Meiji. În acea perioadă, un an mai târziu, unul din marii activiști japonezi, Kotoku Shusui (1871-1911) a fost executat. Cu toate acestea, cărțile sale au avut un ecou deosebit de important în China. Ulterior, mișcarea socialistă japoneză a fost controlată, iar activitatea sa a fost restrânsă, perioadă care poartă numele *de perioada de iarnă a socialismului*. În ciuda celor întâmplare, și a restricțiilor impuse de către japonezi, au existat niște activiști socialiști precum Kawakami Hajime, Sakai Toshihiko sau Yamakawa Hitoshi care au continuat să scrie lucrări de natură socialistă care au avut o influență importantă în viața intelectualilor chinezi. (CROOKE, 2018, p. 7).

## China

Înainte ca Partidul Comunist Chinez să fie creat în China, au loc o serie de evenimente care au anticipat înființarea acestuia. În anul 1919, între 2 și 6 martie, are loc la Moscova, congresul de fondare a *Internaționalei a Treia*, o alianță condusă de Lenin și de Partidul Comunist Rus, a cărei intenție era îndepărtarea prin orice mijloace a burgheziei din întreaga lume. La acest congres participă grupuri muncitorești și partide comuniste din întreaga lume, inclusiv grupuri socialiste din Japonia, conduse de către Katayama. Două luni mai târziu, are loc în China ceea ce se va numi ulterior *Mișcarea de la 4 Mai 1919*, și care are ca sursă de inspirație revolta desfășurată de către coreeni în lunile martie și aprilie ale aceluiași an. În urma acestei mișcări care a fost definită drept naționalistă, anti-imperialistă, culturală și politică, s-a produs o schimbare în mentalitatea chinezilor care au început să se preocupe de problemele interne din stat cauzate de guvernarea defectuoasă din acea perioadă. Printre cauzele care au dus la apariția acestor demonstrații din capitala țării, se numără și instabilitatea politică din țară, fapt datorat conducătorilor care doreau să impună dictatura militară. Pe lângă exemplul dat de către coreeni, chinezii aveau ca model și *Revoluția din Rusia* din anul 1917, care a oferit modelul reușitei unei revoluții ale muncitorilor. (TORBJORN, 2021, p. 7-8).

Chinezii, văzând că țara lor este singura care nu reușește să găsească drumul spre modernitate, se revoltă inclusiv împotriva sistemelor tradiționale de gândire, promovând evoluția, inovarea, reconstruirea țării, drept singurele metode prin care ar putea depăși criza în care se afla China la momentul respectiv. Așadar, existând studenți chinezi la studii în țările străine, aceștia iau contact cu ideile și sistemele de gândire propuse de filosofia marxistă și văd în această filosofie revoluționară singura scăpare, singuraposibilitate prin care țara lor s-ar putea reface.

Putem afirma faptul că aceste demonstrații și-au atins scopul prin noutățile care apar în urma acestora. După evenimentele de la 4 mai 1919, asistăm în China la un refuz al dogmelor culturii confucianiste și la opoziția dintre *vechi*, care însemna tradițional și *nou*, adică *revoluționar și tânăr*. Dacă doctrina confucianistă propaga venerarea vârstnicilor, odată cu *Noua Cultură*, accentul este pus pe tineret. Astfel, Chen Duxiu fondează ziarul *Tineretul nou*,



*xin nianqing* ale cărui articole descriu rolul tânărului în societatea chineză. Cuvântul *nou xin* face referire la ceea ce China dorea să dobândească: o cultură nouă, o epocă nouă și un cetățean nou. (SAICH, 1996, p. 11).

O altă doctrină confucianistă dăruită de către chinezi în această perioadă face referire la respingerea patriarhatului și a tratamentului patriarhal față de femei. Lu Xun (1881-1936), una din figurile legendare ale literaturii chineze, scrie un articol în ziarul *Tineretul Nou*, în care își prezintă opinia cu privire la castitatea femeii, fapt care, din perspectiva sa reprezenta un abuz, atâta timp cât bărbaților nu li se impunea același lucru. Totodată, prin influența lui Lu Xun în cultură și literatură, care publică numeroase nuvele, se poate deduce atitudinea ostilă a revoluționarilor față de virtuțile confucianiste. Această atitudine a intelectualilor chinezi apare în urma experiențelor negative cu care aceștia s-au confruntat începând cu secolul al douăzecilea. Lu Xun și alți anticonfucianiști ai vremii, printre care și Mao Zedong (1893-1976) considerau că gândirea confucianistă reprezenta o îngrădire a vieții individului și avea rolul de a crea ierarhii pentru indivizii mai slabi, precum femeile sau săracii. Cu toate că gândirea confucianistă propune un model de guvernare ideală, China a întâmpinat greutăți chiar și în perioada în care acest sistem de gândire era puternic, însă susținătorii confucianismului au intervenit, susținând că frecvențele revolte țărănești au fost justificate prin faptul că existau conducători care încălcau contractul social confucianist. Cea mai mare provocare referitoare la influența confucianismului în China a fost reprezentată de către introducerea în secolul al nouăsprezecelea a sistemelor occidentale de gândire, și anume *modernismul capitalist* și *creștinismul* care au oferit chinezilor alte perspective referitoare la viața în societate și care le-au dat acestora posibilitatea de a arunca o privire asupra propriei societăți și posibilitatea de a corecta eventualele greșeli. În secolul al douăzecilea există în China un clivaj socio-economic extrem de răspândit. Aflați în zona „periferiei” drepturilor și libertăților socio-profesionale, femeile, populația săracă și acei locuitori temporari ai zonelor urbane limitrofe – ajungeau de cele mai multe ori în diverse stadii de dependență de alți membri mai puternici ai societății care, de nenumărate ori au dobândit putere de viață și de moarte asupra acestora, respectiv asupra fizicului lor: în acest sens amintim de legarea picioarelor, practică dureroasă care a dus la mutilarea multor femei. (SAICH, 1996, p. 17).

Ulterior, în urma Mișcării de la 4 mai, în publicațiile chineze se regăsea din ce în ce mai des structura *drepturile femeilor - nu quan*. Odată cu reforma limbii, publicul cititor creștea din ce în ce mai mult, ceea ce s-a datorat trecerii de la stilul clasic, tradițional al limbii, la stilul scris al limbii vulgare, apropiat de limba vorbită, stil care era mult mai ușor de asimilat de către oamenii de rând. Se consideră că una din cele mai mari victorii ale *Mișcării Noii Culturi* este această adoptare oficială a limbii chineze vulgare scrise, proces care s-a derulat pe parcursul a aproximativ douăzeci de ani. Pentru majoritatea intelectualilor aflați în spatele mișcărilor socio-economice și politice din prima jumătate a secolului al douăzecilea, singurul vinovat de situația în care se afla statul chinez era *gândirea confucianistă* care trebuia îndepărtată din societatea și din cultura chineză pentru a putea salva țara. Acesta a fost și unul din motivele pentru care s-a renunțat la scrierea tradițională *wenyan* în favoarea celei simplificate, vulgare, *baihua*, în speranța că astfel vor exista mai multe persoane care vor avea acces la cultură. După manifestarea de la 4 mai, *baihua* devine standardul limbii chineze de la începutul secolului al douăzecilea, motiv pentru care *4 mai* a avut o importanță deosebită și pe plan cultural. Manifestanții și oamenii de cultură care au pledat pentru schimbare au subliniat faptul că scopul lor este acela de a aduce în China *știința și democrația*. (MITTER, 2005, p. 78).

Ulterior s-a susținut faptul că victoria *Mișcării de la 4 mai 1919*, dorința de a transforma China într-un stat modern a fost încununată de victoria celui care, după o perioadă de reforme radicale, i s-a recunoscut influența nocivă asupra propriilor co-naționali, mai exact, lui Mao Zedong din 1949. Partidul Comunist Chinez ia ființă în anul 1921, la data de 1 iulie, fiind fondat de către cei care în urmă cu câțiva ani coordonau Mișcarea de la 4 mai, și anume Chen

Duxiu și Li Dazhao. În acea zi s-au adunat la Shanghai cincizeci și șapte de persoane care pun bazele partidului. În 1949, Partidul Comunist Chinez preia conducerea Republicii Populare Chineze, în prezent fiind partidul cu cei mai mulți membri din lume, aproximativ șaiszeci de milioane. La baza partidului stă ideologia marxistă, ideologie care a căpătat propriile sale caracteristici în China, devenind un socialism cu caracteristici chineze. Conform programului său, partidul reprezenta interesele clasei muncitoare chineze, motiv pentru care se consideră legitim în conducerea prin intermediul unei forme discutabile de guvernare: dictatura proletară a Republicii. Principalul scop al partidului este crearea unei societăți comuniste, despre care se afirma că putea fi privită ca obiectiv suprem, un ideal care ar fi putut fi atins atunci când societatea ar fi atins nivelul maxim de dezvoltare, aceasta depinzând de procesul istoric. În China, filosofia marxistă este introdusă de către tinerii intelectuali care făceau parte din mișcarea naționalistă și care au organizat demonstrațiile din 4 mai 1919. Tinerii chinezi ai secolului al douăzecilea își doreau transformarea țării dintr-una tradițională într-o țară modernă și vizau evoluția societății și schimbarea mentalității conaționalilor lor. (MITTER, 2005, p. 78).

Primul congres al partidului a avut loc în anul 1921 și a fost caracterizat printr-o reunire a eforturilor depuse de Comintern cu ideologia marxistă, în urma acestora rezultând o mișcare comunistă fragmentată și care nu avea o bază suficient de solidă. În primii cinci ani de la fondarea partidului, Cominternul urmărea crearea Republicii Chineze. La începutul anilor '20, Partidul nu deține încă puterea și implicit nici capacitatea de a organiza clasele muncitoare din diferite orașe din China. Resentimentul populației se îndrepta asupra proprietarilor de pământuri. Pe acest fapt s-au bazat membrii partidului, adăugând și necesitatea de a înțelege dorințele oamenilor și nevoile pe care aceștia le aveau. Aceste aspecte permit în cele din urmă Partidului Comunist să reunifice țara și să ajungă în cele din urmă să o conducă după propriile reguli. Partidul Naționalist, sau *Guomindang*, se unește inițial cu Partidul Comunist Chinez, această uniune având ca scop reunirea țării. Unirea celor două partide nu durează foarte mult, din cauza conflictelor existente între doi dintre membrii săi, Jiang Jieshi *Chiang Kai-Shek* (1887-1975) și Sun Zhong Shan *Sun Yat-Sen* (1866-1925). Aceste conflicte duc ulterior la confruntări între cele două partide și pun capăt alianței Primului Front Unit. (SAICH, 1996, p.19).

Pe lângă finalul alianței, această ruptură duce la războaie civile desfășurate între membrii și simpatizanții fiecăreia părți în perioada anilor 1927-1936, conflicte care se încheie odată cu ocuparea Mancuiriei de către japonezi în 1931, perioadă în care cele două partide creează o nouă alianță, de această dată având ca scop îndepărtarea japonezilor de pe teritoriul țării, alianță care va dura până la preluarea puterii de către Partidul Comunist Chinez, naționalistii retrăgându-se în Taiwan. Pentru liderii comuniști, adoptarea filosofiei marxiste de către chinezi a fost una din cele mai mari reușite. Aceste idei marxiste ajung în China după Primul Război Mondial, când revoluționarii încep să promoveze acest nou sistem. Primii lideri marxști au fost studenții chinezi care au beneficiat de studii în afara Chinei, în țări precum Uniunea Sovietică, Germania, Franța și Japonia. Ulterior conduși de către un lider care nu a avut acces la studii în afara țării și care nu reușea să atingă profunzimea ideilor marxiste, chinezii încep într-un timp relativ scurt să fie ademeniți de promisiunile marxștilor, care includeau reforme legate de pământ și care ofereau drepturi țăranilor, luptând totodată și pentru interesele naționale și pentru oprirea influenței japonezilor. (McDERMOTT, AGNEW, 1996, p. 158).

Datorită ideilor unice ale lui Mao Zedong, de a iniția o reformă administrativă cu caracter național prin intermediul centrelor de producție mici și prin intermediul unor tehnici de strategie militară adaptate la nivelul țării, preluarea puterii de către comuniști a devenit un lucru foarte ușor de atins după cel de-Al Doilea Război Mondial. În luna iulie a anului 1921, are loc la Shanghai primul congres al Partidului Comunist Chinez, care a întrunit un număr relativ mic de membri, împreună cu doisprezece delegați. Aceștia au discutat la Shanghai

problemele care țineau de stabilirea în mod oficial a sarcinilor partidului. Tot cu ocazia primului congres, partidul a primit numele său, în mod oficial și au decis faptul că principala sarcină a partidului este aceea de a înlătura burghezia prin intermediul revoluțiilor proletare. Un alt obiectiv al partidului a fost reconstruirea Chinei cu ajutorul clasei muncitoare și stabilirea dictaturii proletare, care, în opinia lor, era singura capabilă să înlătore sistemul de clase. (SAICH, 1996, p. 12).

## Coreea

Perioada în care Coreea a fost colonie japoneză a adus în țară o serie de lideri care propagau ideea rezistenței colonialismului japonez, printre care s-au remarcat un grup de naționaliști și comuniști care și-au făcut cunoscute ideile încă din anul 1920. Acesta este și momentul în care se produce despărțirea țării prin intermediul ideologiilor de dreapta și de stânga, împărțind Coreea în partea de nord și cea de sud, fiecare cu influențele sale proprii. Această rupere a țării a fost influențată de către reprezentanții politici și de către conflictele din perioada colonială. Aristocrația *yangban* care datează încă din perioada dinastiei Yi în Coreea, nu a putut fi distrusă de către japonezi, fapt pentru care moșierii au continuat chiar și în perioada colonială să își manifeste influența asupra țăranilor. Sistemul tradițional de deținere de terenuri nu a fost abolit, ci doar modificat și extins în perioada colonială. Începând cu anul 1919, moșierii coreeni se transformă în antreprenori, existând în Coreea un sistem unic de închiriere a terenurilor. (KWIATKOWSKA, 2023, p. 39).

În anul 1919, un grup de intelectuali alcătuiesc o petiție prin care cer independența Coreei față de Japonia, care a dus la proteste în masă, proteste care au durat câteva luni de zile. Liderii mișcării au fost tineri intelectuali coreeni care au cerut independența prin mijloace lipsite de violență. În cele din urmă, protestele au fost oprite de către japonezi. În ciuda eșuării lor, aceste proteste au contribuit la creșterea sentimentului naționalist al coreenilor și au dus ulterior la forme radicale de rezistență anticoloniale. O parte din militanții coreeni au plecat în exil în Uniunea Sovietică și în China, unde au creat primele grupuri comuniste și naționaliste de rezistență împotriva colonialismului japonez. Partidul Comunist Coreean a fost întemeiat la Seul în anul 1925, iar printre cei care au înființat acest partid se numără și Pak Hon Yong, care devine în cele din urmă liderul mișcării comuniste în Coreea de Sud. Există însă o diferență între Partidul Comunist Coreean și ceea ce va purta ulterior numele de Partidul Muncitoresc Coreean, ca marcă a părții de nord a Coreei, partid care preia în totalitate conducerea în stat. În anii următori o mulțime de lideri naționaliști și comuniști au fost arestați, iar în 1931, în perioada în care principala sarcină a Japoniei era anexarea Manciuriei, aproximativ două sute de mii de persoane civile au format un grup de gherilă cu scopul de a lupta împotriva japonezilor. Luptătorii de gherilă organizau campanii în țară în urma cărora o parte din aceștia au fost uciși, astfel că la mijlocul anilor 30, au rămas doar câteva mii. Conform cercetărilor, în mijlocul acestor luptători de gherilă se afla și Kim Il Sung, care s-a remarcat prin acțiunile sale de conducere a luptelor, fiind considerat unul din cei mai periculoși conducători de gherile. În partea de nord a Coreei se credea că Kim însuși a învins japonezii prin puterile sale de conducător, în timp ce coreenii din sud considerau că acesta este un impostor care își însușește acțiunile altor patrioți. Cu toate acestea, mitul creat în jurul lui Kim Il Sung motivează în fața poporului nord-coreean legitimitatea doctrinei pe care acesta a aplicat-o în Coreea de Nord, astfel încât pentru câțiva zeci de ani, conducătorii comuniști care au luptat împotriva Japoniei au fost cei care au pus bazele comunismului și care au condus apoi Coreea de Nord. (ROH, 2002, p. 301-302).

Începând cu anul 1935, în Coreea, începe revoluția industrială, care aduce cu sine deștrădăcinarea țăranilor, deplasarea populației dintr-o zonă în alta, în special din zona în care s-au născut către o altă zonă mai dezvoltată și nu în cele din urmă, apare clasa muncitoare.

Cea mai dificilă perioadă pentru Coreea începe odată cu anii 1940, când aceasta se divide, perioadă dificilă care impune reorganizări internaționale în întreaga Asie de Est. Uniunea Sovietică își arată în această etapă interesul față de Coreea, fapt datorat deschiderii pe care ar fi putut-o obține către Oceanul Pacific. Intențiile Uniunii Sovietice nu se opreau doar la acest nivel, conducătorii ei dorind o sovietizare a Coreei, urmând ca apoi să îl determine pe Kim Il Sung să unifice cele două părți ale peninsulei. Cu toate acestea, relația dintre liderii comuniști coreeni și cei sovietici nu a fost tocmai cea pe care cei din urmă și-o doreau, motiv pentru care reprezentanții Partidului Comunist Coreean care au avut funcții în Comintern au fost uciși. În urma celui de-Al Doilea Război Mondial și a intervenției Statelor Unite, Coreea își recapătă condiția de stat independent, însă aceștia erau conștienți de faptul că securitatea peninsulei este foarte importantă pentru securitatea națională a lor. În anul 1945, la data de 10-11 august, oficialii Departamentului de Război din Statele Unite, trasează *Paralela treizeci și opt* prin care marchează zonele de influență ale Uniunii Sovietice și ale Statelor Unite în Coreea, fără a consulta însă reprezentanții Coreei, astfel că, ziua capitulării Japoniei, 15 august, a fost declarată ziua independenței Coreei. Kim Il Sung ajunge în Coreea de Nord la sfârșitul lunii septembrie a anului 1945, când este prezentat drept un erou de gherilă poporului coreean de către reprezentanții sovietici. (VU, 2002, p. 33).

În 1946, ia naștere în Coreea de Nord, Partidul Muncitoresc Coreean, care domină scena politică încă de la apariția sa, urmând doi ani de program economic bazat pe modelul sovietic. Kim Il Sung este singurul conducător al partidului și al țării, și la început duce o politică de guvernare de inspirație sovietică, câștigând legitimitate în fața poporului pe care îl implică în partidul comunist. Ideologia lui Kim se distanțează treptat de cea sovietică, devenind dintr-o ideologie comunistă, una de tip revoluționar-naționalistă. Încă de la sfârșitul anilor 1940, doctrina comunistă coreeană începe să capete tendințe proprii, bazate pe independența față de ideologia marxistă, urmând ca după preluarea puterii de către Kim Il Sung, poporul să fie antrenat în grupuri de întâlnire cu scopul reeducării, întâlniri la care le era impusă noua ideologie. (VU, 2002, p. 36).

## Japonia

În secolul al douăzecilea, Japonia a devenit una din cele mai mari puteri imperiale, extinzându-și influența asupra țărilor aflate în vecinătatea sa, China și Coreea. Niponii însă, în special clasa muncitoare și țărani se considerau – din perspectiva conflictuală marxistă – „exploatați” de către regimul imperial „Tenno” și de către *zaibatsu*. Aceste efecte au putut fi urmărite atât în mediul rural, cât și în mediul urban. În mediul rural, „exploatarea” muncitorilor s-a făcut prin muncă prelungită și fără protecție oferită de lege, ceea ce i-a determinat pe oameni să se revolte. În mediul rural, cei mai afectați au fost țărani care au fost desproprietăriți de către moșieri, urmând ca aceștia să lucreze în condiții grele și nedrepte pentru ei cu scopul de a obține alimentele necesare întreținerii vieții. În ceea ce le privește pe femei, acestea erau mult mai discriminate decât bărbații, neavând niciun fel de drepturi, fiind subordonate societății patriarhale. Sistemul Tenno deținea puterea absolută, iar legile politice și militare reprezentau interesul capitalului de monopol. (TAKEUCHI, 1967, p. 729).

În această perioadă, dreptul la vot era restrâns, fiind permis doar bărbaților care plăteau taxe. Totodată, o altă condiție pentru a putea participa la vot, era vârsta minimă de douăzeci și cinci de ani, astfel că la începutul secolului al douăzecilea, între anii 1900 și 1919, doar 5,6% din populația Japoniei era eligibilă pentru vot. Una din urmările acestei măsuri a fost faptul că membrii Camerei Reprezentanților erau doar burghezii și moșierii care făceau parte din partidele Seiyu Kai și Kensei Kai. Printre lucrurile interzise japonezilor prin constituție, se numără și capacitatea de a face declarații referitoare la familia imperială, la templele șintoiste sau crearea uniunilor de muncitori sau de țărani, încălcarea acestor reguli ducând la pedepse

severe. Încă din epoca Meiji, capitalismul cunoaște o dezvoltare rapidă și constantă în Japonia, care aduce cu sine exploatarea muncitorilor și a țăranilor și agresiuni față de țările vecine, Coreea și China. (CROOKE, 2018, p. 6).

Războaiele cu statele vecine, războiul sino - japonez dintre anii 1894 și 1895 și cel ruso - japonez din anii 1904-1905 au fost purtate în numele Împăratului, japonezii fiind înrolați în război chiar și împotriva voinței lor, fiind constrânși să lupte până la sacrificiul suprem pentru Împărat și pentru țara lor. Partidul Comunist Japonez ia naștere în anul 1922, în 15 iunie, odată cu unirea tuturor grupurilor de natură comunistă existente până în acea perioadă, în Japonia. Înainte de înființarea partidului, Kyuichi Tokuda, Kioshi Takase împreună cu alți lideri ai grupurilor comuniste, participă la Congresul Organizațiilor Comuniste din regiunea Estului Îndepărtat, organizat de către Comintern. Încă de la apariția sa, partidul nu a funcționat în legitimitate. Înființarea partidului comunist în Japonia aduce cu sine și prezentarea doctrinei socialiste a marxismului în care clasa muncitoare și țăranii își găsesc apărarea pentru situația nefavorabilă în care se aflau. Cu toate acestea, în Japonia au ajuns doar operele fundamentale ale marxismului, fapt datorat interdicțiilor de natură politică, ce intenționa să restricționeze activitatea partidului. (FUWA, 2018, p. 2-3).

Sloganul pe care Partidul Comunist Japonez îl adoptă este: *proletari din Japonia și Coreea, uniți-vă*, partidul adoptând o atitudine favorabilă față de Coreea și condamnând exploatarea acestor oameni de către Japonia imperialistă. În iunie 1923, guvernul sistemului Tenno ia măsuri împotriva Partidului Comunist Japonez care devenise din ce în ce mai cunoscut în Japonia, și arestează aproximativ o sută de persoane, printre care și liderii Toshihiko Sakai, Shoichi Ichikawa, Kyuichi Tokuda. Tot în acest an, în urma marelui cutremur, partidul este din nou atacat de către organele de ordine din Japonia, iar președintele Ligii tinerilor comuniști, Yoshitora Kawai este ucis, alături de alți comuniști japonezi și coreeni, fapt care a condus la revolte din partea oamenilor care simpatiza partidul comunist și membrii acestuia. Tensiuni au existat nu doar din exteriorul partidului, din partea forțelor reacționare, dar și din interior, când o parte din membri luau în calcul dizolvarea partidului, cu scopul de a-l recrea în momentul în care partidul ar putea deține mai multă putere. Astfel, în 1924 se hotărăște dizolvarea Partidului Comunist Japonez fără anunțarea oficială în cadrul unui congres, însă păstrând oameni în funcții pentru a menține legătura dintre foștii membri. (TAKEUCHI, 1967, p. 735-736).

În anul 1925, Kyuichi Tokuda, Masanosuke Watanabe, Shoichi Ichikawa și alți comuniști japonezi beneficiind de sprijinul Cominternului hotărăsc reconstruirea partidului și reorganizarea lui. Primul program manifest al Partidului Comunist Japonez a fost, de fapt, o schiță prin intermediul căreia membrii partidului încercau să introducă ideile marxiste în Japonia. La cel de-al patrulea congres al Cominternului, Kiyoshi Takase și Tadahiko Kawachi au participat din partea Japoniei, anunțând la nivel internațional înființarea Partidului Comunist Japonez, care a fost recunoscut oficial de către participanții partidelor socialiste prezente la congres. Odată cu această participare a japonezilor la congresul internațional, Sen Katayama este ales de către Comitetul Executiv al Cominternului să prezinte programul Partidului Comunist din Japonia. (LINKHOEVA, 2020, p. 163-164).

Acest document este discutat și stabilit în 1923, la cel de-Al Doilea Congres al Partidului Comunist Japonez din orașul Ichikawa drept primul program care ajustează ideile marxiste la condițiile sociale din Japonia și care intenționa să organizeze o mișcare revoluționară. Așadar, programul partidului comunist din 1923 schițat de Sen este primul document de natură socialistă din Japonia, scris de către japonezi și inspirat din ideile lui Marx. Printre punctele precizate în programul partidului, comuniștii menționează rolul rămășițelor feudale în sistemul social al țării și totodată ilustrează importanța unei revoluții pentru a îndepărta guvernarea imperială și pentru a aboli sistemul imperial din Japonia, lucruri care, în viziunea acestora ar fi posibile doar prin intermediul unei mișcări revoluționare. Programul

conține douăzeci și două de puncte – cereri, care, conform autorilor săi, apăra drepturile clasei muncitoare și dădea dovadă de o solidaritate la nivel internațional față de toți muncitorii socialiști. Pe lângă aceste aspecte, programul își propunea să introducă votul universal, atât pentru femeile cât și pentru bărbații care au împlinit vârsta de optsprezece ani, libertate a asociațiilor muncitorești, libertatea de exprimare și limitarea puterii pe care poliția și forțele armate care slujeau guvernării imperiale o avea asupra oamenilor. Pentru ca aceste aspecte să poată deveni realitate, partidul comunist japonez propunea în primul rând îndepărtarea sistemului Tenno. În plan social, programul menționa drepturi egale de muncă pentru oameni, un salariu minim bazat pe un sistem, confiscarea pământurilor burghezilor și împărțirea acestora la țărani, care să îl cultive și să contribuie la dezvoltarea țării. (LINKHOEVA, 2020, p. 163).

Comparând Manifestul Partidului Comunist scris de Marx și Engels cu programul partidului comunist japonez, pot fi sesizate diferite puncte comune pe care autorii celui din urmă le-au preluat și le-au adaptat nevoilor muncitorilor din țara lor, existând însă și aspecte unice, precum introducerea votului sau importanța acordată libertăților pe care aceștia și le doreau.

Un alt punct specific programului manifestului partidului comunist japonez este opoziția față de sistemul imperialist pe care Japonia îl dezvoltase în ultimul secol, cerând retragerea forțelor armate din țările vecine, China, Coreea și Taiwan. Totodată, Partidul Comunist, prin intermediul programului său susținea eliberarea coloniilor japoneze, Coreea și Taiwan de sub influența imperialistă a Japoniei. Comuniștii considerau că astfel pot lupta împotriva războaielor de pe continentul asiatic, militând pentru pace atât în Asia cât și în lume, fapt care diferențiază acest program de alte programe scrise în alte țări.

### **Doctrina unității statelor asiatice: Panasianismul**

Încă din perioada Meiji (1868-1912), ideologia panasiatică a căpătat importanță în cercurile intelectuale, urmând ca apoi să se extindă și către mediul politic. În prima perioadă, nu se poate vorbi despre o ideologie a panasianismului deoarece nu erau trasate suficient de clar fundamentele acesteia, însă se poate înțelege faptul că a fost o tendință în sfera intelectuală și politică. Cu toate acestea, așa cum susține și Saaler, premisa de la care a pornit ideea panasianismului a fost încercarea de a opri ceea ce asiaticii numeau imperialism european în Asia de est. Pentru a rezista acestei amenințări din partea Europei care se manifestă în secolele al nouăsprezecelea și al douăzecilea, națiunile asiatice trebuiau să găsească o metodă pentru a rezista acestei amenințări din ce în ce mai prezente pe continentul asiatic. Ca acest lucru să fie posibil, era nevoie de o uniune a popoarelor colonizate și a națiunilor din Asia. Japonia, în acest context își manifestă dorința de a se afla în fruntea acestei uniuni, ea fiind singura țară din Asia care reușise să lupte împotriva imperialismului vestic, fapt demonstrat de învingerea Rusiei în războiul din perioada cuprinsă între 1904-1905. Conducerea Japoniei și legitimitatea sa în această problemă privind expansiunea vestică a fost recunoscută în cele mai multe părți din Asia până în anul 1910 când Japonia anexează Coreea. Pentru a legitimize anexarea Coreei, Japonia face recurs la ideologia panasiatică, susținând ideea conform căreia această decizie a fost luată pentru a se apăra de colonialismul european. Cu toate că panasianismul a reprezentat o dorință de afirmare și de apărare împotriva dușmanilor din vest, această tendință a fost și prilejul de care s-a folosit Japonia pentru a se clasa pe primul loc, loc ocupat de secole de către China, pe continentul asiatic. Până în perioada Edo (1603-1868), China era considerată de către celelalte țări drept centrul ordinii mondiale din Asia, ordine care a fost acceptată și recunoscută internațional în Asia de Est. (SAALER, 2002, p.18-20).

Odată cu epoca Edo, scriitori japonezi printre care și Hirata Atsutane (1776-1843) se raportau la Japonia drept Regatul de Mijloc, arătând prin aceasta faptul că locul Chinei înțepea

să fie ocupat de către Japonia în peisajul est-asiatic. Astfel se explică și trecerea de la panasianismul regional din perioada Meiji, la panasianismul hegemonic care a început să se contureze odată cu intrarea în epoca Taisho (1912-1926). În documentele despre sfera co-prosperității Asiei de est, ordinea regională este trasată având în centrul său Japonia, urmată de alte state precum China, Manchuguo și Tailanda, precum și alte zone semi-independente, administrate de către Japonia: Burma, Filipine și Java. Pan-asianismul japonez nu a fost exclusiv îndreptat înspre amenințările din vest, ci și către țara vecină cu o capacitate regională de hegemonie, China. Deși greu de identificat unele caracteristici fixe ale pan-asianismului, Saaler face o clasificare a caracteristicilor acestei idei, din perspectiva identității asiatice.

Astfel, el identifică trei trăsături importante:

- a. Unitatea culturală a popoarelor est-asiatice care au adoptat în trecut scrierea chineză și care au avut același sistem filosofic sau religios.
- b. Înrudirea din punct de vedere rasial al popoarelor est-asiatice, care conform sistemului de rase trasat de către europeni, făceau parte din rasa galbenă, nume primit în secolul al nouăsprezecelea, când Împăratul german Wilhelm II făcea referire la pericolul galben.
- c. Apropierea geografică și unitatea politică a țărilor din estul Asiei, care au existat timp de secole în cadrul ordinii sinocentrice ale relațiilor internaționale. (SAALER, 2002, p. 15).

Primele două caracteristici care fac referire în special la aspectele cultural-religioase și la cele de apartenență la o anumită rasă au fost folosite în special în perioada în care raportarea la panasianism a fost una intelectual – culturală. Cele două s-au unit sub sloganul *aceeași cultură, aceeași rasă*, însă cel de-al treilea punct conduce la politicizarea panasianismului, moment în care acest concept începe să fie folosit drept o legitimizare a intenției Japoniei de a deveni un centru al sistemului internațional în Asia de est. Cu toate acestea, majoritatea guvernărilor Meiji s-au opus tendinței panasianiste care a fost considerată prea radicală pentru a putea fi implementată ca o politică externă.

Punctul culminant în dezvoltarea pan-asianismului poate fi identificat în perioada Taisho când se înființează câteva societăți politice informale, majoritatea de orientare dreaptă extremă, numite de către cercetătorul Herbert Normal, *societăți patriotice*. În ciuda faptului că sunt numite patriotice, aceste societăți au mai degrabă o orientare panasianistă. Aceste societăți au produs numeroase publicații și s-au folosit de mijloace informale, indirecte pentru a se asigura de faptul că ideile și viziunile lor vor ajunge în atenția politicianilor și că vor fi susținute de către cele mai importante cercuri economice ale vremii. Printre acestea, cele care au avut cel mai mare ecou în Japonia au fost Societatea pentru cultura comună, fondată în 1898, care s-a unit cu Societatea Asiei de est, devenind Societatea pentru cultura comună a Asiei de Est. Societatea pentru cultura comună a Asiei de est a fost una din cele mai susținute societăți de către guvernul japonez. Programul acestei societăți este evidențiat în numele pe care aceasta l-a ales, fiind o societate care își concentra activitatea în jurul ideii de identitate est-asiatică bazată pe cultură, organizând cursuri pentru studiul Chinei și al limbii chineze, cursuri de cultură, și fiind antrenată în diferite activități culturale în Asia de est. Această societate își extinde centrele sale de activitate și în China, unde înființează o academie numită Academia pentru cultura comună a Asiei de Est, instituție în care studenții studiau doctrinele confucianiste în antiteză cu cele moderne, provenite din Europa. Rolul acestor societăți a fost acela de a crea legătura dintre intelectualii care susțineau ideologia și mediul politic. (SAALER, 2002, p. 19-20). Această idee s-a transformat gradual, dintr-o tendință apolitică într-un discurs intelectual care ulterior a jucat un rol important și în politică, schimbându-și conținutul în funcție de poziția pe care o adopta odată cu evoluția sa.

## Concluzii

Tendința de modernizare, apărută odată cu secolul al XX-lea la nivel internațional, a adus cu sine schimbări semnificative în întreaga lume, schimbări care nu au ocolit zona Asiei de Est. Ideologia marxistă, de proveniență vestică, diferită din toate punctele de vedere față de tradiția culturală asiatică de inspirație chinezească, precum și influența revoluției sovietice, au servit drept sursă de inspirație revoluționarilor din țările asiatice. De asemenea, Cominternul și interesul manifestat față de Asia de Est, în primul rând față de Japonia, ulterior îndreptându-se și către celelalte state, a avut un impact profund asupra modelării ideologice ale partidelor comuniste nou înființate în această zonă. Pentru China, înființarea Partidului Comunist Chinez a reprezentat fundamentul înființării Republicii Populare Chineze și evoluția țării sub conducerea unui nou regim. Pătrunderea comunismului în Coreea a avut un efect dublu: pe de o parte a contribuit la rezistența anti-japoneză, iar pe de altă parte, a condus la divizarea țării, partea de Nord funcționând sub guvernare comunistă, divizare efectuată de trasarea așa-numitei Paralela 38. În cazul Japoniei, însă, deși inițial principalul punct de interes al Cominternului, mișcarea comunistă nu a reușit să se afirme, fiind suprimată, iar Partidul Comunist Japonez, de asemenea, fiind dizolvat după o perioadă în care a funcționat în ilegalitate, fiind un partid minoritar, fără capacitate de influență asupra sistemului de guvernare al țării.

Pe de altă parte, Panasianismul – doctrina unității statale, ideologie de proveniență japoneză, apare ca o justificare a țării în ceea ce privește tendința de expansiune a acesteia, promovând ideea unei uniuni pentru a manifesta rezistență asupra așa-numitei dominații occidentale. Cu toate acestea, influența sa nu s-a ridicat la nivelul așteptărilor Japoniei, devenind mai degrabă un discurs intelectual, care a servit ulterior drept sursă de inspirație pentru alte mișcări regionale de pe continentul asiatic, printre care și ASEAN, fiind mai degrabă perceput drept un apel la unitate regională.

## BIBLIOGRAFIE

- CROOKE, Matthew J., *Betraying Revolution: The Foundations of the Japanese Communist Party, Master's Projects and Capstones* 775, 2018, <https://repository.usfca.edu/capstone/775>, p. 1-31
- FUWA, Tetsuzo, 'The Communist Manifesto and the Development of the Japanese Communist Party', *Japan Press Weekly*, no. 11, 2018, p. 2-8
- KWIATKOWSKA, Monika, 'The Democratic People's Republic of Korea (Foundation, State Ideology, Political and Economic Systems, Society)' in *Undemocratic Systems of the Post Cold-War World: A Comparative Analysis of Selected States*, (ed: Monika Kwiatkowska), Krakow, Poland, 2023, p. 35-38
- ROH, Kyung-chaeh, 'Historical Characteristics of Korea's Social Democracy', *International Journal of Korean History*, vol. 3, December, 2002, p. 295-320
- LINKHOEVA, Tatiana, 'The Japanese Communist Party and the Comintern', *Revolution Goes East: Imperial Japan and Soviet Communism*, Cornell University Press Project MUSE, 2020, p. 159-184
- McDERMOTT, Kevin, AGNEW, Jeremy, *The Comintern. A History of International Communism from Lenin to Stalin*, Macmillan Press, London, 1996
- MITTER, Rana, *Calea amară a Chinei, Confruntarea cu lumea modernă*, Bic All, Bucuresti, 2005
- ONIMARU, Takesi, 'Shanghai Connection: The Construction and Collapse of the Comintern Network in East and Southeast Asia', *Southeast Asian Studies*, vol. 5, no. 1, 2016, p. 115-133, DOI:10.20495/seas.5.1\_115



- SAALER, Sven, 'Pan-Asianism in Meiji and Taisho Japan – A Preliminary Framework', Working Paper 02/4, *Deutsches Institut für Japanstudien*, 2002
- SAICH, Anthony, *The Chinese Communist Party During the Era of the Comintern (1919-1943)*, International Institute of Social History, Amsterdam, 1996
- TAKEUCHI, Yoshimoto, 'Marxism in Japan', *Revue Internationale de Philosophie*, 1974, p. 727-747
- TAKEUCHI, Yoshimoto, 'The Role of Marxism in Japan', *The Developing Economies*, vol. 5, issue 4, 1967, p. 727-735
- TORBJORN, Loden, 'China's Communist Party at 100: From Revolution to Rule', *Asia Paper – Institute for Security and Development Policy*, Stockholm-Nacka, July 2021, p. 1-69
- VU, Tuong, 'State Formation and the Origins of Developmental States in South Korea and Indonesia', *Studies in Comparative International Development*, vol. 41, no. 4, 2002, p. 27-56

## TRANSFORMING POLITICAL RHETORIC: ANALYSIS OF LINGUISTIC FRAMES IN THE SPEECHES OF JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO

## TRANSFORMATION DE LA RHÉTORIQUE POLITIQUE : ANALYSE DES CADRES LINGUISTIQUES DANS LES DISCOURS DE JOSÉ LUIS RODRIGUEZ ZAPATERO

## TRANSFORMAREA RETORICII POLITICE: ANALIZA ASPECTELOR LINGVISTICE ÎN DISCURSURILE LUI JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO

**Prof. Ana-Maria GRIGORE**

Doctorandă

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Școala Doctorală de Studii Filologice

E-mail: [ana\\_maria.grigore99@yahoo.com](mailto:ana_maria.grigore99@yahoo.com)

### **Abstract**

*This article examines the use of linguistic frames in the speeches of Spanish politician José Luis Rodríguez Zapatero. Through a detailed analysis of his speeches during the 2008 general election campaign, linguistic frames employed by Zapatero to persuade and mobilize voters are identified and explored. This study demonstrates how Zapatero utilized carefully selected terms and metaphors to present his government as the best option for progress and positive change in Spain. This analysis provides insight into how political rhetoric can influence public opinion and electoral decision-making.*

### **Résumé**

*Cet article examine l'utilisation des cadres linguistiques dans les discours de l'homme politique espagnol José Luis Rodríguez Zapatero. À travers une analyse détaillée de ses discours pendant la campagne des élections générales de 2008, les cadres linguistiques employés par Zapatero pour persuader et mobiliser les électeurs sont identifiés et explorés. Cette étude démontre comment Zapatero a utilisé des termes et des métaphores soigneusement sélectionnés pour présenter son gouvernement comme la meilleure option pour le progrès et le changement positif en Espagne. Cette analyse offre un aperçu de la manière dont la rhétorique politique peut influencer l'opinion publique et la prise de décision électorale.*

### **Rezumat**

*Acest articol examinează utilizarea strategiilor lingvistice în discursurile politicianului spaniol José Luis Rodríguez Zapatero. Printr-o analiză detaliată a discursurilor sale din timpul campaniei pentru alegerile generale din 2008, sunt identificate și explorate particularitățile lingvistice folosite de Zapatero pentru a convinge și mobiliza alegătorii. Acest studiu demonstrează cum Zapatero a folosit termeni și metafore atent selecționate pentru a*

*prezenta guvernul său ca cea mai bună opțiune pentru progres și schimbare pozitivă în Spania. Această analiză oferă o perspectivă asupra modului în care retorica politică poate influența opinia publică și luarea deciziilor electorale.*

**Keywords:** *linguistic frames, speech, political campaigns*

**Mots-clés:** *cadres linguistiques, discours, campagnes politiques*

**Cuvinte-cheie:** *particularități lingvistice, discurs, campanii politice*

### **Considerații preliminare**

Comunicarea politică a devenit în ultimii 30 de ani un domeniu cu un parcurs ascensional surprinzător. Despre rolul definitoriu al acesteia ca obiect de studiu vorbește Daniela Roventă-Frumușani, considerând că poate reprezenta „o schimbare la fel de importantă în ordinea politicului precum mass-media în domeniul informației și sondajele în cel al opiniei publice.” (ROVENȚA-FRUMUȘANI, 2004, p. 131).

Privit astăzi de cele mai multe ori cu scepticism de către publicul larg, discursul politic este o realitate contemporană care marchează în mod inevitabil societatea actuală. Identitatea lexicului politic, însă, continuă să fie un subiect deschis, fiind „exclus ca entitate aparte pe motiv că ar avea o individualitate prea puțin marcată.” (ZAFIU, 2001, p. 11).

Pentru a ilustra care sunt calitățile și defectele discursului politic, dar și ce strategii sunt folosite pentru a obține forța persuasivă, vor fi analizate afirmațiile unui om politic originar din Peninsula Iberică, fostul prim-ministru José Luis Rodríguez Zapatero.

### **José Luis Rodríguez Zapatero – om politic**

Câștigător al alegerilor generale din 2004 și 2008, José Luis Rodríguez Zapatero este un om politic spaniol, membru al cunoscutului partid *PSOE* (Partido Socialista Obrero Español = Partidul Socialist Muncitoresc Spaniol). Originar din provincia Castilla y León, Zapatero devine rapid cel mai tânăr membru al Parlamentului Spaniei, iar ascensiunea sa politică a fost una fulminantă, devenind în anul 2004 prim-ministru al Spaniei, rămas în funcție până în 2011.

Omul politic surprinde în spațiul public prin afirmațiile controversate pe care le face în ceea ce privește teme de interes pentru societatea actuală precum: schimbările climatice, legalizarea căsătoriilor între persoane de același sex etc.

### **Între etos, patos și logos**

Pentru obținerea forței persuasive, este necesară îmbinarea perfectă a trei elemente pe care le subliniază Aristotel în *Retorica* sa: *logosul*, *patosul* și *etosul*.

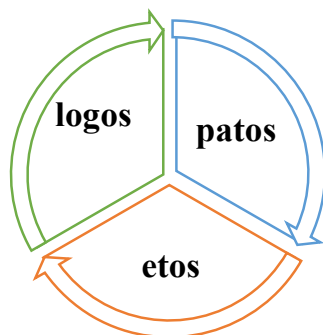


Fig. 1 – De unde vine forța persuasivă?

Pentru a obține forța persuasivă, cele trei elemente din schemă (Fig. 1) trebuie să se îmbine.

*Logosul* presupune faptul că ideea este una logică, rațională pentru ascultător, acesta înțelegând conținutul vehiculat. *Patosul* implică formarea unei conexiuni emoționale între locutor și interlocutor, prin utilizarea anumitor strategii (autodezvăluire, povești de viață, citate inspiraționale etc.). Pe de altă parte, *etosul* presupune autoritatea celui care își propune să convingă auditoriul, fapt aflat în strânsă legătură cu încrederea publicului în ceea ce ascultă.

Pentru a convinge auditoriul, Zapatero apelează nu doar la corectitudinea logică a argumentelor, ci și la implicarea emoțională a auditoriului. Se realizează astfel un raport între cele trei mijloace de obținere a persuasiunii menționate anterior.

Datorită aceluiași mare filosof al Greciei Antice menționat anterior există o clasificare a genurilor retorice: cel *deliberativ*, cel *judiciar*, respectiv cel *demonstrativ*, fiecare cu „identitate elocuțională proprie”. (MILICĂ, 2014, p. 25). Discursul deliberativ, cel asupra căruia vom insista, este „orientat către fapte eventuale și centrat asupra utilului și dăunătorului”. (MILICĂ, 2014, p. 25).

Discursul politic trebuie să fie organizat în așa fel încât să reflecte existența genului deliberativ.

Genul deliberativ este unul dintre cele mai vii în societățile democratice contemporane, ilustrând discursurile orientate către viitor, către ceea ce urmează să se întâmple sau s-ar putea întâmpla. Acțiunea discursivă a lui Zapatero este una mobilă, iar stilul elocuțional este unul temperat.

### **Analiza discursului politic – Studiu de caz**

Discursul politic a suferit mai multe schimbări în ultimii ani, influențate de diverși factori socio-politici, tehnologici și culturali. Pentru a vedea felul în care apar numeroase modificări la nivel de limbaj, vom încerca decodarea discursului politic rostit de către Luis Rodríguez Zapatero la data de 8 aprilie 2008 cu ocazia investirii sale ca președinte al Guvernului, în cadrul Congresului Deputaților, abordând un subiect de interes pentru acea perioadă, criza economică care străbătea Spania.

Tematica discursului politic analizat este una pozitivă, Zapatero folosindu-se de problema economică a Spaniei pentru a sublinia beneficiile pe care le va aduce propriul său program de guvernare, menționând felul în care va rezolva problemele cu care se confruntă statul spaniol, pentru a ajunge la idealul pe care cetățenii și-l doresc: o țară prosperă, eficientă.

Se remarcă utilizarea unor strategii persuasive în discursul politic analizat. Unele dintre cele mai importante aspecte sunt evidențiate mai jos:

Discursul debutează cu o formulă de adresare specifică, ce denotă un ton formal, respectuos: *Señor Presidente, Señoras y Señores Diputados* și continuă cu utilizarea adverbului **hoy** (=astăzi), marcând astfel indicele temporal.

De asemenea, se constată utilizarea frecventă, pe întreaga durată a discursului, a expresiilor deictice precum **ahora** (=acum), respectiv **aquí** (=aici), ce constituie două forme specifice deixisului tradițional (temporal, respectiv spațial). *Deixisul* este un fenomen important în pragmalingvistică, făcând referire directă, prin utilizarea unor entități lingvistice diverse. Semnificația depinde de contextul de enunțare. Karl Bühler este cel care vorbește despre existența unei organizări interne în care termenii folosiți conduc la conceptul de „câmp indexical”, construit din triada „*eu-aici-acum*”, categorii cărora le corespund persoana care vorbește, locul, respectiv timpul.

<i>ahora tenemos que mejorar</i>
<i>ahora hay que poner</i>
<i>ahora lo reclamo</i>
<i>ahora admiran nuestros logros</i>
<i>aquí la exposición</i>
<i>quien aquí vive</i>

Expresiile deictice temporale indică momentul în care este emis discursul sau către diferite momente la care se face apel în momentul comunicării, în vreme ce deicticele spațiale ilustrează fie locul în care se află actanții comunicării, fie spațiul la care se referă locutorul în timpul discursului său.

«Acudo a solicitar su confianza no solo para formar un gobierno y presidirlo, sino para impulsar una clara idea de España: un **país próspero y a la vez decente**; un **país eficiente**; un **país unido y diverso**; un **país comprometido** con la causa de la paz y en **la lucha contra el cambio climático y la pobreza**.»

Se remarcă frecvența utilizării secvențelor prototipice descriptive, alcătuite din grupuri nominale precum: *país próspero y a la vez decente, país eficiente, país unido y diverso, país comprometido con la causa de la paz, cambio climático* etc. Sunt subliniate, așadar, obiectivele pe care acest program de guvernare și le propune. Utilizarea acestor construcții contribuie la expresivitatea limbajului, adăugând patos discursului, contribuind la transmiterea viziunii sale asupra Spaniei într-un mod convingător.

În același paragraf se remarcă utilizarea metaforei conceptuale ca mijloc de persuasiune, procedeu frecvent întâlnit și în mass-media. Pentru a vorbi despre ceea ce nu îi este familiar, ființa umană tinde să împrumute cuvinte din sfera a ceea ce îi este cunoscut. Se observă astfel realizarea unui transfer metaforic între abstract și cel concret, prin intermediul unei „punți” care leagă cele două domenii: „Domeniul-țintă este domeniul pe care încercăm să îl înțelegem prin utilizarea domeniului sursă.” (KÖVECSSES, 2010, p. 4).

*La lucha contra el cambio climático y la pobreza* (=lupta împotriva schimbării climatice și a sărăciei) ilustrează faptul că această criză prin care trece Spania (și nu numai!) este un inamic nevăzut al întregului stat, iar victoria pare posibilă doar alături de o echipă capabilă să înfrunte aceste provocări. Experiența schimbărilor climatice sau a sărăciei devine una similară războiului, luând astfel naștere o metaforă conceptuală. Pericolul este unul iminent, iar inamicul trebuie înfrânt.

Zapatero prezintă Spania viitorului ca fiind prosperă, decentă, eficientă, unită, diversă și dedicată păcii, luptei împotriva schimbărilor climatice și eradicării sărăciei. Aceste valori reflectă principiile progresiste și sociale care caracterizează agenda sa politică.

Discursul pune accentul pe acțiune și rezolvarea problemelor prin descrierea măsurilor specifice care trebuie luate în sectorul construcțiilor. Acesta utilizează sintagme precum „oferta de lucrări publice va fi accelerată”, „se va lansa un plan special pentru relocarea șomerilor din sectorul construcțiilor”, respectiv „extinderea termenului de ipotecă va fi facilitată”, sugerând un răspuns (pro)activ la provocările industriei.

Se remarcă utilizarea frecventă a formelor verbale personale la timpul viitor care, din punct de vedere stilistic, sugerează crearea unei perspective vizionare, totul este proiectat ca potențialitate și se construiește pe un scenariu consacrat: *seremos* (=vom fi), *presentaremos* (=vom prezenta), *lograremos* (=vom reuși), *tendremos* (=vom avea), *haremos* (=vom face), *adoptaremos* (=vom adopta) etc. Acest lucru conferă un sentiment de planificare și angajament față de punerea în aplicare a măsurilor propuse.

Utilizarea persoanei I plural este o altă metodă prin care Zapatero sugerează un sentiment de responsabilitate comună. Acesta subliniază necesitatea colaborării între toate sectoarele societății, sugerând o colaborare între el, partid și popor: *aprobaremos la Ley de Movilidad Urbana, y ejecutaremos a corto, podemos y debemos convertirnos, y vamos a hacerlo*.

Un alt element central întâlnit în discursurile sale este utilizarea cunoscutelor *perífrasis de obligación*, pentru a motiva publicul să întreprindă acțiuni concrete în fața unei necesități identificate (**tener + que + infinitivo**: *tenemos que mejorar* la coordinación, *tenemos que actuar*, **deber + infinitivo**: *debemos afrontar, debemos dar, debemos evitar, necesitamos + infinitivo*: *necesitamos proteger, necesitamos poner, necesitamos elevar*). Se subliniază astfel necesitatea evitării pericolelor care ar periclita buna dezvoltare a țării, dar și nevoia înfruntării tuturor factorilor care ar putea perturba echilibrul.

Mai mult decât atât, este subliniată o altă problemă ce nu suportă amânare: necesitatea de a prioritiza educația, astfel încât întreaga comunitate să contribuie la construirea unui viitor echitabil, făcându-se astfel apel la responsabilitatea pe care fiecare individ o are pentru reușita acestui plan de acțiune. Politicianul subliniază astfel nu doar sentimentul de responsabilitate comună, ci și faptul că problemele expuse în discursul său necesită o atenție sporită, motivând astfel la acțiuni progresiste.

Un alt instrument sintactic ce sporește sau, dimpotrivă, micșorează forța persuasivă este chiar lungimea frazelor. Pentru a capta atenția auditoriului, frazele rostite de către Zapatero sunt scurte, coordonate, „mesajul fiind ușor de detectat și astfel relevant”. (NICULESCU-GORPIN, 2002).

## Considerații finale

În ciuda dificultății provocării reprezentate, discursul transmite un ton optimist și încredere în capacitatea de a depăși situația. Prin sintagma *lo que sí afirmo es que seremos capaces* (=ceea ce afirm este faptul că vom fi capabili să...), reflectând o atitudine pozitivă față de viitor și față de posibilitatea succesului colectiv.

Sunt respectate virtuțile stilistice ale oratoriei, dat fiind faptul că oratorul se exprimă corect, într-o limbă comună, fără greșeli. Se remarcă astfel calitatea corectitudinii, dar și faptul că exprimarea nu este una arborescentă, care ar putea ridica probleme celui care nu știe să o folosească. Discursul urmează o structură argumentativă clară, în care Zapatero reamintește mai întâi legitimitatea democratică a poziției sale, apoi își expune viziunea pentru Spania și solicită în cele din urmă încrederea deputaților.

**BIBLIOGRAFIE**

- \* Discurso de José Luis Rodríguez Zapatero en la sesión de investidura como presidente del gobierno, Congreso de los Diputados, 8 de abril de 2008, Disponibil la: [e00-elmundo.uecdn.es/documentos/2008/04/08/discurso\\_zapatero.pdf](http://e00-elmundo.uecdn.es/documentos/2008/04/08/discurso_zapatero.pdf). Data ultimei accesări: 10.04.2024
- ARISTOTEL, *Retorica*, ediție în limba română de Maria-Cristina Andrieș și Ștefan-Sebastian Maftai, Editura Iri, București, 2004
- KÖVECSES, Zoltán *Metaphor. A Practical Introduction*, second edition, Oxford University Press, 2010
- MILICĂ, Ioan, *Noțiuni de stilistică*, Editura Vasiliana 98, Iași, 2014
- NICULESCU-GORPIN, Anabella-Gloria, „Modalități de persuadare și efectul perlocuționar în discursul politic”, în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale. Actele colocviului Catedrei de Limba Română*, 27-28 noiembrie 2002, II, Secțiunea Pragmastilistică
- ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela, *Analiza discursului: Ipoteze și ipostaze*, Editura Tritonic, București, 2004
- ZAFIU, Rodica, *Diversitate în stilistica română actuală*, Editura Universității din București, 2001

## MARVEL MYTH-BUSTING TALES: THE MULTICULTURAL UNIVERSE

### CONTES MARVEL QUI BRISENT LES MYTHES : L'UNIVERS MULTICULTUREL

### POVEȘTILE MARVEL CARE DISTRUG MITURI: UNIVERSUL MULTICULTURAL

**Zakia YOUSFI**

University of Algiers 2

E-mail: [zakia.yousfi@univ-alger2.dz](mailto:zakia.yousfi@univ-alger2.dz)

#### **Abstract**

*The representational art of comics is culturally reflective. Ever since the emergence of comics, people sought accurate representation in the cheap coloured papers which seemingly told unmediated stories. However, no media form is impartial, and just like all art forms, the allegory of comics tends to be socially and politically driven. People of different cultural backgrounds have always struggled with media misrepresentation. Marvel is an empire of artistic vessels; comics, films, and TV shows, all of which are known for their relatable characters of different cultural backgrounds, stories, special abilities and disabilities which enhance Marvel's inclusive philosophy to welcome and cherish the diversity among its large fan base. Marvel superhero comics offer entertaining artistic fabrics while exploring different concepts such as acculturation in multicultural environments. Marvel studios recent productions continue to challenge non-western stereotypes and misrepresentation trusted by those who overlook the substantial impact and power of the media in generating realities and falsifying history through allegedly authentic representations. Although Marvel has not always delivered accurate representations, it continues to serve as a myth-busting tool to challenge what has been disseminated by the media for multiple reasons, offering a multicultural tapestry for comic fans and film-goers to enjoy, and to question!*

#### **Résumé**

*L'art figuratif de la bande dessinée reflète la culture. Depuis l'émergence de la bande dessinée, les gens recherchaient une représentation précise dans les papiers colorés bon marché qui racontaient apparemment des histoires directes. Cependant, aucune forme médiatique n'est impartiale et, comme toutes les formes d'art, l'allégorie de la bande dessinée a tendance à être socialement et politiquement motivée. Les personnes d'origines culturelles différentes ont toujours été aux prises avec les fausses déclarations médiatiques. Marvel est un empire de vaisseaux artistiques ; des bandes dessinées, des films et des émissions de télévision, tous connus pour leurs personnages d'origines culturelles différentes, leurs histoires, leurs capacités spéciales et leurs handicaps qui renforcent la philosophie inclusive de Marvel visant à accueillir et à chérir la diversité parmi sa large base de fans. Les bandes dessinées de super-héros Marvel proposent des tissus artistiques divertissants tout en explorant différents concepts tels que l'acculturation dans des environnements multiculturels. Les productions récentes des studios Marvel continuent de remettre en question les stéréotypes non occidentaux*



*et les fausses déclarations auxquelles font confiance ceux qui négligent l'impact et le pouvoir substantiels des médias dans la génération de réalités et la falsification de l'histoire à travers des représentations prétendument authentiques. Bien que Marvel n'ait pas toujours fourni des représentations précises, il continue de servir d'outil de démystification pour remettre en question ce qui a été diffusé par les médias pour de multiples raisons, offrant une tapisserie multiculturelle que les fans de bandes dessinées et les cinéphiles peuvent apprécier et remettre en question!*

## **Rezumat**

*Arta reprezentativă a benzilor desenate reflectă cultural. Încă de la apariția benzilor desenate, oamenii au căutat o reprezentare corectă în hârtiile ieftine colorate care aparent spuneau povești nemediate. Cu toate acestea, nicio formă media nu este imparțială și, la fel ca toate formele de artă, alegoria benzilor desenate tinde să fie condusă social și politic. Oameni din medii culturale diferite s-au luptat întotdeauna cu denaturarea mass-media. Marvel este un imperiu al vaselor artistice; benzi desenate, filme și emisiuni TV, toate fiind cunoscute pentru personajele lor, identificabile din medii culturale diferite, povești, abilități speciale și dizabilități care îmbunătățesc filozofia incluzivă a Marvel de a saluta și prețui diversitatea în rândul bazei sale mari de fani. Benzile desenate cu supereroi Marvel oferă materiale artistice distractive în timp ce explorează diferite concepte, cum ar fi aculturația în medii multiculturale. Producțiile recente ale studiourilor Marvel continuă să conteste stereotipurile non-occidentale și denaturarea în care au încredere cei care trec cu vederea impactul substanțial și puterea mass-media în a genera realități și a falsifica istoria prin reprezentări presupuse autentice. Deși Marvel nu a oferit întotdeauna reprezentări precise, continuă să servească drept un instrument de distrugere a miturilor pentru a contesta ceea ce a fost diseminat de mass-media din mai multe motive, oferind o tapisserie multiculturală pentru fanii benzilor desenate și cinefilii să se bucure și să pună întrebări!*

**Keywords:** *Representation, Acculturation, Multiculturalism, Misrepresentation, Marvel comics, Marvel Studios, Diversity, Inclusion*

**Mots-clés:** *représentation, acculturation, multiculturalisme, fausse représentation, Marvel comics, Marvel Studios, diversité, inclusion*

**Cuvinte-cheie:** *reprezentare, aculturație, multiculturalism, denaturare, benzi desenate Marvel, Studiourile Marvel, diversitate, incluziune*

## **Introduction**

What would the world be like if authentic representation in media was a goal not a threat? if the “info” in the infotainment was more appealing and important than entertainment? British media scholar David Buckingham believes that “the media do not offer us a transparent window on the world [that] the media intervene; providing us with selective versions of the world, rather than direct access to it.” (Buckingham 3). This intervention bred certain cultural stereotypes for so many years that many people lost hope in the “serious” and the “factual” media forms which insisted for many years on shaping, commercializing, and immortalizing the stereotype. That is why most people seek authentic cultural representation in different media art forms.

To represent is to communicate through signs and symbols. Cultural theorist Stuart Hall argues that:

Representation connects meaning and language to culture... [representation] means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people...[representation] is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs, and images which stand for or represent things' (1).

Hollywood created artistic representation conventions, commonly adapted, and unquestionably consumed by many among the audience. Such conventions are inclusive of the outlaw in the western film genre, the hostile alien in science fiction, and the uncivilized Arab in historical films.

### 1. *Marvel-ous Characters: Diversity and Inclusion*

In the 1930's, comic strips proved to be the most popular section in the newspapers, offering an escape from reality and the news about wars and depression. This popularity inspired the reprints of those strips sparking the people's demand for more original material in the new format. However, the art of comics has been previously perceived as simplistic and juvenile, Angela Ndalians argues:

Perhaps the negative attitude toward comics has historical roots tied specifically to the comic book form. In Western culture, the comic book's early association with the superhero genre (with the introduction of Superman in Action Comics in 1938) brought with it a large, youth-oriented audience. Despite its immense popularity, the public perception for a long time was that comics were a kid's medium-or, more specifically, a young boy's medium. (p. 113)

Nevertheless, like all art forms, comics became part of the cultural continuum. From supporting American troops and enunciating patriotic messages, to commercializing civic efforts, offering escapist tales for children and adults, comics were integrated in American culture (Jeremy Dauber). The American superhero genre thrived mainly after the depression; offering the perfect form of entertainment; cheap, available, and open to endless possibilities that still make sense in a world that does not always make sense.

Comics grew more popular and sophisticated with time, introducing heroes such as Aquaman, Shazam, The Flash, and notorious villains like Harley Quinn, and the Joker by Detective Comics, known today as DC comics. In addition to the Timely line, today known as Marvel comics, which brought new super characters to life such as the Human Torch, The Submariner a.k.a Namor, Captain America, and the Fantastic Four. The representational art of Marvel comics has offered multiple representations over the years, some more impartial than others, for the narrative is almost always biased mainly because Marvel comics have always been reflective of their times; a product of their times, canalizing the ideas of an era; adapting and evolving, creating characters, and redefining others for a different audience and a different generation.

What Marvel Superhero comics do differently is the humanised characterisation of their superheroes and their stories which interlace heroic and non-heroic features offering relatable adventures packed with everyday life struggles. This helped turning Marvel comics into a home for many comic books' enthusiasts who identified with the X-Men's sense of otherness, and the Hulk's sense of alienation, to those who embody the American rhetoric like Captain America, and the vigilantes who question the feasibility of the legal system like the Punisher, to the tormented such as Moon Knight and the disabled like Daredevil, Echo, that many readers resonated with, to the culturally driven like Black Panther, Namor, and Ms Marvel. Marvel

welcomed the diversity of America, an inclusion that embroidered a multicultural fabric, present in Marvel's multicultural multiverse, where different modes of acculturation such as assimilation, integration, separation, and marginalization are present.

Acculturation is defined by Baker and Jane as 'a set of social process by which we learn how to 'go on' in a culture through the acquisition of the language, values, norms and maps of meanings that constitute a way of life' (632). It is a social process resulting from intercultural contact. Assimilation, or the melting pot, shows high maintenance of cultural heritage and identity, whereas integration is the essence of multiculturalism that cultural diversity is not only accepted but also a goal to be reached both politically and socially. When separation can be either voluntary or imposed by the dominant culture or group it fuels segregation on multiple levels, unlike marginalization which is imposed by the dominant culture or group resulting in total exclusion. All of which affect, shape, nurture or erase cultural identity. Such modes were incorporated in Marvel comics via compelling content, through different characters and superheroes like King T'Challa, the first black African superhero in mainstream American comics *Black Panther*, and Miles Morales, the African American *Spider-Man*, in addition to Kamala Khan, the Muslim Pakistani *Ms Marvel* to name a few.

## 2. The Marvel Universe: Adaptability and Representation

Stan Lee's funhouse has always been burdened by the weight of representation in a forever changing world. Like any literary fabric, the visual storytelling of comics proved to be adaptable on screen, for both cinema goers and television viewers to enjoy. English comic artist David Gibbons, the artist behind the well-acclaimed *Watchmen* comics, defines comics as a medium that "is founded on the evocative glimpse...the very fabric, the mechanism, of comics is essentially a series of static snapshot panels magically given continuity by the reader's attention" (Moore 7) hence, comics can be viewed as naturally adaptable storyboards.

As graphic mediums, comics, similar to films, use images to tell stories. Emerging in the same era as mass culture phenomena, both hybrid with visual origins, the cinematic adaptability of the graphic narrative i.e. comics, was both evident and inevitable. Nevertheless, the Marvel Cinematic Universe was never the mere focus of Marvel Studios:

The transmedia logic that drives the economic structure of the entertainment industry definitely plays a key role in these media crossovers, and though such crossovers have occurred throughout comic book history, since the 1980's comic book characters and stories have migrated with increased velocity into films, television, and video games. (NDALIANIS, p. 114).

Hence, tv shows, series, and miniseries have been a target artistic form that the studios have excessively invested in allowing Marvel artists to rebuild some characters like the Falcon as the new Captain America, resurrect others like Daredevil, and introduce new ones such as Moon Knight and Ms Marvel, media studies professor Michael Graves states that:

Transmedia franchises are largely characterized by a serialized narrative approach...the privileging of serialization is part of a larger shift within the television industry toward increased serialized storytelling transmedia storytelling franchises augment such serialization by expanding the narrative across multiple platforms producing a rubbished mythology or complex serialized narrative' (YOCKEY, p. 235).

Accentuating the significance of seriality as a transmedia principle<sup>1</sup> that American scholar Henry Jenkins distinguished in his book *convergence culture* where old and new media collide.

### 3. *Moon Knight*: Cultural Reference Through Graphic Cues

First introduced in the *Werewolf by Night* Marvel comic book series, Moon Knight, originally named Mark Spector, is a mercenary who is granted superpowers by the Egyptian anthropomorphic moon god Khonshu. Marvel street level hero Moon Knight displays dissociative identity disorder, a psychological point of view that *Moon Knight* (2022) miniseries, mostly directed by Egyptian Mohamed Diab, adopted in order to explore the non-mythical plausible explanation for Marc Spector's phantasmagorical journey.

The production design in *Moon Knight* miniseries adaptation entails visual narrative. is inclusive of all solid and abstract elements i.e. sets, props, costumes, mood, and tone. Diab provided multiple visual references from props such as Egyptian mythology books and ushabtis<sup>2</sup>, in addition to costumes such as Mr Knight's suit which displays allusions to Egyptology from the Pharaoh coffin print, to Khonshu's inspired buttons and mummy wraps shoe laces (figure 1), most importantly Moon Knight's costume which has been altered, turning the comics Moon Knight in a spandex outfit into a true Egyptian hero displaying hieroglyphics, Egyptian shendyt<sup>3</sup>, and mummy references (figure 2).



Figure 1. Mr Knight's suit.

<sup>1</sup> Henry Jenkins highlights seven principles of transmedia storytelling: seriality, world-building, subjectivity, performance, continuity and multiplicity, spreadability versus drillability, and immersion versus extractability.

<sup>2</sup> Ancient Egyptian funerary figurines.

<sup>3</sup> Egyptian kilt-like garment that is worn around the waist.





Figure 2. Moon Knight's outfit from the miniseries.

Portrayed by Palestinian-Egyptian actress May El Calamawy, the Scarlet Scarab/Layla Abdallah El-Faouly is another character that was introduced in the *Moon knight* miniseries, a female version of the Protector of Egypt from the Marvel comic books challenging Afrocentric historical misconceptions. In the series, Layla embarks on a self-discovery journey before standing out as a representative of Egyptian women, and Arabs defending good. Mohamed Diab has challenged the Arab misinterpretations in the media proving that art can be a myth busting tool.

#### 4. *Ms. Marvel* Miniseries as Cultural Artefact

In a stereotypical immigrant narrative, Marvel introduced its new Muslim teen superheroine, a Muslim Pakistani American teenager, Kamala Khan comes from a conservative Pakistani home, with aspirations to make a difference while maintaining her individuality and cultural identity. Kamala's polymorphous superpower is used to rescue the helpless as she stands for a Muslim female Pakistani American superheroine who can lead, win, and inspire. Kamala resonates with most comic books enthusiasts who seek recognition in the panels, those

who, just like Kamala, feel trapped in between worlds, seeking a sense of belonging, and wondering whether to integrate or assimilate.

In his article “Holy Islamophobia, Batman! Demonization of Muslims and Arabs in Mainstream American Comic Books”, Jehanzeb Dar argues that:

Superheroes and superheroines are meant to embody the values of truth, justice, liberty, and equality, and yet the comic book industry suffers from the same injustice that plagues American cinema: negative representations of Muslims and Arabs... [Persians as well] are linked with the same stereotypes that are attributed to Muslims: violent, oppressive, and grabbed in typical oriental fashion’ (101).

However, Kamala challenges those misconceptions. She comes as a multi-identified character, a representation of the young, the Muslim, the female, the unconventional, the Marvel fandom, and the conservative, all of which has made her the counterstereotype.

While Marvel comics try to resonate the diversity in the world, transmedia adaptation commercialises the relatable nature of marvel multiculturalism to a wider audience, giving characters such as Nakia Bahadir more space in the narrative. In *Ms Marvel*, Nakia is a hijabi Muslim Turkish American teen who defies the hijabi stereotype disseminated by the media. Nakia does more than just represent, for she provides social, cultural, and political commentaries (figure 3).

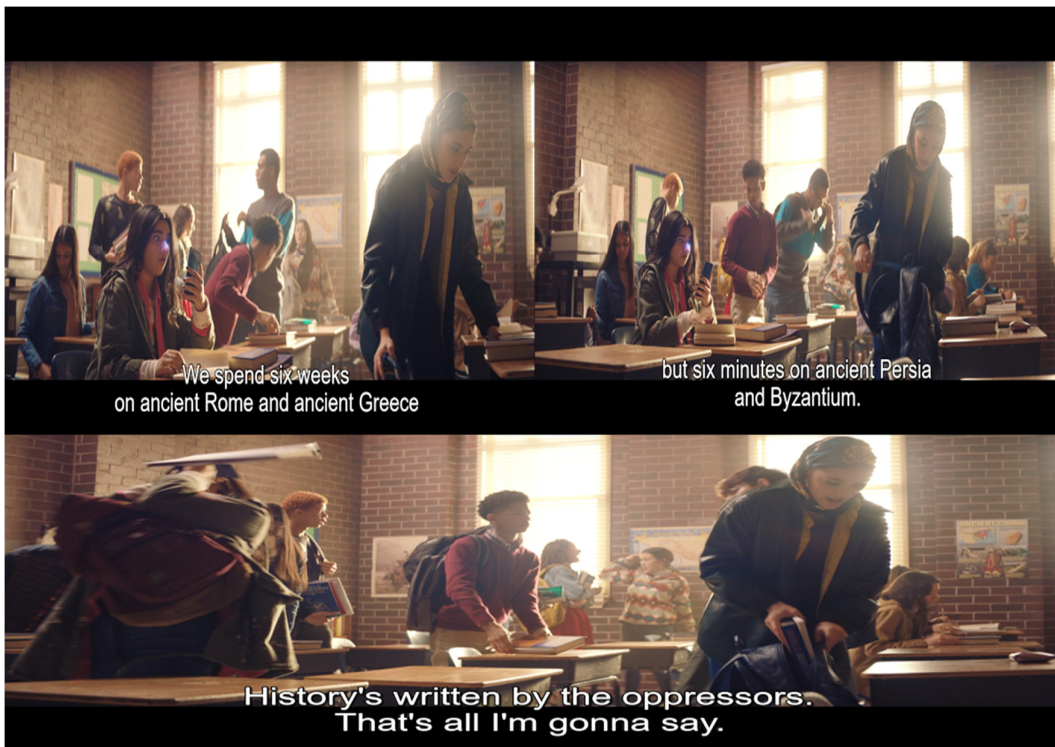


Figure 3. Nakia’s comment on the curriculum from *Ms Marvel*, episode 2 ‘Crushed’.

*Ms Marvel* comes as a significant cultural artefact, for it incorporates different Desi inspired cultural references which are manifested through colours, props, and score, in addition to historical references such as the Partition in 1947. Directed by Arab, Berber, Pakistani and Indian American directors, the *Ms Marvel* miniseries welcomed artists whose cultural experiences resembled those of the cultural representatives in the story being told, fuelling veracity into both the adaptation and the representation.

## Conclusion

Art is meant to be a cultural myth busting medium, not a cultural myth making one. Marvel comics have not always delivered authentic representations, in fact, they have, like most American propaganda tools, bred certain stereotypes over the years. However, the comics and their transmedia adaptations seem to have evolved offering more plausible and authentic representations, or have they?

Right after their most recent representation of the Arab and the Muslim superheroines, Marvel studios introduced their new superheroine Sabra to star in the new Captain America film *Brave New World* (2025). Associated with one of Marvel's most racist storylines against Arabs and Muslims, Sabra, an Israeli government agent seems to be Marvel's new attempt to reimagine the character's narrative, depict and promote another American political stance. In his book *Mass Communication and Media Studies: An Introduction*, Peyton Paxon states that "many people believe that the mass media have no impact on our lives, but are merely forms of entertainment...When we tell ourselves that the mass media are "only entertainment" we consume media carelessly." (12) hence, one must question Marvel's inclusive ideology, for both artistic representations and misrepresentations can serve as vessels to promote ideas and canalise opinions...and if it is *recurrent*, then it is *intended*.

## BIBLIOGRAPHY

- BUCKINGHAM, David. *Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture*. 2003
- BARKER, Chris, and Emma A. Jane. *Cultural Studies: Theory and Practice*. 5th ed., SAGE Publications Limited, 2016
- Ms. Marvel*, created by Bisha K. Ali, season 1, episode 2, Marvel Studios, 2022
- DAR, Jehanzeb. "Holy Islamophobia, Batman! Demonization of Muslims and Arabs in Mainstream American Comic Books." *Counterpoints*, vol. 346, 2010, pp. 99–110. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/42980513>
- DAUBER, Jeremy. *American Comics: A History*. W.W. Norton and Company, 2022
- DOUGHTY, Ruth, and Christine Etherington-Wright. *Understanding Film Theory*. 2nd ed., Bloomsbury Academic, 2022
- FLANAGAN, Martin, et al. *The Marvel Studios Phenomenon: Inside a Transmedia Universe*. Bloomsbury Publishing USA, 2017
- HALL, Stuart, et al. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications, 2013
- MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics*. Harper Collins, 1994
- Moon Knight*. Created by Jeremy Slater, Marvel Studios, 2022
- MOORE, Alan. *Watchmen: The Deluxe Edition*. DC Comics, 2013
- NDALIANIS, Angela. "Why Comics Studies?" *Cinema Journal*, vol. 50, no. 3, 2011, pp. 113–17. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41240726>
- PAXSON, Peyton. *Mass Communications and Media Studies: An Introduction*. The Continuum International Publishing Group, 2010
- ROSS, Edward. *Filmish: A Graphic Journey Through Film*. SelfMadeHero, 2015
- THOMPSON, Kristin, and David Bordwell. *ISE Film History: An Introduction*. 2021
- WILKINSON, Richard H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Thames and Hudson, 2021

**BOOK REVIEWS / CRITIQUES DE LIVRES / RECENZII**





**Laura Elena PASCALE,**  
***Aspecte didactice ale limbii române ca limbă străină,***  
**Constanța, Ovidius University Press, 2023,**  
**124 p., ISBN 978-606-060-076-3**

**Lect. univ. dr. Marinușa CONSTANTIN**

Universitatea „Valahia” din Târgoviște,  
 Facultatea de Științe Politice, Litere și Comunicare,  
 Aleea Sinaia, nr. 13, Târgoviște

E-mail: [marinusaconstantin@yahoo.com](mailto:marinusaconstantin@yahoo.com)

Publicată recent la Editura University Press, lucrarea *Aspecte didactice ale limbii române ca limbă străină*, semnată de Laura Elena Pascale, cadru didactic la Universitatea „Ovidius”, reprezintă un studiu de actualitate, circumscris domeniului didacticii limbii române ca limbă străină (LRLS), dintr-o perspectivă destul de puțin abordată, aceea a cadrelor de ordin teoretico-metodologic.

Studiul nu are un caracter exhaustiv, după cum declară autoarea, în sensul că nu atinge întregul sistem al limbii române, ci își propune să expună câteva reflecții privind dificultățile inerente pe care cadrul didactic și studenții le întâmpină în procesul de predare-învățare a românei ca limbă străină. Mai precis, sunt discutate exemple de bune practici – deja aplicate și validate în activitatea la clasă de către autoare, în cadrul Programului pregătit de limba română pentru cetățenii străini. De asemenea, autoarea consideră că volumul de față vine într-un context fragil al procesului de învățământ din România, aflat în fața unor noi provocări:

„(...) întregul sistem educațional ar trebui regândit și adaptat nevoilor și necesităților unei generații de tineri care vor înfrunta provocările economice și sociale din epoca tehnologiei digitale.” (p. 10)

La nivel european, didactica limbilor a fost reorganizată conform standardelor prevăzute de Cadrul European Comun de Referință a Limbilor (CECRL), suprapoziționate integrator-față de specificul lingvistic și cultural al fiecărui idiom, urmărindu-se: i) dezvoltarea competențelor de comunicare: receptare orală și scrisă, producere de mesaje orale și scrise, mediere și interacțiune verbală, respectiv de comunicare nonverbală, prin diferite coduri; ii) extinderea ariilor textuale; iii) lectura de tip *multimodal* (cf. *literația multimodală*); iv) relaționarea culturii și civilizației limbii-țintă din statul-gazdă cu cele aparținând limbii-sursă; v) diversificarea strategiei didactice; v) evaluarea, prin intermediul aplicațiilor digitale; vi) centrarea învățării pe student.

Pornind de la acești parametri, Laura Pascale își organizează infrastructura teoretică a lucrării de față. Materialul, structurat în șapte capitole, abordează aspectele-cheie ale predării limbii române ca limbă străină. Autoarea tratează, în primele două capitole, problematica reconfigurării strategiei didactice în organizarea activităților de învățare la grupele de vorbitori nonnativi din generațiile actuale, considerate „digitale”. Următoarele capitole, care constituie centrul de interes al cărții, au ca obiect formarea și dezvoltarea competențelor lingvistice, structurate după nivelurile de achiziții CECRL, de la nivelul A<sub>1</sub> la nivelul C<sub>2</sub>: i) receptarea

mesajului oral; ii) receptarea mesajului scris; iii) comunicare orală; iv) exprimare scrisă; v) gramatică și lexic.

*Anexele* lucrării de față reprezintă exemple de bune practici, cuprinzând modele de exerciții care urmăresc formarea/dezvoltarea competenței lingvistice, selectate din două manuale, și anume, *Limba română pentru străini. Nivel A<sub>1</sub> – A<sub>2</sub>* (2020) și *Limba română pentru străini. Nivel A<sub>1</sub> – A<sub>2</sub>* (2021), elaborate de colectivul de cadre didactice de la Facultatea de Litere de Universitatea „Ovidius” Constanța.

În primele două capitole, supraordinata abordărilor teoretice este reprezentată de termenul *provocare*. Înainte de toate, sunt descrise particularitățile profilului actual al educabililor, codificate în lucrările recente de studii culturale și sociologie. Identificarea tipului de personalitate a studenților este esențială în procesul de învățare, întrucât interacțiunea profesor-student implică interacțiunea între două generații formate în contexte socio-culturale, economice, administrativ-politice diferite, apreciază Laura Pascale.

Autoarea expune cadrul teoretic codificat de către Neil Howe și William Strauss, în care sunt analizate tipurile de schimbări apărute în procesul de formare a generațiilor din 20 în 20 de ani. Pe baza acestor experimente, au fost delimitate două tipologii:

i) generația „Y” sau „Millenials”, cuprinsă între 1980 – 2000, caracterizată prin spirit de echipă bine dezvoltat, încredere în forțele proprii, sociabilitate, orientarea spre obiectivele clare, respectiv narcisism, hipersensibilitate;

ii) generația „Z” sau „Net Generation”, 2000 - prezent, după Tapscott, considerată generația nativă digital, exponentă a unor valori precum libertate, personalizare, colaborare, distracție, inovație, pe de o parte, iar pe de altă parte, memorie mai slabă și capacitate de focalizare a atenției mai scăzută. Este confirmat că nativii digitali utilizează tehnologia nouă mai degrabă în scop recreațional.

În ceea ce îi privește pe profesori, considerați *imigranți digitali* (p. 16), aceștia au rolul de a-i sprijini pe nativii digitali în procesul instructiv-educativ, creându-le o structură conceptuală pe bază căreia pot construi *pattern-uri*, idei și, în același timp, își dezvoltă abilitățile necesare exploatării resurselor *web* în actul de învățare. Cu alte cuvinte, pentru cadrul didactic, provocarea a implicat trecerea de la strategia tradițională la cea bazată preponderent pe procedee și mijloace interactive, digitale, care pot stimula interesul, imaginația și creativitatea generațiilor actuale.

Schimbările din domeniul educațional au determinat codificarea unor modele, respectiv cadre normative, care să servească politicilor educaționale actuale. Paradigma LRLS este de tip comunicativ-utilitar, având ca scop metacogniția și adaptarea la noile tendințe ale pieței muncii. În lucrarea de față, sunt aduse în discuție modelul Delors, CECRL și Prenski. Cele trei cadre expuse descriu nivelurile de formare/dezvoltare a competențelor.

- a) Delors urmărește metacogniția și stabilește patru etape ale procesului de cunoaștere: 1) *learning to know*; 2) *learning to do*; 3) *learning to live together*; 4) *learning to be*.
- b) Conform CECRL, învățarea limbii, literaturii și civilizației străine vizează 4 domenii de competențe, pe axa *cunoaștere – abilitate*: 1) *savoir/knowledge*; 2) *savoir-faire/skills*; 3) *savoir-être/existential competence*; 4) *savoir-apprendre/ability to learn*.
- c) Modelul Prenski, codificat recent, în 2010, stabilește o serie de metadepinderi, esențiale pentru secolul al XXI-lea, în raport cu dihotomia *digital natives vs digital immigrants*: gândire critică, organizare, colaborare, creativitate și perseverență.

În capitolul al III-lea, Laura Pascale abordează teoretic și practic aspecte ale formării competenței de receptare a mesajului oral în limba română (limba-țintă) de către nonnativi. Autoarea descrie etapele procesului de receptare a unui mesaj oral: i) primirea mesajului oral; ii) identificarea intenției autorului; iii) construirea sensului de către receptor; iv) identificarea și evaluarea contextului discursiv; v) reacția la mesajul verbal și/sau nonverbal (p. 28).

Fără a apela la un aparat conceptual sofisticat, Laura Pascale realizează o sinteză a expunerilor teoretico-metodologice din câmpul strategiei didactice specifice RLS, valorificând, pe de o parte, cadrul metodologiei structuraliste, iar pe de altă parte, abordarea comunicativă, de dată mai recentă. Ulterior, sunt ilustrate metodele și procedeele folosite în actul de predare a receptării mesajului oral, componentă esențială în învățarea unei limbi străine. Dintre acestea, amintim metoda *abordării directe*, ce implică utilizarea cu strictețe a limbii-țintă de către profesor și student, pentru care autoarea pledează afirmând că „[...] s-a dovedit a fi mai eficientă și de actualitate” (p. 35). O altă metodă folosită în practica didactică este cea *integrativă*, care presupune construirea atitudinii pozitive a studenților nonnativi în procesul de achiziție lingvistică și structurarea unor sarcini de învățare în etape: a) preascultare, prin activarea cunoștințelor anterioare, respectiv b) ascultare și c) postascultare, prin consolidarea cunoștințelor acumulate (p. 36).

De asemenea, autoarea formulează câteva recomandări avizate, desprinse din activitatea sa didactică, pe care le concentrează astfel: i) *expunerea la limbajul vorbit* – extinderea tipurilor de discurs (de la diverse conversații, emisiuni TV, la *podcasturi* etc.) folosite ca suport în predarea-învățarea limbii române; ii) *practicarea ascultării active și strategiile de înțelegere a mesajului oral* – implicarea studenților în diverse activități care presupun rezumarea discursurilor, analiza critică a acestora, realizarea de inferențe etc.; iii) *utilizarea tehnologiei* – integrarea frecventă a aplicațiilor digitale, platformelor etc. în activitățile care vizează formarea competenței de recepție a mesajului oral.

În cel de-al patrulea capitol este tratată problematica formării competenței de receptare a mesajului scris. În activitățile de receptare a textului scris sunt implicate trei componente, și anume, lingvistică, socio-culturală și pragmatică, conform CECLR. Autoarea cărții de față este de părere că receptarea unui text scris, indiferent de tiparul textual în care se încadrează, se realizează în mai multe etape cu caracter progresiv:

„Înțelegerea unui text implică, pe lângă recunoașterea și interpretarea unităților fonologice, lexicale, sintactice, și viziunea asupra lumii a cititorului, pe care acesta și-a format-o din cunoștințele dobândite anterior.” (p. 45)

Etapile de comprehensiune a textului despre care se discută aici au fost codificate de către Cyril Weir, în modelul cognitiv de înțelegere a textului (2008): i) *prelectura*, faza pregătitoare, în care sunt create așa-numitele „așteptări” (p. 45) despre text și au loc discuții care vizează dimensiunea semantico-lexicală a textului-suport, ii) *lectura propriu-zisă*, faza de lucru cu textul, pe baza lecturilor succesive și a exercițiilor de înțelegere a textului (predicții, inferențe, rezumare etc.) și iii) *postlectura*, scrierea despre text, prin mici producții.

În următoarele două capitole, L. Pascale discută despre formarea competenței de comunicare orală și scrisă. În ceea ce privește comunicarea orală, cercetătoarea aduce în discuție microfuncțiile pe care le vizează formarea/dezvoltarea și evaluarea competenței respective: *a cere și a da o informație, a-și exprima părerea, a structura discursul, a restabili comunicarea*, derivate din macrofuncțiile discursive – descrierea, argumentarea, nararea, explicarea etc. (p. 53). Demersul de învățare vizând această competență poate fi structurat, după cum subliniază autoarea, pe baza modelului „transferului gradual de responsabilitate” (p. 53), în trei tipuri de activități: a) controlate de profesor; b) ghidate; 3) libere. În acest sens, sunt expuse câteva exemple de bune practici validate în demersul didactic, cum ar fi cele creative (*jocul de rol, dezbaterea*), optându-se, astfel, pentru interactivitate. În cazul dezvoltării competenței de exprimare scrisă, este descris specificul acestor activități, vorbindu-se despre abordarea metodică, abordarea creativă și socializatoare, pentru a-i învăța pe studenți tehnicile producerii de text în scopuri personale și colective. Asemenea procesului de receptare a textului scris, dezvoltarea competenței de exprimare scrisă implică trei mari secvențe – *preredactare, redactare și postredactare*.

În ultimul capitol sunt discutate noțiunile care vizează achizițiile lexicale și gramaticale în procesul de predare-învățare a limbii române ca limbă străină:

„Perspectiva comunicativă a predării limbii române ca limbă străină impune o *învățare contextualizată a faptelor de limbă* (subl. n., M. C.), deoarece scopul comunicării este acela de a înțelege și de a produce un mesaj oral sau/și scris.” (p. 67)

Referitor la competența lexicală, procesul de achiziție se face pornind de la selectarea unui corpus care să satisfacă următorii parametri structurali și pragmatici: frecvența, utilitatea lexemelor, capacitatea combinatorie, puterea de derivare, valoare semantică și, nu în ultimul rând, factorul cultural.

Despre formarea competenței gramaticale, L. Pascale afirmă că reprezintă capacitatea de producere și recunoaștere a enunțurilor bine construite, pe baza unor reguli (p. 73), dar care nu pune accent pe teoria gramaticală, ci pe învățarea contextualizată a noțiunilor morfosintactice, în trei mari etape: crearea bazei lingvistice, formarea automatismelor prin exercițiile structurale și, ulterior, aplicarea lor prin exercițiile funcționale.

Cartea Laurei Pascale, *Aspecte didactice ale limbii române ca limbă străină*, este o contribuție valoroasă la literatura de specialitate a didacticii limbilor nematerne, domeniu aflat într-un proces de validare. Bazându-se pe o vastă experiență la catedră, autoarea prezintă exemple personale și utile de predare a limbii române ca limbă străină.

#### **Abrevieri**

CECRL = Cadrul European Comun de Referință a Limbilor

LRLS = Limba română ca limbă străină



**Robert S. Boynton**  
*Le temps du reportage.*  
*Entretiens avec les maîtres du journalisme littéraire*

Traduit de l'anglais par Michael Belano,  
 sauf l'entretien avec Ted Conover,  
 traduit par Michael Belano & Anatole Pons;  
 l'entretien avec William Finnegan, traduit par Frank  
 Reichert;  
 l'entretien avec Jane Kramer, traduit par Ina Kang,  
 Paris, Edition du sous-sol, 2021, 685 p.,  
 ISBN 978-2-3648-331-0

**Lect. 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](mailto:ioanabud33@gmail.com)

Le directeur du *Programme du journalisme littéraire* de l'Université de New York, Robert Boynton nous invite, à travers cet ouvrage, à un voyage géographique et littéraire, en même temps, à l'aide d'une forme d'écriture très particulière: le reportage littéraire. Genre littéraire en vogue à l'heure actuelle<sup>1</sup>, suscite l'intérêt des lecteurs en quête de l'authenticité.

Dès l'*Introduction*, *Le temps du reportage* commence par une affirmation, sinon à première vue frappante, quand même, courageuse : l'auteur cite Tom Wolfe et son article de la célèbre préface à *The New Journalism* (1973), qui « proclame que la non-fiction –et non la fiction– est devenue la plus importante littérature écrite aux Etats-Unis aujourd'hui » (BOYNTON, *apud* WOLFE 1973, p. 13). Associer la non-fiction avec la littérature est un geste hardi. Sa déclaration ne fait pas référence seulement à la non-fiction, en général, mais au journalisme en particulier, devenu « l'événement majeur de la littérature » (*Idem*, p. 13).

Le présent ouvrage est très intéressant sous maints aspects : premièrement, il parle de nouvelles méthodes et techniques exploitées par les journalistes comme : Ted Conover, Richard Ben Cramer, Leon Dash, William Finnegan, Jonathan Harr, Alex Kotlowitz, Jane Kramer, Michael Lewis, Susan Orlean, etc. Deuxièmement, l'auteur y applique un algorithme pour l'entretien avec chaque journaliste, en commençant par leurs ouvrages les plus importants, les méthodes employées par chacun d'entre eux, les sujets qui les attirent, la manière dont ils envisagent le concept du *Nouveau Journalisme*, etc. Ted Conover<sup>2</sup>, « l'un des journalistes en immersion les plus talentueux de sa génération » (BOYNTON, 2021, p. 46), était intéressé par ce qu'il appelle les sous-cultures stigmatisées, les sujets que tout le monde néglige, victimes de tout un tas de préjugés, sa méthode étant celle d'observateur - participant. C'est la raison

<sup>1</sup> On citera seulement quelques exemples qui mettent en évidence les préoccupations actuelles concernant ce genre littéraire: l'ouvrage de Christian Bricourt, *Le temps du reportage*, Paris Éditions de La Martinière, 2013, ou l'ouvrage collectif, coordonné par Myriam Boucharence et Joëlle Deluche, *Littérature et reportage*, un recueil issu à l'occasion du Colloque international de Limoges, Éditions Pulim, 2001.

<sup>2</sup> Ses recueils représentatifs sont *Au fil du rail* (1984), *Les Coyotes* (1987), *Whiteout* (1991) et *Newjack* (2000).

pour laquelle il voyage avec les travailleurs immigrés à travers la Californie, l'Arizona, l'Idaho ou la Floride. Il participera à la cueillette des oranges et des citrons, et il vivra pendant un certain temps dans le village d'Ahuacatlan, dans le Queréntaro, lieu de naissance de nombre des clandestins rencontrés par lui. Mais, la chose la plus frappante est représentée par le fait qu'en écrivant *Newjack*, l'ouvrage qui sera publié en 2000, et qui sera finaliste du prix *Pulitzer*, il a postulé à un emploi de gardien, tout en pratiquant **le journalisme infiltré**. « Tous les soirs, de mars 1997 à janvier 1998, lorsqu'il rentre de Sing Sing<sup>3</sup>, il tape des pages et des pages de notes (presque 500 en tout) tirées de son expérience de la journée. Un geste à mi-chemin entre le journalisme et la thérapie, tant il a besoin de soulager du fardeau des choses terribles dont il est témoin. » (BOYNTON, 2021, p. 50). En lisant ses confessions, on a l'impression qu'il s'agit d'un roman policier, où que l'on est dans un film western, avec beaucoup de suspense, et non pas dans le domaine de la littérature, car le reporter crée de la fiction, n'étant pas assis consciemment à table, dans une chambre solitaire, mais en pleine vie, parfois l'écriture diaristique se dressant avec celle journalistique.

Tout comme Conover, le journaliste Leon Dash aborde des sujets controversés, comme les prisons, les mères adolescentes, la drogue, ou la violence des jeunes. Sa technique de reportage est « très méthodique », ses entretiens nécessitant de nombreuses sessions, durant entre huit et seize heures. C'est ce qu'il appelle « les entretiens-fleuves » (BOYNTON, 2021, p. 119). Lui aussi a passé deux années dans la peau d'un espion, « un anthropologue social, un visiteur de l'espace » (BOYNTON, 2021, p. 121), afin de ramasser des informations sur son héroïne, Rosa Lee, mère de huit enfants, qui était emprisonnée pour avoir vendu de la drogue afin de nourrir deux de ses petits enfants. Cela lui a valu au *Washington Post* le surnom d'« anthropologue du service », tout en avouant qu'il aime bien ce sobriquet.

Le but de William Finnegan est celui de dépasser le cadre de l'instantané, propre au journalisme classique, en y ajoutant une dimension documentaire, créant ce qu'on appelle **memoirist-reportage**, « une forme hybride entre investigation et entretien, composée d'analyse sociopolitique et des récits à la première personne, et souvent écrite au présent. » (BOYNTON, 2021, 146). Tout différent est l'enjeu des reportages réalisés par Jonathan Harr: le moteur naturel de ses récits est représenté par le mystère. En essayant de donner vie à de personnages d'encre et de papier, Harr pratique **le journalisme de noyade** ou **de submersion**, tout en avouant : « Je me considère comme un écrivain qui a besoin de collecter des informations pour se mettre à écrire. Cela dit, je suis un reporter plutôt scrupuleux. » (BOYNTON, 2021, p. 189).

Une autre forme de journalisme est celle pratiquée par Alex Kotlowitz, **le journalisme d'empathie**, car « son écriture veut séduire le lecteur en le mettant dans la peau des personnages. » (BOYNTON, 2021, p. 210). Kotlowitz traite l'épineuse question raciale aux États-Unis, un drame des vies ordinaires. Cette empathie se manifeste à deux niveaux : premièrement, il se glisse dans la peau de ses personnages afin d'être capable de voir le monde et de le comprendre et, deuxièmement, le journaliste se débarrasse de ses idées préconçues, raison pour laquelle il est contre les interviews enregistrées : « Ça me rend fainéant ! » (BOYNTON, 2021, p. 238).

Quant aux méthodes employées par les reporters, on remarque la prise de notes et l'observation participante (Ted Conover), la technique cataloguée comme « non-interview » (Richard Ben Cramer), l'entretien-fleuve intensif, afin d'aller au-delà derrière le masque auquel se cachent les gens (pour Leon Dash), l'écriture évocatrice (Jonathan Harr), les interviews enregistrés (Alex Kotlowitz) ou de longs interviews avec un souci des détails et des nuances (Jane Kramer), à côté du cliché employé d'une manière inattendue (Susan Orlean), etc.

---

<sup>3</sup> Sing Sing est une prison américaine.

Le souci du détail, l'attention portée aux protagonistes, la non-fiction à la première personne, le conflit, l'évolution du trame dans un contexte temporel, l'artifice littéraire, les portraits dressés aux personnages, le style minimaliste, lyrique parfois, ou prosaïque, tout cela place les reportages dans le domaine de la littérature. « La relation entre le journaliste et son personnage est parfois claustrophobique, et je peux donner un peu d'air au lecteur en lui montrant que nous sommes deux êtres humains qui interagissent. Le "je" est un tournoi que je coince dans la fenêtre pour laisser passer un peu d'air. » (Michel Lewis : 408) Ainsi, le journalisme littéraire sera une vérité factuelle et émotionnelle, une expérience beaucoup plus riche que celle suscitée par le reportage factuel.

## 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.ceeol.com](http://www.ceeol.com)) from Frankfurt am Mein, Germany, EBSCO HOST Publishing from Ipswich, the United States of America ([www.ebscohost.com](http://www.ebscohost.com)), INDEX COPERNICUS International from Warsaw, Poland ([www.indexcopernicus.com](http://www.indexcopernicus.com)), DOAJ (Directory of Open Access Journals) from Lund, Sweden ([www.doaj.org](http://www.doaj.org)), SCPIO ([www.scpio.ro](http://www.scpio.ro)), THE LINGUIST LIST ([linguistlist.org](http://linguistlist.org)), ERIH PLUS ([dbh.nsd.uib.no](http://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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](http://www.cceol.com)) de Frankfurt am Mein, Allemagne; EBSCO HOST Publishing ([www.ebscohost.com](http://www.ebscohost.com)) d'Ipswich, États-Unis; INDEX COPERNICUS – Journals de Varsovie, Pologne ([www.indexcopernicus.com](http://www.indexcopernicus.com)), DOAJ (Directory of Open Access Journals) de Lund, Suède ([www.doaj.org](http://www.doaj.org)), SCIPPIO ([www.scipio.ro](http://www.scipio.ro)), THE LINGUIST LIST ([linguistlist.org](http://linguistlist.org)), ERIH PLUS ([dbh.nsd.uib.no](http://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, Universite Novi Sad, Serbia, Universite 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](http://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<sup>è</sup> 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](mailto: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](mailto: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 thème; 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](mailto:studii.ssc@gmail.com)

Personne de contact: Dr. Viviana Milivoievici

### **Announce 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 CNCIS 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](http://www.ceeol.com)) din Frankfurt am Main, Germania, EBSCO HOST Publishing din Ipswich, Statele Unite ale Americii ([www.ebscohost.com](http://www.ebscohost.com)), INDEX COPERNICUS International din Varșovia, Polonia ([www.indexcopernicus.com](http://www.indexcopernicus.com)), DOAJ (Directory of Open Access Journals) din Lund, Suedia ([www.doaj.org](http://www.doaj.org)), SCIPIO ([www.scipio.ro](http://www.scipio.ro)), THE LINGUIST LIST ([linguistlist.org](http://linguistlist.org)), ERIH PLUS ([dbh.nsd.uib.no](http://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](mailto: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](mailto: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](mailto: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://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](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](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](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](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](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](http://www.academia.edu)

**RESEARCH GATE**

[www.researchgate.net](http://www.researchgate.net)

**GOOGLE ACADEMIC**

<https://scholar.google.com/>

**STUDII  
DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ**

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

*Vasile Goldiș*  
University Press  
Arad

Revista universitară de filologie  
cu apariție trimestrială,  
*Studii de știință și cultură*,  
acreditată CNCS, 2020  
cuprinsă în mai multe baze de date internaționale,  
Vă invită să publicați articole  
cu rezultate ale activităților Dvs.  
de cercetare științifică din domeniul filologiei.

[www.revista-studii-uvvg.ro](http://www.revista-studii-uvvg.ro)

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