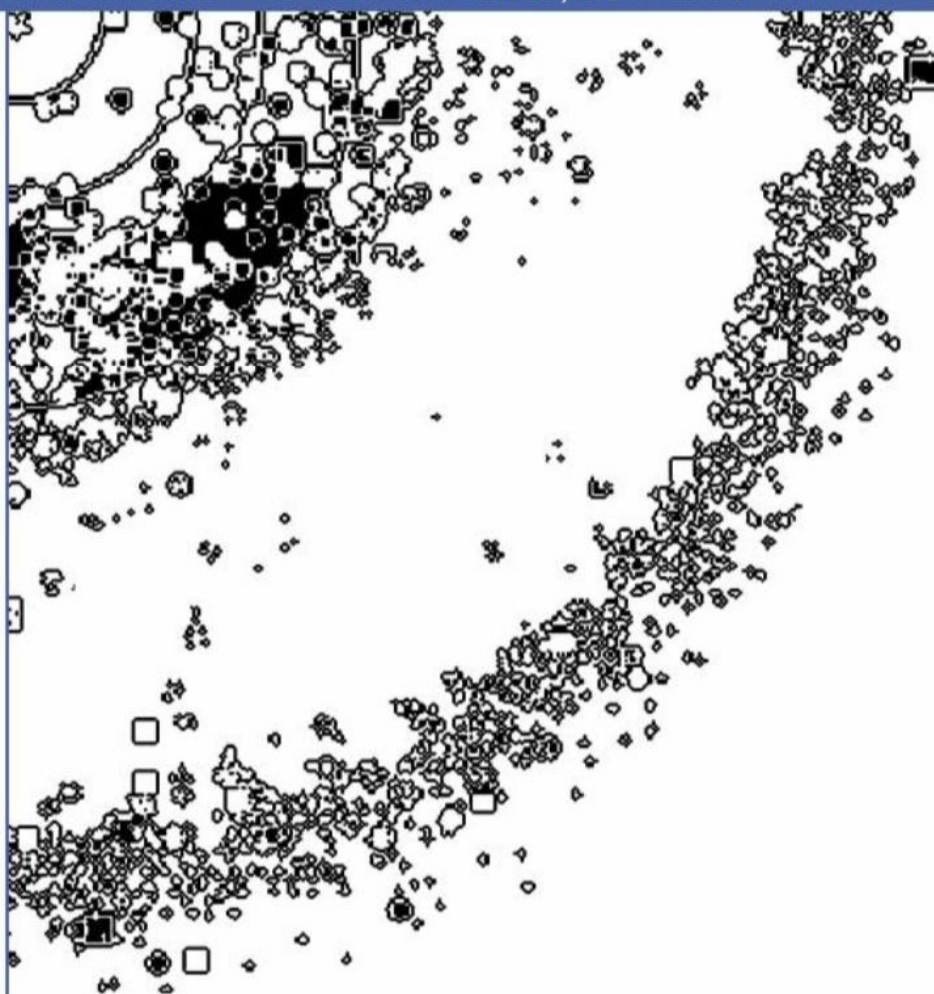


STUDII

DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

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



VOLUMUL XVIII, Nr. 3, SEPTEMBRIE 2022

STUDII

DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ

VOLUME XVIII, ISSUE 3, SEPTEMBER 2022

VOLUME XVIII, N° 3, SEPTEMBRE 2022

VOLUMUL XVIII, NR. 3, SEPTEMBRIE 2022

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

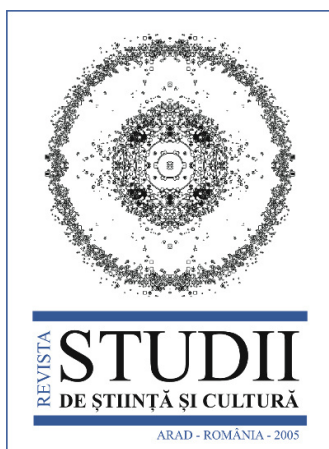
UNIVERSITATEA ROMA TOR VERGATA, ITALIA

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: **CȘ Dr. Viviana MILIVOIEVICI**, 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. Răzvan THEODORESCU, Vicepreședinte al Academiei Române
Acad. Eugen SIMION, Academia Română, Președinte al Secției de Filologie și Literatură, Director al Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române
Acad. Prof. univ. dr. Thede KAHL, University of Jena, Germania
Acad. Mihai CIMPOI, Academia de Științe a Republicii Moldova
Acad. Mircea PĂCURARIU, Academia Română, Filiala Cluj-Napoca, România
Prof. dr. Dres. H. c. Rudolf WINDISCH, Universităt 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
Conf. 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
CȘ Dr. Viviana MILIVOIEVICI, Academia Română, Filiala Timișoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, România
CȘ III Dr. Grațiana BENGĂ-TUȚUAIANU, Academia Română, Filiala Timișoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, România
Conf. univ. dr. Romana TIMOC-BARDY, Université d'Aix-Marseille AMU, Franța
Prof. dr. Laura ORBAN, Inspectoratul Școlar Județean Arad, România
Conf. univ. dr. Stăncuța DIMA-LAZA, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România
Conf. univ. dr. Mihaela BUCIN, Universitatea din Szeged, Ungaria
Conf. univ. dr. Dana PERCEC, Universitatea de Vest din Timișoara, România
Conf. univ. dr. Gabriel BĂRDĂȘAN, Universitatea de Vest din Timișoara, România
Conf. univ. dr. Vasile-Ioan POP, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România

Secretariat de redacție:

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

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



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

CONTENTS / SOMMAIRE / CUPRINS

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

Coordinators/Coordinateurs/Coordonatori:

Alvaro ROCCHETTI, Viviana MILIVOIEVICI 9

Daniel CRISTEA-ENACHE 11

THE PARABOLIC PLAYS OF SORESCU

LES PIÈCES PARABOLIQUES DE SORESCU

TEATRUL PARABOLIC AL LUI SORESCU

Emanuela ILIE 17

THE POSTHUMAN POETRY AND THE NEW BODY IMAGINARY. ROMANIAN AND MOLDAVIAN VOICES

LA POÉSIE POSTHUMANISTE ET LE NOUVEL IMAGINAIRE CORPOREL. VOIX FÉMININES DE ROUMANIE ET DE LA RÉPUBLIQUE DE MOLDAVIE

Adriana IEREMCIUC 25

THE BEGINNING OF THE NOVEL *CHÉRI* WRITTEN BY COLETTE – ANALYSIS

L'INCIPIT DU ROMAN *CHÉRI* ECRIT PAR COLETTE – ANALYSE

ÎNCEPUTUL ROMANULUI *CHÉRI* SCRIS DE COLETTE – ANALIZĂ

Camelia HREBAN 29

THE FAIRY TALE – A WORLD OF MYTHICAL-MAGICAL INITIATION

LE CONTE DE FÉES – UN MONDE D'INITIATION MYTHICO-MAGIQUE

BASMUL – O LUME A INIȚIERII MITICO-MAGICE

Maria-Ionela NEGOESCU-ȘUPEALĂ 39

IOANA POSTELNICU'S VLASHINS TRILOGY. BACK TO THE ORIGINS

LA TRILOGIE DES VLASHINS DE IOANA POSTELNICU. RETOUR AUX ORIGINES

TRILOGIA VLAȘINILOR IOANEI POSTELNICU. ÎNAPOI LA ORIGINI

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

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Rodica Teodora BIRIȘ 49

Florin DOCHIA 51

NIETZSCHE, KAFKA AND THE DIONYSIAN PARADIGM

NIETZSCHE, KAFKA ET LE PARADIGME DIONYSIAQUE

NIETZSCHE, KAFKA UND DAS DIONYSISISCHE PARADIGMA

NIETZSCHE, KAFKA ȘI PARADIGMA DIONIS

Andreea SCRUMEDA 65

FROM THE „DER SANDMANN” TO THE DSM

DU „DER SANDMANN” AU DSM

DE LA „DER SANDMANN” LA DSM

Irina-Ana DROBOT 75

THE POEM *INMATES* BY GRAHAM SWIFT AND ITS CONNECTIONS TO HIS NOVELS

LE POÈME *INMATES* PAR GRAHAM SWIFT ET LES LIENS AVEC SES ROMANS

POEZIA *INMATES* DE GRAHAM SWIFT ȘI LEGĂTURILE CU ROMANELE SALE

Elena-Carmen DOGARU 81

A COMPARATIVE STUDY OF THE LEITMOTIF LORELEY BY CLEMENS BRENTANO AND HEINRICH HEINE

DAS LORELEY-MOTIV BEI CLEMENS BRENTANO UND HEINRICH HEINE – VERGLEICHENDE ANALYSE

STUDIU COMPARATIV AL LEITMOTIVULUI LORELEY LA CLEMENS BRENTANO ȘI HEINRICH HEINE

**SLAVIC LANGUAGE AND CULTURE – ROMANIAN LANGUAGE AND LITERATURE /
LANGUE ET LITTÉRATURE SLAVE – LANGUE ET CULTURE ROUMAINE / LIMBĂ ȘI
CULTURĂ SLAVĂ – LIMBĂ ȘI LITERATURĂ ROMÂNEASCĂ**

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Virginia POPOVIĆ 87

Brândușa JUICA, Marinel NEGRU 89

VASKO POPA AND THE POPAS IN MOTHER TONGUE

VASKO POPA ȘI POPASUL ÎN LIMBA MATERNĂ

Martin HENZELMANN 97

THE GAGAUZ LANGUAGE AND ITS SEMIOTIC LANDSCAPE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

LA LANGUE GAGAOUZE ET SON PAYSAGE SÉMIOTIQUE DANS LA RÉPUBLIQUE DE MOLDAVIE

LIMBA GĂGĂUZĂ ȘI PEISAJUL EI SEMIOTIC ÎN REPUBLICA MOLDOVA

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

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Ioana NISTOR, Mirel ANGHEL **109**

Andreja RETELJ **111**

A LEXICAL ERROR ANALYSIS IN WRITTEN TEXTS BY LEARNERS OF GERMAN AS A FOREIGN LANGUAGE

DIE ANALYSE DER LEXIKALISCHEN FEHLER IN GESCHRIEBENEN TEXTEN VON DAFLERNENDEN

Afrodita Carmen CIONCHIN **121**

THE WINNERS OF THE STREGA PRIZE AND THE ROMANIAN TRANSLATIONS

LES LAUREATS DU PRIX STREGA ET LES TRADUCTIONS ROUMAINES

I VINCITORI DEL PREMIO STREGA E LE TRADUZIONI ROMENE

Elena PETREA **129**

THE POEM *LE DANUBE EN COLÈRE* BY VICTOR HUGO TRANSLATED BY ION HELIADE-RĂDULESCU – A TRANSLATION "IN THE SERVICE OF PEACE"

LE POÈME *LE DANUBE EN COLÈRE* DE VICTOR HUGO TRADUIT PAR ION HELIADE-RĂDULESCU – UNE TRADUCTION « AU SERVICE DE LA PAIX »

POEMUL *LE DANUBE EN COLÈRE* DE VICTOR HUGO TRADUS DE ION HELIADE-RĂDULESCU – O TRADUCERE „ÎN SLUJBA PĂCII”

SCIENTIFIC CULTURE / CULTURE SCIENTIFIQUE / CULTURĂ ȘTIINȚIFICĂ

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Alexandru CISTELECAN, Eugen GAGEA **141**

Bogdan Mihai DASCĂLU **143**

SCIENTIFIC EDITING OF THE TEXT. OPINIONS AND CONFESSIONS

ÉDITION SCIENTIFIQUE DU TEXTE OPINIONS ET CONFESSIONS

EDITAREA ȘTIINȚIFICĂ A TEXTULUI. OPINII ȘI CONFESIUNI

Ioana Ciliana TUDORICĂ **151**

THE CONNECTION BETWEEN JAPANESE CALLIGRAPHY AND ZEN BUDDHISM IN JAPANESE CULTURE

LE LIEN ENTRE LA CALLIGRAPHIE JAPONAISE ET LE BOUDDHISME ZEN DANS LA CULTURE JAPONAISE

LEGĂTURA DINTRE CALIGRAFIA JAPONEZĂ ȘI BUDISMUL ZEN ÎN CULTURA JAPONEZĂ

INFLUENCE OF THE TECHNIQUES "CLOZE PROCEDURE, PUZZLE TECHNIQUE AND SUMMARY" AND SEMANTIC MEMORY IN THE DEVELOPMENT OF COMPREHENSION AND MEMORIZATION SKILLS. CASE STUDY: ALGERIAN STUDENTS OF ITALIAN AT THE UNIVERSITY OF ALGIERS 2

INFLUENCE DES TECHNIQUES «CLOZE, PUZZLE ET RÉSUMÉ» ET DE LA MÉMOIRE SÉMANTIQUE DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA CAPACITÉ DE COMPRÉHENSION ET DE STOCKAGE. ÉTUDE DE CAS: ÉTUDIANTS ALGÉRIENS DE L'ITALIEN À L'UNIVERSITÉ D'ALGER 2

INFLUSSO DELLE TECNICHE "PROCEDURA CLOZE, INCASTRO E RIASSUNTO" E LA MEMORIA SEMANTICA NELLO SVILUPPO DELL'ABILITÀ DI COMPrensIONE E DI MEMORIZZAZIONE. CASO DI STUDIO: STUDENTI ALGERINI DELL'ITALIANO ALL'UNIVERSITÀ DI ALGERI 2

Irina DINCĂ

179

FREQUENT ERRORS IN THE USE OF THE DEFINITE ARTICLE BY THE *BASIC USER* OF ROMANIAN AS A SECOND LANGUAGE

ERREURS FRÉQUENTES DANS L'UTILISATION DE L'ARTICLE DÉFINI PAR L'*UTILISATEUR ÉLÉMENTAIRE* DU ROUMAIN LANGUE SECONDE

ERORI FRECVENTE ÎN FOLOSIREA ARTICOLULUI DEFINIT DE CĂTRE *UTILIZATORUL ELEMENTAR* AL LIMBII ROMÂNE CA L2

Ioan Beniamin POP

191

SOME CONSIDERATIONS ON INDEPENDENT AND ABSOLUTE GENITIVE CONSTRUCTIONS

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR L'INDEPENDANCE ET L'ABSOLU CONSTRUCTIONS GÉNITIVES

CÂTEVA ASPECTE PRIVIND CONSTRUCȚIILE GENITIVALE INDEPENDENTE ȘI ABOSLUTE

Alexandra MĂRGINEAN

199

"SHRINK TALK" AND TROUBLED MINDS IN *THE WOMAN IN THE WINDOW* MOVIE

DISCUSSION DE PSY ET MENTALS TROUBLÉS DANS LE FILM *LA FEMME À LA FENÊTRE*

LIMBAJUL PSIHOLOGULUI/PSIHIATRULUI ȘI MINȚI AFECTATE ÎN FILMUL *FEMEIA DE LA FEREASTRĂ*

Bianca KOPOȘCIUC (POP)

213

THE SELF-SUPPRESSION ISSUE. SOME THEORETICAL ASPECTS

LA QUESTION DE L'AUTOSUFFISANCE. QUELQUES ASPECTS THÉORIQUES

PROBLEMATICA AUTOSUPRIMĂRII. CÂTEVA ASPECTE TEORETICE

Amira MAGUENOUCHE	221
LA FANFICTION: REWRITING AND AMATEUR FICTION IN THE DIGITAL AGE	
LA FANFICTION: RÉÉCRITURE ET RÉCIT AMATEUR DANS L'ÈRE NUMÉRIQUE	
LA FANFICTION: RISCITTURA E NARRATIVA AMATORIALE NELL'ERA DIGITALE	
 BANAT STUDIES / ÉTUDES DE BANAT / STUDII BANATICE	
Coordinator/Coordinateur/Coordonator:	
Viviana MILIVOIEVICI	235
 Delia BADEA	237
CULTURAL SNAPSHOTS FROM OTHER CENTURIES: THE ASSEMBLY FOR THE ROMANIAN THEATER FUND (CARANSEBEȘ, 1889) (II)	
INSTANTANÉS CULTURELS D'AUTRES SIÈCLES: L'ASSEMBLÉE POUR LE FONDS DU THÉÂTRE ROUMAIN (CARANSEBEȘ, 1889) (II)	
INSTANTANEE CULTURALE DIN ALTE VEACURI: ADUNAREA PENTRU FOND DE TEATRU ROMÂN (CARANSEBEȘ, 1889) (II)	
 BOOK REVIEWS / CRITIQUES DE LIVRES / RECENZII	
Coordinator/Coordinateur/Coordonator:	
Emilia PARPALĂ	243
 Daniel CRISTEA-ENACHE	245
PETRU POANTĂ, <i>RADIOGRAFII. SCRITORI CONTEMPORANI</i> , I, CLUJ-NAPOCA, EDITURA ȘCOALA ARDELEANĂ, 2020, 280 p., ISBN 978-606-797-509-3	
 Stelean BOIA	249
MARIA ALEXANDRA PANTEA, <i>PREOȚI ȘI ÎNVĂȚĂTORI ROMÂNI DIN PROTOPOPIATUL ORTODOX AL ARADULUI (1821-1918)</i> , EDIȚIA A II-A, REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ, EDITURA MEGA, CLUJ-NAPOCA, 2021, 665 p.	
 Dumitru MIHĂILESCU	251
ALEXANDRU RUJA, <i>ȘTEFAN AUG. DOINAȘ – SINTEZĂ MONOGRAFICĂ</i> –, EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST, TIMIȘOARA, 2020, 127 p., ISBN 978-973-125-754-9	
 Flavius PARASCHIV	255
THIERRY WOLTON, <i>REFLECȚII DESPRE COMUNISM</i> , EDITURA HUMANITAS, BUCUREȘTI, 2022, 226 p.	
 Alexandra RUSCANU	257
EMANUELA ILIE (COORDONATOR), <i>DOINA RUȘTI. LUMI, ISTORII, „COMBINAȚII SIMBOLICE”</i> , IAȘI, EDITURA VASILIANA '98, 2022, 268 p., ISBN 978-973-116-753-4	
 Viviana MILIVOIEVICI	261
NERĂBDAREA TIMPULUI: TRASEUL UNEI IUBIRI (IM)POSIBILE	
MIRCEA ELIADE, <i>JURNALUL PORTUGHEZ ȘI ALTE SCRIERI</i> , VOLUMELE I, II, BUCUREȘTI, EDITURA HUMANITAS, 2006	

Instructions for Authors	265
Instructions pour les auteurs	268
Instrucțiuni pentru autori	271
 Evaluation grid	 274
Grille d'évaluation	275
Grila de evaluare	276
 Subscriptions	 277
Abonnements	277
Abonamente	278
 Bazele de date internaționale în care este indexată revista (cu indicarea adresei URL)	 280

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

Coordinators/Coordinateurs/Coordonatori:

**Alvaro ROCCHETTI
Viviana MILIVOIEVICI**

THE PARABOLIC PLAYS OF SORESCU

LES PIÈCES PARABOLIQUES DE SORESCU

TEATRUL PARABOLIC AL LUI SORESCU

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

Abstract

The article focuses on a critical re-reading of Marin Sorescu's trilogy Setea muntelui de sare: Iona, Paracliserul and Matca. Due to the abundant number of exegesis, a new interpretation is possible from a second coming to Sorescu's plays and identifying the following matters: the character's voice and the authorial voice in Iona, another dramatic equation in Paracliserul, the artificiality of the absolute dramas in comparison to the natural dramatic content in Matca.

Résumé

L'article présente une re-lecture critique de la trilogie de Marin Sorescu, Setea muntelui de sare: Iona, Paracliserul et Matca. Dans les conditions d'une exégèse abondante, une nouvelle interprétation est possible en revenant au pièces de Sorescu et identifiant les questions suivantes: la voix du personnage et la voix de l'auteur dans la pièce Iona, une nouvelle équation dramatique dans la pièce Paracliserul, l'artificialité des drames absolues en comparaison avec le naturel dramatique du pièce Matca.

Rezumat

Articolul propune o re-lectură critică a pieselor lui Marin Sorescu din trilogia Setea muntelui de sare: Iona, Paracliserul și Matca. În condițiile unei exegeze abundente, o nouă interpretare devine posibilă prin revenirea la textul sorescian și identificarea următoarelor chestiuni: vocea personajului și vocea autorului în Iona; o altă ecuație dramatică în Paracliserul; artificialitatea dramelor absolute prin comparație cu firescul dramatic al piesei Matca.

Keywords: Sorescu, theater, drama, character, parabolic

Mots-clés: Sorescu, théâtre, drame, personnage, parabolique

Cuvinte-cheie: Sorescu, teatru, dramă, personaj, parabolic

Introducere

Reeditarea teatrului sorescian, într-o bună ediție și cu o prefață substanțială a lui Răzvan Voncu (Marin Sorescu, *Teatru*, Editura Cartea Românească, București, 2019, 688 p.), oferă prilejul relecturii unor texte clasice: dar nu în sensul teatrului clasic, cu miză pe tipologii ce se evidențiază în act și pe parcurs, ci, dimpotrivă, într-un sens modern. Teatrul lui Sorescu, acut-modern, a devenit clasic prin valoarea sa. La peste cincizeci de ani de la apariția lui *Iona* — piesa a fost reprezentată pentru prima oară, după cum aflăm din prefața lui Marian Popescu la antologia *Ieșirea prin cer* din 1984, „în stagiunea 1968/ 1969 a Teatrului Mic, în regia lui Andrei Șerban, cu George Constantin în rolul titular” (POPESCU, 1984, p. 6) —, această dramă ce poate fi numită absolută nu datează și nici nu datorează ceva epocii în care a fost scrisă. Ca și celelalte două piese din trilogia *Setea muntelui de sare*, *Paracliserul* și *Matca*, *Iona* a fost de la bun început un text desprins voit de context. Sorescu, chiar și atunci când a atins un eveniment dramatic real, și anume inundațiile teribile din România anului 1970 (care actualizează, în *Matca*, secvența biblică a Potopului), a construit piese care, spre deosebire de cele istorice, se pot juca oriunde și oricând și se pot citi fără explicări și note de subsol.

E un evazionism care, precum în lirica unora dintre poezii generației '60 (și ca în poezia lui Sorescu însuși, de până la ciclul *La Liliaci*), își constituie literar situații fundamentale și generale, nu istorice și „locale”, acte definitorii, nu circumstanțiale. În ele se explorează natura umană, fără determinări etnice și geografice. E drept, în *Matca* personajul feminin este o tânără învățătoare de la noi și se numește Irina; dar în *Iona* și în *Paracliserul* nimic „românesc” nu circumscrie drama sau tragedia. Acestea, scrise în limba română, au fost scrise ca niște piese așa zicând universale.

E posibilă o nouă interpretare? Revenirea la textul sorescian

Exegeza teatrului sorescian este abundentă și în ea s-a cam spus deja totul despre originalitatea acestor piese, despre simbolurile de care ele se folosesc creator și semnificațiile ce pot fi desprinse, nu ușor, din texte. Uneori, subtilitatea autorului s-a văzut serios concurată de subtilitatea exegeților care au reușit să descopere și mai multe sensuri decât Sorescu, ca într-un fel de întrecere hermeneutică. De aceea îmi propun o revenire la textul fiecărei piese din *Setea muntelui de sare*, la litera lui, analizându-l mai degrabă „tehnic”, înainte de a oferi o interpretare. Interpretările sunt multiple, dar un text este un text.

Sorescu oferă încă din lista personajelor din *Iona* imaginea singurătății protagonistului: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși”. Așa cum apar Pescarul I și Pescarul II, putem imagina un Iona I și un Iona II, reuniți într-unul singur, dedublat în fața cititorului și a spectatorului. Autorul vorbește chiar el despre dedublare, înainte s-o fi făcut critica: „Se dedublează și se «strânge», după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice”.

Tot Sorescu punctează diferența între cele două ipostaze: vedem un Iona dedublat, comportându-se „ca și când în scenă ar fi două personaje”, dar și un Iona care „se strânge”, arătându-ne că totuși eroul nu e schizo. Pe parcursul celor patru tablouri ale tragediei, cum o numește autorul, această dedublare a personajului central oferă însăși posibilitatea derulării, desfășurării piesei. Când protagonistul e singur cuc în pagină și pe scenă, înainte să apară Pescarul I și Pescarul II, soluția era fie monologul extins al unui personaj unitar, fie, ca aici, un dialog consistent între cele două personaje din care este compus Iona al lui Sorescu.

Partitura este extrem de dificilă nu numai pentru actorul care îl joacă pe Iona, ci și pentru autorul care a reinterpretat secvența biblică. În câteva rânduri, dialogul pare să intre în criză, Iona I și Iona II nemaiputându-l purta fără un ajutor „extern”. Replicile, în succesiunea lor, ajung într-un punct mort, ceea ce face ca autorul să intervină oblic, dar vizibil, în desfășurarea dialogică.

Astfel, în debutul Tabloului III, după ce Iona constată că peștele „urias” a fost la rândul său înghițit de „ăstăalt”, de un altul și mai mare, un schimb de replici între Iona I și Iona II e purtat pe o notă comică în evaluarea situației. Personajul vorbește cu sine însuși aproape copilărește, imaginându-și cum s-au petrecut lucrurile cu „răposatul” și cu Peștele II (numit așa de Sorescu în indicațiile scenice) care l-a înghițit. Să recitim cu atenție acest început de dialog comic-infantil:

„— Sătul, mergea așa prin apă, cam distrat, și de nepăsător ce era, dădea și din coadă. — Precis dădea din coadă. Că așa fac când sunt și ei fericiți. — Da’ ăstăalt, care-l pândea de mult... — Cam de cât timp? — Știu eu cum o fi între pești? Oamenii, mă rog, își poartă, așa, ranchiună și-o viață întreagă. — Bine, asta e altă poveste. Noi, oamenii, avem răbdarea mai dresată, mai evoluată.”

Primele replici sunt în regimul și în registrul personajului dedublat, dar penultima și mai ales ultima, nu. „Noi, oamenii, avem răbdarea mai dresată, mai evoluată” este o „poantă” a lui Sorescu, un calambur creat de autorul ironic, care își amestecă replica, vocea, ironismul în desfășurarea dialogică.

Vocea personajului și vocea autorului

Din păcate, *Iona* nu e chiar o capodoperă, cum s-a tot spus, fiindcă în mai multe rânduri Sorescu apelează la sine însuși, neabținându-se de la asemenea intervenții. Ironia soresciană este nelalocul ei într-o tragedie în care protagonistul, de prea multă singurătate, vorbește și își dă singur replica. Ce caută într-o asemenea tragedie o „poantă” precum „Noi, oamenii, avem răbdarea mai dresată, mai evoluată”?

La fel se întâmplă în Tabloul III. După ce ajunge în burta Peștelui III, care l-a înghițit pe al doilea, Iona se întreabă buimăcit: „Unde sunt?” Celălalt Iona răspunde în felul următor: „Un sfert de viață pierdem făcând legături. Tot felul de legături între idei, fluturi, între lucruri și praf. Totul curge așa de repede și noi tot mai facem legături între subiect și predicat.”

Sorescu se inserează iar în textul său dramatic, aducând un lirism propriu și o expresie paradoxală în dialogul care trebuia să fie al personajului scindat în Iona I și Iona II. Glumind, am putea spune că Iona e format acum din Iona I + Iona II + Sorescu. Ca și aici: „— Am început să primesc și scrisori. — Vreun naufragiat. Ei cam au obiceiul.” (poanta finală). Sau aici: „— N-am putut sesiza deosebirea, fiorul. — Așa se întâmplă.”

Un mic defect al acestor foarte puternice drame absolute constă în incapacitatea autorului de a se abține să se evidențieze și să se pună în valoare. Și ironia soresciană, și lirismul „suflat” replicilor personajelor (fie că e vorba de Iona, de Paracliserul din piesa intitulată astfel sau de Irina din *Matca*) interferează cu firescul dramatic și ies prea mult în evidență, ca și cum Sorescu ar fi ținut să spună cititorilor și spectatorilor: nu uitați că eu am scris piesele.

Stilul sorescian, în loc să se topească în registrul personajului central, i se adaugă uneori ca un adjuvant (atunci când dialogul este în impas) și alteori gratuit, dintr-un narcisism al reliefării. În exemplele de mai sus și în altele din *Paracliserul* și *Matca*, Sorescu se uită în apa dramelor lui și pare îndrăgostit, ca Narcis, de el însuși.

În pofida acestei hibe, *Iona* rămâne o piesă excepțională de teatru cu un „singur personaj” (MANOLESCU, 2019, p. 1009) ce se poate interpreta și în cuvintele unei jurnaliste culturale finlandeze, Greta Brotherus: „La Beckett Dumnezeu e mort, la Sorescu acesta este obosit” (BROTHERUS, în SORESCU, 1984, p. 55). Avansul protagonistului către sinuciderea finală va fi implacabil, iar autorul, cu o mare inteligență dramatică, figurează și prefigurează deznodământul inclusiv în indicațiile scenice. La începutul Tabloului I, scena „e împărțită în două. Jumătate din ea reprezintă o gură imensă de pește. Cealaltă jumătate — apa, niște cercuri făcute cu creta. Iona stă în gura peștelui nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă.”. Scena lumii încă se vede pe scena piesei.

În Tabloul II, decorul se schimbă, Iona ajungând în „interiorul Peștelui I”, cu „bureți, oscioare, alge, mizeria acvatică”. O paranteză dă sugestia unui spectaculos efect scenografic: „Eventual, colțurile mai întunecoase ale scenei se pot mișca ritmic, «închide» și «deschide»: peștele mistuie”.

Tabloul III ne proiectează, odată cu personajul, în „interiorul Peștelui III”. Într-o parte a scenei, cum indică Sorescu, atrăgând atenția că e „important”, este „o mică moară de vânt”. „Atras de ea ca de un vârtej, Iona se va feri tot timpul să nu nimerească între dinții ei de lemn”.

În fine, în Tabloul IV, cel al falsei ieșiri, vedem „o gură de grotă, spărțura ultimului pește spintecat de Iona. În față, ceva nisipos, murdar de alge, scoici. Ceva ca o plajă. În dreapta, o movilă de pietroaie, case, lemne”.

Încă înainte de replicile devenite clasice: „— (*Se suie pe movila de pietre.*) Ce vezi? — Orizontul. — Ce e orizontul ăla? — (*Îngrozit.*) O burtă de pește”, decorul schimbat al celor patru tablouri își poartă la vedere semnificațiile „de etapă”, prefigurând deznodământul. Iona nu ar fi putut scăpa din tragedia atât de atent gândită și pregătită, fiindcă Dumnezeu, absent sau „obosit”, nu se mai amestecă în destinul lui. Și nici Sorescu nu o mai face.

O altă ecuație dramatică

Dacă în *Iona* și în *Matca*, protagonistul (masculin, în prima piesă, feminin, în a doua) este prins într-o situație fără ieșire, dramatismul sporind cu fiecare tablou, într-un mod al anticipării, *Paracliserul* este, în trilogie, un text aparte prin dinamica sa „inversă”. Față de Iona, care vrea să scape din burta peștelui, și de Irina înconjurată de ape, căutând disperată salvarea unui petec de uscat, *Paracliserul* intră într-o altă ecuație dramatică. El nu trebuie să fugă, să se refugieze, să scape de ceva, ci, dimpotrivă, fixându-se în locul dat, el trebuie să *facă* ceva.

În dinamica inversată a piesei, sentimentul protagonistului, ca și al cititorului/spectatorului, este acela că „treaba” merge prea greu, durata realizării „obiectivului” fiind insuportabil de lungă. *Paracliserul*, în catedrala cu pietre „îngrozitor de noi”, va aprinde lumânări pentru a afuma, piatră cu piatră, interiorul lipsit de patina de vechime spirituală și fervoare religioasă. După ce se apucă de treabă, încă din Tabloul I, eroul trece la primele estimări: „Credeam c-o s-apuc să isprăvesc pietroiul ăsta mai devreme de-un an”.

Paracliserul este deja un Sisif al credinței: timpul pare că va trece, odată cu viața sa, înainte ca această „uitată” catedrală să primească, pe dinăuntru, fumul lumânărilor lui. În Tabloul II, decorul va fi „același”, iar *Paracliserul* este (savuroasă ironie soresciană) „mai bătrân cu o etapă”. Lumânările ard acum „până la înălțimea *Paracliserului*”: până la cupola catedralei mai e mult de lucru, avansul personajului de la un tablou dramatic la altul fiind echivalent cu propria lui înălțime. Tabloul III se va deschide într-o notă neașteptată: nu numai că „de-a lungul pereților au apărut schele”, dar „pereții au fost înnegriți până spre cupolă”. *Paracliserul* urcă „greu” și este „istovit”; e acum bătrân, viața aproape i s-a scurs, în această „treabă” a lui de a afuma și a înnegri catedrala pe interior. Ani întregi au trecut așadar între Tabloul I și Tabloul II, și apoi între acesta și Tabloul III.

În cea mai scurtă piesă din trilogia *Setea muntelui de sare*, timpul trece repede, parcă în „salturi”, iar aceste salturi, neputându-se figura în interiorul unui tablou, sunt obținute pe mucăa dintre tablouri. Când unul se încheie și altul începe, nu mai suntem în același punct. Avem în piesă unitate de loc și de acțiune, dar nu și unitate de timp. Timpul nu stă pe loc aici, nu „îngheață”, iar Sorescu nu face o secțiune transversală prin corpusul dramatic, ca în *Iona* și *Matca*.

Drama nu constă în faptul că această catedrală are pietre „îngrozitor de noi” și „îngrozitor de neafumate”, ci în acela că viața unui om, fie el și un devotat paracliser, este poate prea scurtă pentru a schimba interiorul construcției prin credință. Chiar fluxul temporal este dramatic, obligând protagonistul la un „activism” neîntrerupt. Finalul piesei e suicidal-

eliberator, ca în *Iona*. Iona „își spintecă burta”, iar Paracliserul „își aprinde veșmintele”, transformându-se el însuși într-o torță umană.

Artificialitatea dramei absolute

Recitite „la rece”, cu admirație pentru inteligența artistică și compozițională a autorului dramatic atât de înzestrat, dar și cu simț critic, cele două piese au un „ce” artificial. Situațiile sunt nerealiste, voit exemplare, cu elemente de scenariu arhetipal la care se ajunge prea ușor. Personajul central e fie *primul* om, fie *ultimul*; situația în care se află este una limită; cei din jur, câți sunt, nu participă la drama lui (pescarii din *Iona* stau „muți”, paznicul din *Paracliserul* e „surd”). Drama absolută și-a constituit o logică simbolică la care nu participă tocmai realitatea din care s-a desprins protagonistul. Sorescu își decupează personajul din realitate și din umanitate, aducându-l într-o dramă irezolvabilă; mai exact, în *convenția* unei drame exemplare.

Valeriu Cristea, notând că „absurdul în literatură își are regulile lui”, observa ironic că această „ctitorie” de fum „a noului meșter Manole nu stă în picioare” (CRISTEA, 1987, 154). Mie ideea dramatică îmi pare ingenioasă, dar autorul, pentru a o materializa, face timpul să treacă în salturi, sacrificând regula unității de timp; ecranează realitatea socială și comunitară înconjurătoare (doar catedrala e nu numai simbolul credinței, ci și al unei comunități de credință, al unei „turme” de credincioși); în fine, îl surzește pe Paznic, îl îmbătrânește pe Paracliser și îl face pe acesta din urmă să vorbească, pe alocuri, ca Sorescu însuși, în stilul lui pe jumătate metafizic și pe jumătate ironic: „Simplu ca bună ziua, răspunde, mortule, mai iute, iată cronometrul de la mâna arbitrilor din turlă, care a oprit jocul și-și ține respirația în mână ca pe o minge dezumflată... Iată, cronometrul a și început să țacăne. Ai un minut pentru fiecare întrebare.”

Nu e oare cam mult pentru un singur personaj?

Matca: firescul piesei și varietatea ei tipologică

Matca este cea mai pregnantă și mai bine realizată dramatic piesă din trilogie, autorul schimbând, cu ea, formatul simbolic și arhetipal care „apăsa” într-un mod prea vizibil și nerealist asupra gesturilor, faptelor și cuvintelor. Primul lucru de observat este varierea personajelor, care au acum o anumită pondere în desfășurarea și simbolistica dramei.

În *Iona* și în *Paracliserul*, în afara protagonistului nu se mai manifesta consistent (nu mai era lăsat să se manifeste) nimeni. Eroul exemplar se contura pe fondul alb al unor personaje mute, surde, trecând fantomatic prin scenă. În *Matca* sunt în schimb trei personaje distincte, cu partituri proprii și ilustrând tipologii și vârste diferite. Pe lângă grupul semi-fantastic, de mare efect dramatic, al celor trei Momâi, îi urmărim aici pe Irina, „viitoare mamă, 23 de ani”, Moșul, „tatăl Irinei”, care trage să moară, și Logodnicul (Vocea), care, urcat într-un copac pentru a scăpa de urgia apelor și ținându-și de mână logodnica moartă, alunecă treptat în nebunie.

Pe de o parte, în cazul personajului central, avem vechea rețetă soresciană, cea brevetată în *Iona*: în momentele de singurătate apăsătoare, Irina monologhează. Monologul cu care începe Tabloul I este extraordinar tocmai prin firescul care lipsea celorlalte piese. Irina este fată de țăran, dar a devenit o „intelectuală”, învățând bine la școală și ajungând ea însăși învățătoare. În monologul ei încap deopotrivă elementele neoase și cele neologice, păstrarea obiceiurilor, dar și curiozitatea intelectuală.

Pe de altă parte, personajul acesta complex dialoghează cu celelalte personaje (chiar și cu Momăile din substanța unui fantastic rural). Pe lângă monologul caracterizant și inevitabil filozofant, care le oferea lui Iona și Paracliserului toată partitura dramatică, întregul rol, avem aici dialoguri, schimburi de replici și de experiență existențială. Moșul care trage să moară vorbește altfel și despre altceva decât tânăra care e gata să nască. Logodnicul refugiat în copac înseamnă o Voce (nu-l vedem în scenă, doar îl auzim vorbind cu Irina) de om care, în pofida tinereții lui, s-a confruntat deja cu o experiență îngrozitoare, neomenească. Dialogul devine

deci posibil în condițiile acestui număr mai mare de personaje și în acord cu varietatea lor tipologică, bine înscrisă în coordonatele realității.

Concluzii

Dacă nimeni nu l-a văzut pe Iona lui Sorescu în carne și oase, cu atât mai puțin pe Paracliserul care afumă Catedrala, personajele soresciene fiind pure simboluri încorporate în propria traiectorie, în *Matca* am putut vedea că paradigmaticul și realismul nu se exclud reciproc. Personajele soresciene devin exemplare prin experiența teribilă — nu și artificială — la care le supune realitatea înconjurătoare. Altfel, ele sunt personaje cât se poate de reale și de realiste, de verosimile. Un Paracliser care levitează sub cupola unei Catedrale n-a văzut nimeni, fiind vorba de un unicat neverosimil, dar un bătrân care trage să moară sau o tânără femeie în chinurile nașterii sunt personaje, așa zicând, de serie mare.

Sorescu a reușit aici performanța de a asocia umanitatea înconjurătoare cu una canonică și arhetipală; și realitatea inundațiilor devastatoare din România anului 1970 cu o simbolistică în care vom regăsi nu doar secvența Potopului biblic, ci și riturile morții și ale nașterii. Mitul, reunit dramatic cu ritul, va fi văzut îndeaproape, ca într-o revelație, atunci când apele ies din matcă și realitatea este devastată de ele.

În *Iona* și *Paracliserul*, teatralitatea situațiilor și a personajelor este izbitoare. Cu *Matca*, Sorescu a făcut pasul de la teatralitatea dramei absolute la realitatea ei dramatică. În cuvintele autorului (din „Caietul Program al Teatrului Mic”, stagiunea 1974-1975), aici „realul întrece simbolul”. Sau, poate, îl cuprinde?

Aproape unanim recunoscut ca mare dramaturg după *Iona*, Sorescu a găsit resurse pentru a evolua și a scrie și un alt fel de teatru, cu decupaj realist, cu scenă istorică sau cu montaj modern-absurd, într-o varietate uimitoare de piese originale.

BIBLIOGRAFIE

- CRISTEA, Valeriu, *Porțile nașterii (Din însemnările unui spectator întârziat)*, în: *Fereastra criticului*, București, Editura Cartea Românească, 1987
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019
- POPESCU, Marian, *Povestea cu Iona*, în: Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, București, Editura Eminescu, seria Teatru comentat, 1984
- SORESCU, Marin, *Ieșirea prin cer*, București, Editura Eminescu, seria Teatru comentat, 1984
- VONCU, Răzvan, *Marin Sorescu: un teatru exasperat, în continuă mișcare*, în: Marin Sorescu, *Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 2019

THE POSTHUMAN POETRY AND THE NEW BODY IMAGINARY. ROMANIAN AND MOLDAVIAN VOICES

LA POÉSIE POSTHUMANISTE ET LE NOUVEL IMAGINAIRE CORPOREL. VOIX FÉMININES DE ROUMANIE ET DE LA RÉPUBLIQUE DE MOLDAVIE

Conf. univ. dr. Emanuela Ilie

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Facultatea de Litere

Bulevardul Carol I, 11, 700506, Iași, România

E-mail: iliemma@yahoo.com

Abstract

*Most of the Romanian researchers challenged, from time to time, to participate in a debate on the literary posthumanism, either prefer to avoid making a long list of posthuman poets or do not even mention the poetry as one of its expressions. Moreover, if the existence of posthuman poetry is called into question, the problem of feminine bodily representation in such a literary manifestation is almost non-existent. The few (mostly young) scholars who accept the existence of literary posthumanism and are interested in its representative figures/names prefer the analysis of those elements of cyber-technological influence whose frequency would illustrate the partial substitution of the body or, at the limit, the total conversion of the human (body) into a new tech mechanism. On the contrary, I think that a correct, therefore careful posthumanist reading (cf. HERBRECHTER & CALLUS, 2008) of the volumes or groups of poems published in the last decade by post-millenary poetesses supports the idea that, even in the so-called technophile lyric, the role of the feminine body representations still remains a particularly important one. Taking into account some remarkable volumes, written by young poetesses from Romania and The Republic of Moldova, such as *val chimic* (umilirea animalelor/ humiliation of animals), *Sânziana Șipoș* (somnul din conducte/ the sleep in the pipeline), *Monica Stoica* (fetele visează electric/ girls dream electrically), *Cătălina Bălan* (Cutii/ Boxes) and *Adriana Rusu* (Albastru neon), I'll explore the new body imaginary in the posthuman poetry.*

Résumé

La plupart des chercheurs roumains qui ont provoqué, de temps en temps, à participer à un débat sur le posthumanisme littéraire, préfèrent éviter de faire une longue liste de poètes posthumains ou ne mentionnent même pas la poésie comme l'une de ses expressions. De plus, si l'on remet en question l'existence de la poésie posthumaine, le problème de la représentation corporelle féminine dans une telle manifestation littéraire est presque inexistant. Les quelques chercheurs (pour la plupart jeunes) qui acceptent l'existence du posthumanisme littéraire et s'intéressent à ses figures/noms représentatifs préfèrent l'analyse des éléments d'influence cyber-technologique dont la fréquence illustrerait la substitution partielle du corps ou, à la limite, la conversion totale de l'humain (corps) en un nouveau mécanisme technologique. Au contraire, je pense qu'une lecture posthumaniste correcte, donc attentive (cf. HERBRECHTER & CALLUS, 2008) des volumes ou groupes de poèmes publiés au cours de la dernière décennie

par des poétesses post-millénaires soutient l'idée que, même dans les paroles dites technophiles, le rôle des représentations corporelles féminines reste particulièrement important. En tenant compte de quelques volumes remarquables, écrits par de jeunes poétesses de Roumanie et de la République de Moldavie, tels que val chimic (umilirea animalelor / humiliation des animaux), Sânziana Șipoș (somnul din conducte / le sommeil dans le pipeline), Monica Stoica (fetele visează electric / girls dream electrically), Cătălina Bălan (Cutii / Boxes) et Adriana Rusu (Albastru neon), j'explorerai le nouvel imaginaire corporel dans la poésie posthumaine.

Key words: *posthuman, Romanian and Moldavian poetry, feminine body*

Mots-clés: *posthumain, poésie roumaine et moldave, corps féminin*

Introduction

The Romanian studies dedicated to literary posthumanism have recently seen a positive increase, from both the quality and the quantity point of view. Especially in the last 3-4 years, several well instrumented articles and a number of provocative essays, included in a recently edited volume (*Postumanismul/ The Posthumanism*, coordinated by Alex Ciorogar, 2019), plus other substantial papers that have been published in the scientific or cultural press (v., for example, the substantial dossier *Noua poezie nouă. Dincolo de "douămism" / The New-New Poetry. Beyond "The Two-thousand-ism"*, included in "Cultura", no. 10/ 9 mars 2017), show without any doubt the interest of mainly young researchers for the posthuman and the posthumanism. But, objectively speaking, we must admit the fact that the most valuable studies interested in the posthuman and/ or the posthuman as an essential figure of the literary posthumanism remain the contributions focused on the (cyber)technology influence on the SF or generally speaking speculative fiction. As examples, I will mention only the remarkable studies written by Florina Ilis (*Fenomenul science-fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk/ Science-Fiction in Postmodern Culture. The Cyberpunk Fiction*, 2005), Daniela Petroșel (*Era mașinii. Despre postumanism și imaginarul tehnologic în literatură/ The Machine Era. About Posthumanism and the Technological Imaginary in Literature*, 2014), Lucian Vasile Szabo and Marius Mircea Crișan (*Technological Modifications of the Human Body in Neo-Gothic Literature: Prostheses, Hybridization and Cyborgization in Posthumanism*, 2018).

Unfortunately, the synthesis research interested exclusively in the contemporary poetry subsumed to these essential cultural paradigm remains rather accidental. Most of the researchers challenged by Alex. Ciorogar to participate, a few years ago, in a debate on posthuman & posthumanism either avoided to make a longer list of posthuman poets or did not even mention the poetry as one of its expressions. A few others explained that they prefer to take certain precautions regarding the existence of a posthuman poetry. Paul Cernat, for example, seemed skeptical about the very existence of a literary posthumanism, but acknowledged the existence of "some of the most interesting posthuman manifestations in F & SF literature (from the already veteran Sebastian A. Corn to the young Flavius Ardelean), in its associated critic, and even in the recent poetry (val chimic, Gabi Eftimie s.o.)" (CERNAT, in CIOROGAR, 2019, p. 191). In turn, Yigru Zeltel admitted, for example, the existence of a "wave" inaugurated by Gabi Eftimie, val chimic, Alex Cosmescu or Dmitri Mîticov, who are considering "an alienating present of corporations and technology, an accelerationist future", but questioned the very existence of a posthumanist aesthetic: "in terms of ideas, themes, motives, there is the possibility of a posthumanist literature (in the sense of focusing on one/ several modalities of posthumanity), but a particular aesthetic? I doubt it. Maybe eventually a

family air will emerge, but for now I can only conceive of the existence of a hybrid formula” (ZENTIL, in CIOROGAR, 2019, p. 142).

Moreover, if the existence of posthuman poetry is called into question, the problem of feminine bodily representation in such a literary manifestation is almost non-existent. The few Romanian researchers interested in the representative figures/names of literary posthumanism prefer the analysis of those elements of cyber-technological influence whose frequency – of course, considerable – would illustrate the partial substitution of the body or, at the limit, the total conversion of the human (body) into a *new tech* mechanism. Forgetting or ignoring, in fact, that the cyborg could be understood from Donna Haraway’s point of view. That is: “a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self. (...) Communication technologies and biotechnologies are the crucial tools recrafting our bodies. These tools embody and enforce new social relations for women worldwide. Technologies and scientific discourses can be partially understood as formalizations, i.e., as frozen moments, of the fluid social interactions constituting them, but they should also be viewed as instruments for enforcing meanings. The boundary is permeable between myth, instrument and concept, historical systems of social relations and historical anatomies of possible bodies, including bodies of knowledge. Indeed, myth and tool mutually constitute together.” (HARAWAY, 2016, p. 33)

On the contrary, I think that a correct, therefore careful *posthumanist reading*¹ of the volumes or groups of poems published in the last decade by post-millenary poetesses supports the idea that even in the so-called *technophile* lyric, the role of the feminine body representations still remains a particularly important one. Taking into account some remarkable volumes, written by young writers from Romania and The Republic of Moldova, such as Val Chimir (umilirea animalelor/ *humiliation of animals*), Sânziana Șipoș (somnul din conducte/ *the sleep in the pipeline*), Monica Stoica (fetele visează electric/ *girls dream electrically*), Cătălina Bălan (Cutii/ *Boxes*) and Adriana Rusu (Albastru neon), I’ll explore the new body imaginary in the posthuman poetry. Of course, in order to illuminate some of posthuman² references and their significations, I’ll also use fertile analytical suggestions selected, mainly, from the sociology of the body, the anthropology of the body and a few feminist perspectives on the posthuman.

¹ An essential role in the theorizing of this type of reading was played by the famous article *What is a Posthumanist Reading?*, signed by Stefan Herbrechter & Ivan Callus: “(...) a posthumanist reading may identify oppositions between the human and the non-human at work in a text or practice and demonstrate how the vital difference between the two has to be strategically breached in order to trouble protection of the “essential purity” of the categories. It critically evaluates the contrivances that the text is willing to accept and even promote in order to protect the integrity of the distinction and reduce contamination to a minimum. A posthumanist reading spells out the anxieties and repressed that inform the text’s desire. It aims to show that another and less defensive way of thinking about the human in its posthuman forms and disguises, and in its implications within the posthumanising process, may be not only possible but pre-inscribed within texts” (HERBRECHTER & CALLUS, 2008, p. 97)

² In the present pages, I will use the “posthuman” term, given the clear demarcation made by the Western researchers between *posthumanism* as speech and *posthuman* as the object of this discourse, but also the interesting observations that Carole Guesse makes in the study *On the Possibility of a Posthuman/ist Literature(s)*: “Economic, social, environmental, and technological upheaves have given humans reasons to anticipate – whether hopefully or fearfully – what it used to be. While the possibility of modifying and enhancing the human body has been conceivable since the advent of genetics in the early twentieth century, the launch of the first atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki in 1945 forced most thinkers to contemplate the possible destruction of humankind. The posthuman epitomizes these hopes and fears, and has prompted several discourses over the last decades that are optimistic, pessimistic, or critical toward the use of the technology on the human body” (GUESSE, 2020, p. 24).

humiliation of the animals. The feminine body and/ as a mechanical installation

For the few Romanian critics interested in the posthuman literature, val chimic's *humiliation of the animals* is the most relevant poetry book in the recent Romania. For example, according to Mihai Iovănel, an esteemed scientific researcher from Bucharest, the author of the study called *Ideologies of literature in Romanian post-communism*, the third main (and truly functional) model in the dynamics of post-communist Romanian poetry – the "posthuman dispersion" – is represented by val chimic's *humiliation of the animals*. From this spearhead of the posthuman poetry are selected two emblematic texts: *noctarium*, respectively *MIT*. Particularly in the first one, indeed, certain textual sequences describe a strange "mechanomorphic reverie", whose ultimate consequences would be exactly "the substitution of the human by a simple mechanical part engaged in the production (basically, a *new tech* version of ataraxia)" (IOVĂNEL, 2017, p. 162)

Quite exact is also the observation related to val chimic's preference for a poem "moved by (...) subterranean/ underground waves coming from Science Fiction, various lyrics and music, or prospectuses related to recent cyberotechnology." (*Ibidem*) But, when these underground currents calm down, it is impossible not to realize the poet's interest in all that means the theme of feminine self-representation. From my point of view, this theme actually assures the very centripetism of both sections of the book (*days with the chemical woman*, respectively *humiliation of animals*), although the accents of perception seem to move, with subtlety, from an excellently individualized *self* (= *chemical woman*) to a *generic self*, exceeded by various gender roles (= *responsabilities*). Moreover, most of the poems in the second section are also called *Responsabilities*, an obvious allusion to conventional gender roles – condemnable, because exhausting, unfairly distributed etc. – in the Romanian society: *Responsabilities (first person)*, *Responsabilities (tension)*, *Responsabilities (housekeeper)*, *Responsabilities (childhood)*, *Responsabilities (child)* etc.

By far, however, the most interesting ones seem the bodily reflections in the first section. On the one hand, val chimic frequently describes, with painfully acuity, the radical mutations supported, in the immediate *reality*, by her own body, understood or perceived as a kind of inserted, mechanized appendix of the spectral. On the other hand, in val chimic's poetry, these mutations of perception and self-representation become, from simple identity vectors, very important catalysts that lead to severe transformations of the poetic discourse. Illustrating, from this perspective, is the remarkable text entitled *I copy Z HCL*: "I give the maximum volume/ to listen to the background noise/ I would stay long on the wire/ I'm sorry to answer// I then stick the needle in my ear/ and count how long it takes// but I do not yet dare to go under the shower/ it's in my power not to do this / it's in my power not to move things / maybe only the limbs, maybe only the frozen soles / only not to climb on my head // (I stay in the house with these people and / I don't see them; I don't even love them)/ I try with my elbow the water; optimal temperature/ the mother's milk;/ until the plant overheats,/ I jerk// it's in my power not to do anything/ it's in my power not to move things// from the carotid the hard water has burst/ welding the metals// no neck nor limbs nothing/ an artificial heart/ will love me forever" (*I copy Z HCL*). Two elements of specificity draw our attention here, by announcing the writer's interest in the perception of the posthuman. First of all, the isomorphism *feminine body – mechanical installation*, but understood in a way that reminds us of one of the ideas that made a prosper career in feminist studies about the posthuman: "As the AI and robotics industry are cloning the neural and sensorial system of other species – dogs for scent, dolphins for sonar bats for radar, etc. – the human body strikes us a rather old-fashioned anthropomorphic engine, not quite suited to contain the fast-moving intelligence of our technologies" (BRAIDOTTI, 2019, pp. 21-22) Secondly, the carefully camouflaged allusions to the thematic and formal conventions of the so-called canonical poetry, which the new type of poem can no longer insert (*copy*) or parody. The only strong nostalgia that the poetess cannot repress is that of authentic,

un-simulated or un-duplicated emotions: "I finished it again badly, / almost inhumane, broken contacts,/ jams. a heart rumbling.// from scraps/ no transfiguration:/ I find a long-used host in which/ I am also disgusted to enter."

When *all people sleep*. Towards the new ataraxia of the posthuman

In Monica Stoica's debut volume, *fetele visează electric/ the girls dream electrically* (2019), one may also discover an excellent sample of posthuman poetry, which seems to fully illustrate all specific features of this particular type of lyric. The poem is intitled *street spirit* and marks a very interesting relation between the poetic feminine voice and the otherness. The new form of alienation seems to lurk the language itself: "what monocord & sick is the exhausted sound of cars/ in the corner near the plant ruin of the vâcărești delta/ the girl pierces her eyes with her crochets without fear/ has reached the limit and which limits her for a girl?// swarms of flies near train-wrapped blocks/ in the houses on the periphery where the cats give birth, in monasteries/ no movement, no man on the street knows me,/ I stand under the tarpaulin, where the cocolars talk about the slot machines.// tonight I'm going to give up all contact with humanity, *I'm going to narrow down my molecules until I no longer*. I walked 10 minutes/ and the sky swelled like a drowned, no one answers the phone/ and why would they want to talk when we're alone in the neighborhoods? // I see the ultraviolet faces of the beggars, their ragged shroud/ the schizo boy still fights with ethereal monsters. defeats and loses/ the man who practices bioenergy and massage in a ground floor of the block/ can therapeutically teach you how to escape, how to purify. // I would have somehow wanted to tell somebody that perception is an extension of thought/ no man responds. *all people sleep*." Not so much the point placed inside the ninth verse, but the sudden interruption of the poetic communication after the negative form of the auxiliary verb and the semantics of the terms placed at the verses beginning (*to give up, to narrow*) suggests the will of total annihilation of the body, but also the temptation to annihilate the poetical being itself. The final verse certifies the definitive lost in the eternal sleep, equivalent to the new ataraxia of the post-human.

The same poetic vision, easily to relate to or to link to the posthumanism, offers, for example, Sânziana Șipoș, in a volume called the *somnul din conducte/ sleep in the pipeline* (2016), where one can find several themes associated to a "slow dilution" (ȘIPOȘ, 2016, p. 43) of the recent human being, but also numerous verses speaking about several posthuman mandatory literary cores. The poetess describes the new posthuman body in a manner that reminds us of Félix Guattari's theory on "the pure body without organs, a pure self-referential affirmation" (GUATTARI, 2013, p. 178): "you're heading towards me, a body with mixed organs" (ȘIPOȘ, 2016, p. 42). Or: "Let your body crush. All you can find in the black air is silence." (*Ibidem*, p. 23) But in *sleep in the Pipeline* more frequently appear the new, hybrid interior or exterior spaces, that block the access to a long-desired intimacy: "In hands, in the head, more people. Slow dilution – attempts to leave the beetle turned back and the glasses in the window upside down. Feet are looking under the table for something familiar. Sand in bedding and no shape on the beach." (*Ibidem*, p. 43) As we can see, the author prefers to use the metonymy structures in order to announce the radical modification of spatiality, according to the fusion logic specific to posthumanism (animal-human, biological-technological): "We have nonstop walls around us that keep us together, and the refrigerators are closed when we pass by. Now I'm alone and I live in an apartment with leather windows" (*Ibidem*, p. 52). Or, finally: "During sleep, cockroaches touch my cheeks with legs as thin as the tops of pencils. In the morning, a lot of neon lights up through me." (*Ibidem*, p. 34). It is clear here that no form of ataraxia or oneiric slippage can hide the dark revelation of the new form of "transparency imaginary" – far from that mentioned by David Le Breton in a warning page from *Anthropology of the Body and Modernity* (LE BRETON, 2002, p. 197).

Dark revelations beyond the *Neon blue*. "(Un)safe behind the screen"

From the Moldavian recent poetry, I would like to quote from Cătălina Bălan's *Cutii/ Boxes* (2020) equally interested in the new perception of the corporality, but also the new relationships with the environment and technology. The poetical feminine voice perceives life as a series of snapshots taken with her mobile phone: "safe behind the screen better/ to take our picture than/ to look us in the eye// a non-invasive form of closeness/ I look through the eye at you/ and don't get a little flustered/ it's just the camera: țac-țac" (BĂLAN, 2019, p. 80) In the same time, the poetess gives the impression that she descends directly from the utilitarian branch of the Romanian poetry from the 2000, but with the difference that she pushes the consequences of the representation towards the hybrid zone. The utilitarian objects and especially all forms of technology (mobile phones, TV and computer screens, bags, shoes etc.) become a sort of mixed – both human and animal – extensions of the feminine body. The perception is certainly posthuman. Among others, it reminds us one of Robert Pepperell's statements: "The posthuman conception of technology is that of an extension to human existence, not of an external agent with a separate history and future." (PEPPERELL, 2003, p. 154) In the same time, from their description, Cătălina Bălan easily proceeds to the transcription of the speech of an indistinct (probably masculine) alterity that seem to negotiate a probably erotic gesture: "My bag is a pregnant cow's abdomen/ with the skin stretched to the max/ the belly is just a shape/ nature loves circular shapes// told me how many kilos you have/ so I know how many times I can pick you up/ grab me like a monkey of an old branch" (BĂLAN, 2019, p. 94)

Generally fainted in Cătălina Bălan's *Boxes*, the erotic exposure to the digital fascination becomes the poetical catalyst in Adriana Rusu's *Neon blue*, another remarkable sample of posthuman poetry. The long poem begins with a description of the young couple of lovers, seduced not by their own body, but by its transformation into an almost-digitalized surface, illuminated by the screen's neon blue: "As we lay on the wire cover/ Under that soft blanket in the spots of brass/ And as your shoulder had stuck to mine and our hands were coiled in the air/ As the neon blue light fell on your profile/ And how I smelled your hair/ and as I told you// Mother of all mothers is a Machine/ Neon Blue is the first thing you see." (RUSU, in CRUDU, 2020, p. 33) Of course, the allusion to N. Katherine Hayles and her statement, *My Mother Was a Computer* (HAYLES, 2005), is not random. It marks from the beginning the author's preference for a lyric of the most visible posthuman extraction. Therefore, we are not surprised why many posthuman themes and references can be discovered in the rest of the text. The essential list should contain: "the custom version of your avatar/ IMPECABIL PERFECT/ 'Rebirth successful, Welcome to the new World' ", the live transmission, "glass screen and creepy neon blue", then "grey light and stink of biodegradable material", the hostile sentries etc. etc. However, the poetess, doubled by a passionate player that adopts a polymorphic avatar form, does not forget a fundamental truth. Although it offers numerous delights (the pleasure of assuming an unlimited number of spectral identities, their permanent remodeling, the illusion of omnipotence and so on), the jump into the virtual worlds is not without risks. One of the greatest dangers is the radical transformation of the player's own/ real body or the loss of those identity markers that give specificity to the human body or even define the human's place in the world. Metaphorically, this loss is painted as an abandonment of the flesh in the clutches of the menacing machine: "Your body in which the claws of the blue machine were stuck gave way/ Your face was warped into a strange shaming of ecstasy/ Creepy/ You're out of skin, just some particles, blue neon particles/ So that's what they do, there're tricking you with cheap pleasures, which you're missing in the real world/ There're keeping you there until it's too late, and there's nothing to go back to." (RUSU, in CRUDU, 2020, pp. 34-35) Strangely, the dark revelation doesn't transform the text into an apology of the real. On the contrary, the end of the text seems to postulate the superiority of the virtual over the reality: "REALITY//

Reality is always more painful/ Maybe because you're leather and bone/ Maybe because you feel/ Maybe because I loved you too much to accept it/ Maybe because you just changed meat to metal/ Maybe because I don't want to exist in a reality where you're not." (*Ibidem*, p. 35) However, in reality (*sic!*), beyond this false apology is hidden the same underground nostalgia that irrigates the texts written by val chimic. Of course, one must not forget that *Neon Blue* appeared a decade away from *humiliation of animals* and is written by a digital native. In addition, during this time, digitization has brought radical changes in the sexual representation³. Still, both our poetesses articulate their texts around the same painful memory of an atavic, un-perversed, profound eroticism.

Conclusions

In the end of their provocative study on the *Posthumanist Reading*, Stefan Herbrechter & Ivan Callus make a series of observations that appear to apply not only to the "*posthuman moments*" in *science-fiction cinema* the two researchers analyze in their text: "In the midst of a call for posthumanist ethics, the peril that scares us most deeply is the end of our capacity to care. It is in rediscovery of that capacity that humanity has revived. Yet this ethics is never more radically challenged than when it must legislate for the possibility of the posthuman. To re-echo Latour, we will never have been human until we have accepted the posthuman. This kind of posthumanist reading, this reading of posthumanist ethics, thereby reaffirms a basic and defining resource of the human(ist). This resource is the opening of the space for human(ist) care. It is also the confidence, which very definitely should not be underestimated, that care will prevail. In that sense, a posthumanist reading is neither radically transformative of the human nor redefining in its understanding of what it is to be human. Nor is such a posthumanist reading dehumanising or nihilistic." (HERBRECHTER & CALLUS0, 2008, p. 109). A proper similar reading of the posthuman poetry written by val chimic, Monica Stoica, Sânziana Șipoș, Cătălina Bălan and Adriana Rusu could reveal the same return – even though a problematizing ore a troubled one! – to the basic and defining resources of the human. Particularly, the human depicted through/ beyond his identity card which is the new feminine body. Of course, in their poems the body imaginary is digitally connected, and the references to the posthuman abound. But these young authors from Romanian and the Republic of Moldavian never forget the vital, un-perversed/ un-simulated emotions, nor the profound nostalgia of the human.

BIBLIOGRAPHY

Poetry:

BĂLAN, Cătălina, *Cutii/ Boxes*, Editura Paralela 45, Pitești, 2019

CHIMIC, val, *umilirea animalelor/ humiliation of animals*, postf. de Bogdan Perdivară, Casa de Pariuri Literare, București, 2010

³ From this point of view, Patricia MacCormack's article, *Posthuman sexuality*, is quite enlightening: "Posthuman sexuality values connectivity between entities which could be two, or two parts within one, or two assemblages, to create imaginative flows of desire, and two simply marks the overthrow of the dominant singularity of the phallus, but posthuman sexuality is not limited to two. In this sense two simply indicates more than and less than one, a position to which the so-called castrated female has been relegated in psychoanalysis. Posthuman sexuality also values the space between the two as an ethical site of desire." (MACCORMACK, in BRAIDOTTI AND HLAVAJOVA, 2018, pp. 355-356)

- RUSU, Adriana, *Albastru neon/ Neon blue* (pp. 33-35), in CRUDU, Dumitru (ant.), *Patru plus patru plus patru. Tineri poeți din Chișinău/ Four plus four plus four plus*, Chișinău, Editura Prut Internațional, 2020
- STOICA, Monica, *fetele visează electric/ girls dream electrically*, Editura Charmides, Bistrița, 2019
- ȘIPOȘ, Sânziana, *somnul din conducte/ sleep in the pipeline*, Editura Charmides, Bistrița, 2016

Critical Studies:

- BRAIDOTTI, Rosi, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, 2019
- GUATTARI, Félix, *Schizoanalytic Cartographies*, translated by Andrew Goffey, Bloomsbury Publishing PLC, 2013
- GUESSE, Carole, *On the Possibility of a Posthuman/ist Literature(s)*, in *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*, Edited by Sanna Karkulehto, Aino-Kaisa Koistinen and Essi Varis, Routledge/ Taylor and Francis, 2020
- HAYLES, N. Katherine, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, The University of Chicago Press, 2005
- HARAWAY, Donna J., *A Cyborg manifesto. Science, Technology, and Social Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Manifestly Haraway. The Cyborg Manifesto. The Companion Species Manifesto. Companions in Conversation (with Carry Wolfe)*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016
- HERBRECHTER, Stefan & CALLUS, Ivan, *What is a Posthumanist Reading?*, in *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 13, number 1, april 2008, Taylor & Francis, 2008, pp. 95-111
- ILIS, Florina, *Fenomenul science-fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk/ Science-Fiction in Postmodern Culture. The Cyberpunk Fiction*, Argonaut, Cluj-Napoca, 2005
- IOVĂNEL, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc/ The Literature Ideologies in Romanian Postcommunism*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017
- LE BRETON, David, *Antropologia corpului și modernitatea/ Anthropology of the Body and Modernity*, traducere de Doina Lică, Editura Amarcord, Timișoara, 2005
- MACCORMACK, Patricia, *Posthuman sexuality*, in *Posthuman Glossary*, Edited by Rosi Braidotti and Maria Hlavajova, Bloomsbury Academic, An imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2018, pp. 355-356
- Noua poezie nouă. Dincolo de „douămiism”/ The New New Poetry. Beyond ”The Two-thousand-ism”* (dosar coordonat de Alex Ciorogar), in *Cultura*, no. 10/ 9 martie 2017, available on [Cultura_566.pdf \(revistacultura.ro\)](#)
- PEPPERELL, Robert, *The Post-Human Condition. Consciousness beyond the brain*, 2003, Cromwell Press, Wiltshire, 2003
- Posthuman Bodies*, Edited by Judith Halberstam and Ira Livingston, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995
- PETROȘEL, Daniela, *Era mașinii. Despre postumanism și imaginarul tehnologic în literatură*, Editura Tracus Arte, București, 2014
- SZABO, Lucian Vasile, CRIȘAN, Marius Mircea, *Technological Modifications of the Human Body in Neo-Gothic Literature: Prostheses, Hybridization and Cyborgization in Posthumanism*, in *Caetele Echinox*, vol. 35/ 2018: Neo-Gothic – Hybridizations of the Imaginary, pp. 147-158 [CaeteleEchinox35-2018-pp.147-158.pdf \(ubbeluj.ro\)](#)

THE BEGINNING OF THE NOVEL *CHÉRI* WRITTEN BY COLETTE – ANALYSIS

L'INCIPIT DU ROMAN *CHÉRI* ECRIT PAR COLETTE – ANALYSE

ÎNCEPUTUL ROMANULUI *CHÉRI* SCRIS DE COLETTE – ANALIZĂ

Adriana IEREMCIUC

doctorandă,

Universitatea de Vest din Timișoara

E-mail: adriana.ieremciuc96@e-uvv.ro

Abstract

Chéri is the most famous novel of the works of the writer from the French space, Colette. In this article we propose to analyze the beginning part of the novel. It has the role of projecting the reader into a carefully crafted literary universe, which hides behind some insignificant informations relevant details for the diegesis approach. The accumulation of objects found in the boudoir of the female character as well as the dialogue between Léa and Chéri offer to reader the possibility of creating conjectures that, during the course of the novel, may prove to be true or false.

Résumé

Chéri est le roman le plus connu des œuvres de l'écrivaine de l'espace français, Colette. Dans cet article, nous proposons d'analyser le début du roman. Il a le but de projeter le lecteur dans un univers littéraire soigneusement construit, qui cache derrière quelques aspects insignifiants des détails pertinents pour la diégèse. L'accumulation d'objets trouvés dans le boudoir du personnage féminin ainsi que le dialogue entre Léa et Chéri offrent au lecteur la possibilité de créer des conjectures qui, au cours du roman, peuvent s'avérer vraies ou fausses.

Rezumat

Chéri este cel mai cunoscut roman dintre operele scriitoarei din spațiul francez, Colette. În acest articol ne propunem să analizăm partea de început a romanului. Acesta are rolul de a proiecta cititorul într-un univers literar făurit cu minuțiozitate, care ascunde în spatele unor detalii insignifiante amănunte relevante pentru demersul diegezei. Cumulul de obiecte regăsite în budoarul personajului feminin precum și dialogul dintre Léa și Chéri oferă cititorului posibilitatea creării unor conjecturi care, pe măsura înaintării în lectură, se pot dovedi a fi adevărate sau false.

Keywords: Colette, Chéri, beginning, analysis, conjecture

Mots-clés: Colette, Chéri, l'incipit, analyse, conjecture

Cuvinte-cheie: Colette, Chéri, început, analiză, coniectură

I. Introduction

Sidonie-Gabrielle Colette est l'écrivaine française qui a créé un univers osmotique, où la littérature se définit comme art délicat, afin d'élaborer ses romans pour lesquels elle a inventé son propre style. Nous avons choisi d'analyser l'incipit parce qu'il a un rôle fondamental pour le roman, il apporte des informations vraiment importantes pour le déroulement de la narration et il familiarise le lecteur avec le premier cadre de l'action. Un incipit a le pouvoir de séduire le lecteur ou, par contre, il peut le décevoir de telle façon que celui-ci renonce à la lecture du roman. Notre analyse a comme point de départ le plus célèbre roman de Colette : *Chéri*.

II. L'analyse de l'incipit

« " Léa ! Donne-le-moi, ton collier de perles ! Tu m'entends, Léa ? Donne-moi ton collier ! " »

Aucune réponse ne vint du grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé, qui brillait dans l'ombre comme une armure.

" Pourquoi ne me le donnerais-tu pas, ton collier ? Il me va aussi bien qu'à toi, et même mieux ! "

Au claquement du fermoir, les dentelles du lit s'agitèrent, deux bras nus, magnifiques, fins au poignet, élevèrent deux belles mains paresseuses.

" Laisse ça, Chéri, tu as assez joué avec ce collier.

– Je m'amuse... Tu as peur que je te le vole ? "

Devant les rideaux roses traversés de soleil, il dansait, tout noir, comme un gracieux diable sur fond de fournaise. Mais quand il recula vers le lit, il redevint tout blanc, du pyjama de soie aux babouches de daim.

" Je n'ai pas peur, répondit du lit la voix douce et basse. Mais tu fatigues le fil du collier. Les perles sont lourdes.

– Elles le sont, dit Chéri avec considération. Il ne s'est pas moqué de toi, celui qui t'a donné ce meuble. "

Il se tenait devant un miroir long, appliqué au mur entre les deux fenêtres, et contemplait son image de très beau et très jeune homme, ni grand ni petit, le cheveu bleuté comme un plumage de merle. Il ouvrit son vêtement de nuit sur une poitrine mate et dure, bombée en bouclier, et la même étincelle rose joua sur ses dents, sur le blanc de ses yeux sombres et sur les perles du collier. » (COLETTE, 1920, p. 5-6).

Dès la première ligne, nous pouvons observer que l'action a déjà commencé quand a eu lieu cette scène, donc l'incipit est *ex abrupto* ou *in medias res* parce que l'écrivaine ne présente pas les personnages en préalable, elle ne nous donne pas de détails en les concernant, mais la caméra surprend une scène en déroulement. Nous nous rendons compte que la focalisation est externe, la narratrice est détachée, elle voit comme une caméra tout ce qui se passe avec les personnages.

Le premier mot qui ouvre l'incipit est le nom du personnage féminin, Léa, abrégé de Léonie Vallon. Il y a une réplique destinée à Léa, mais nous ne savons pas, à moment-là, qui l'adresse. Ce personnage demande un objet, un collier de perles, et insiste sur sa demande, idée soutenue par la répétition de la réplique : « " Donne-le-moi, ton collier de perles ! [...] Donne-moi ton collier ! " » (COLETTE, 1920, p. 5). Le personnage féminin ne répondra pas à cette première demande : « aucune réponse ne vint » (COLETTE, 1920, p. 5). Les détails qui suivent, « grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé » (COLETTE, 1920, p. 5), ont un double rôle : le premier est d'offrir des informations concernant le cadre de l'action, il s'agit d'un cadre intime, donc les deux personnages forment un couple, et le second rôle est de montrer le statut de Léa qui est une femme riche. Colette ne dit pas exactement quand se passe l'action, mais elle laisse entrevoir un petit indice, « du grand lit [...] qui brillait dans l'ombre comme une armure » (COLETTE, 1920, p. 5), ainsi, nous pouvons deviner que la scène a eu lieu un peu avant le midi quand les deux personnages se sont réveillés après une nuit passée ensemble. L'auteure

met l'accent sur le collier de perles encore une fois par la réplique : « " Pourquoi ne me le donnerais-tu pas, ton collier ? " » (COLETTE, 1920, p. 5). L'insistance sur ce détail, apparemment sans importance, n'est pas par hasard. Colette a écrit toujours des romans courts et chaque mot qu'elle utilise prend une importance pour la compréhension de l'ensemble. Le collier de perles représente une métaphore récurrente dans ce roman qui symbolise la femme, Léa, avec laquelle Chéri joue et cette chose-là est soulignée du début jusqu'à la fin.

Léa est réduite métonymiquement aux « deux bras nus, magnifiques, fin au poignet, élevèrent deux belles mains paresseuses » (COLETTE, 1920, p. 5) et cela représente la description d'une femme belle, riche qui vit une vie de luxe. La réplique qui suit, « " Laisse ça, Chéri, tu as assez joué avec le collier " » (COLETTE, 1920, p. 5), vise le rapport entre les deux amoureux, elle qui est comme une mère qui le gronde et lui, l'enfant gâté. Chéri a un comportement enfantin qui le rend plus jeune qu'il n'est en fait par rapport à sa bien-aimée. Par exemple, le moment où il demande à sa maîtresse la permission de jouer avec son collier de perles.

Chéri est caractérisé dans le petit fragment qui suit « Devant les rideaux roses traversés de soleil, il dansait, tout noir, comme un gracieux diable sur le fond de fournaise. Mais quand il recula vers le lit, il redevint tout blanc, du pyjama de soie aux babouches de daim » (COLETTE, 1920, p. 5). Symboliquement, il y a deux visages tout contradictoires du même personnage : un visage blanc, comme un ange, quand il s'approche du lit et quand il est près de Léa, et un visage noir, comme un diable, à cause de l'effet de contre-jour, quand il se trouve devant la fenêtre, à une certaine distance de sa bien-aimée. Ce petit fragment concentre toute l'histoire de leur amour. « Cette manière d'écrire, qui concentre l'ensemble dans le détail, qui fait de chaque détail une image d'ensemble [...] n'est autre que la plus juste des constructions organiques d'une œuvre selon le modèle de l'homéométrie » (POPOVICI, 2017, p. 76). Les couleurs rencontrés dans le fragment, le blanc et le noir, font référence aux deux côtés du personnage masculin : un côté lumineux représenté par blanc et un côté sombre, représenté par noir.

L'accent tombe encore une fois sur la métaphore des perles par la réplique de Léa qui dit : « " tu fatigues le fil du collier. Les perles sont lourdes. " » (COLETTE, 1920, p. 5). Le fil du collier représente leur relation qui est assez frêle. Le collier est lourd à cause des quarante-neuf perles qui symbolisent l'âge de Léa. Chéri est la personne qui joue avec le collier de perles, donc il est le manipulateur. Il considère que le collier lui va bien, comportement atypique pour un homme ici féminisé, mais qui représente son inconscience vis-à-vis d'une relation avec une femme plus âgée que lui. Il ne réalise pas l'incompatibilité vu l'âge comme il n'a pas la conscience qu'il se rend ridicule avec le collier de perle à son cou.

La réplique qui suit a de l'importance pour la caractérisation de la femme : « " il ne s'est pas moqué de toi, celui qui t'a donné ce meuble " » (COLETTE, 1920, p. 5) c'est-à-dire Léa est une demi-mondaine et son luxe est dû aux relations avec des hommes riches. Cette phrase nous dévoile le type de relation entre les deux. Ils ne sont pas mariés et leur relation est une aventure, une relation passagère, parce que l'homme n'hésite pas à lui dire directement ce qu'il pense.

Le fragment suivant représente la caractérisation de l'homme faite directement par l'intermédiaire du miroir. Il est un homme fort masculin, contrairement à son plaisir de jouer avec le collier de perles, et très séduisant. Il aime se contempler dans le miroir en étant content de son aspect physique. La couleur rose est perceptible sur le collier, sur les dents de Chéri et sur le blanc de ses yeux. En même temps, le boudoir de Léa reflète cette couleur qui exprime le bonheur et la protection pour le jeune homme. Malheureusement, ces deux aspects sont éphémères pour l'homme parce qu'il prépare la trahison qui va le mener à sa mort et qui va secouer son équilibre. Le rose est une couleur féminine qui est obtenue par le mélange du blanc et du rouge. Le blanc est représenté par le visage de Chéri quand il se trouve à côté de Léa et le rouge représente la passion d'entre les deux amants. Nous pouvons croire que le rose, qui se

trouve sur le collier, symbolise l'amour physique, tandis que le rose sur les yeux peut symboliser le bonheur spirituel qui est déjà intériorisé par le personnage masculin. Le rose sur les dents représente la preuve que le matériel devient spirituel grâce aux dents qui peuvent symboliser une frontière entre le monde extérieur et le monde intérieur.

III. Conclusion

Avec cet incipit nous nous projetons dans une pièce de théâtre. La caméra est fixe et surprend les événements qui se révèlent l'un après l'autre. Nous avons deux perspectives : le boudoir de Léa comme une grande scène de théâtre où Chéri joue avec le collier de perles et le lit comme une scène secondaire où Léa est cachée par le baldaquin vu comme un rideau qui révèle petit à petit la femme. La discussion entre les personnages est comme un dialogue du genre dramatique, les répliques des personnages se succèdent et coulent comme dans un dialogue réel. Même si l'accent tombe sur le visuel, nous découvrons les choses progressivement, ainsi le suspense est soutenu. Le jeu des lumières donne vie aux ombres qui cachent le vu de non-vu et qui concentrent l'essence de l'entier roman.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUSTANI, Carmen, *L'écriture-corps chez Colette*, Paris, Éditions Delta, 2002
CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982
COLETTE, *Chéri*, Paris, Éditions Fayard, 1920
POPOVICI, Vasile, *Six microlectures. Le roman français dans la première moitié du XX^e siècle*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017

THE FAIRY TALE – A WORLD OF MYTHICAL-MAGICAL INITIATION

LE CONTE DE FÉES – UN MONDE D'INITIATION MYTHICO-MAGIQUE

BASMUL – O LUME A INIȚIERII MITICO-MAGICE

Prof. Camelia HREBAN

Colegiul Tehnic „Samuil Isopescu”

Suceava, Samoil Isopescu, nr.19,

email cameliahreban@yahoo.com

Abstract

A special opera within national and universal literature and culture, the fairy tale remains imprinted in the consciousness of its creators and its audience of any age as the literary species that is always beyond ridicule, trivialization, inner defeat, temporal decay, due to the talent, dedication and the perseverance of the human factors involved, who took care to enrich the popular text with themes, motifs and linguistic elements with new, deep symbolic nuances and, at the same time, contemporary to the moment of the saying, updating and perpetuating it.

Résumé

Écriture particulière au sein de la littérature et de la culture nationales et universelles, le conte de fées reste gravé dans la conscience de ses créateurs et de son public de tout âge en tant que l'espèce littéraire toujours au-delà du ridicule, de la banalisation, de l'agonie intérieure, de l'obsolescence temporelle, grâce au talent, au dévouement et à la persévérance des facteurs humains impliqués, qui ont pris soin d'enrichir le texte populaire avec des thèmes, des motifs et des éléments linguistiques qui contiennent de nuances symboliques nouvelles, profondes et, en même temps, contemporaines au moment du dire, en l'actualisant et en le rendant permanent.

Rezumat

Scriere aparte în cadrul literaturii și al culturii naționale și universale, basmul rămâne întipărit în conștiința creatorilor și a auditoriului său de orice vârstă drept specie literară aflată întotdeauna dincolo de ridicol, de banalizare, de sucombare lăuntrică, de perimare temporală, datorită talentului, dăruirii și perseverenței factorilor umani implicați, care au avut grijă să îmbogățească textul popular cu teme, motive și elemente lingvistice cu nuanțe simbolice inedite, profunde și, totodată, contemporane momentului zicerii, actualizându-l și permanentizându-l.

Keywords: *fairy tale, initiation, hero, trial, mythical*

Mots-clés: *conte de fées, initiation, héros, procès, mythique*

Cuvinte-cheie: *basm, inițiere, erou, probă, mitic*

Act cultural, obiceiul de „a povesti” s-a manifestat imperios încă din *ille tempore*, fiind un act de performare al unei societăți interesate de celălalt tărâm – al fabulosului, al miraculosului, al unei lumi în care totul este posibil –, iar actul demiurgic – nelimitat.

Basmul reprezintă o scriere epică, populară sau cultă, în versuri sau în proză, de dimensiuni care pot atinge și câteva zeci de pagini, având o arhitectură construită conceptualizat, pe baza unei structuri tipice, devenite clasice, în cadrul căruia se află în conflict două valori simbolice și generice – Binele și Răul –, soluționat, în principiu, prin victoria puterii pozitive, după o luptă epuizantă și decisivă pentru toate personajele. Această înfruntare deschisă și majoră de forțe multiple solicită personajelor umane ale operei (făt-frumos, cosânzeana, mezinul, fiica cea bună, eroul fără nume) să apeleze la obiecte magice (gresie, pieptăn, batistă, măr, bici, apă vie și apă moartă/apă caldă și apă rece, „smicele”), la puteri supranaturale (metamorfoza într-o altă formă de existență) și la personaje din sfera imaginarului fabulos sau miraculos (cal, pasăre, pește, zână, animal năzdrăvan, monstru, spân, zmeu, căpcăun) – expresii ale unor valori sau nonvalori umane (integritatea, prietenia, bunătatea, curajul, înțelepciunea; răutatea, ura, gelozia, furia, trădarea) sau ale unor coordonate reale (timpul, spațiul) –, cu scopul de a contribui, în mod direct sau complementar, la procesul de inițiere a eroului.

Trama este spectaculară și se desfășoară într-un spațiu aparte, unic, alternându-se planul real cu cel ireal, fabulos, astfel încât și timpul devine ambiguu, nefixat ca dată, fiind resimțit drept un ordonator exterior al unui plan interior devenit haotic și nesigur din cauza unui dezechilibru provocat de către forțele Răului.

În fiecare basm, temele și motivele populare sunt personalizate într-un unic registru lingvistic și conceptual, susținând construcția unei lumi recognoscibile prin mentalitatea, cutumele și uzanțele sale, pe care, ulterior, ascultătorul sau lectorul le poate integra și/sau disemina în cadrul comunității, participând, astfel, la ritualul solemn de inițiere magico-mitică personală și colectivă.

Basmul rămâne opera literară al cărei fundament este sacru, în pofida aspectelor desacralizate conținute, inerente din cauza trecerii timpului peste varianta originală sau peste substratul său străvechi, uneori dificil de identificat sau de reconstituit în prezent, ca în *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* sau *Ileana Simziana*. De aceea, limbajul capătă o conotație aparte, specială, ritualică, asemenea descântecului mamei, care-l păzește pe erou, dar și pe celelalte personaje (indiferent de aspectul pozitiv/negativ pe care îl dețin în operă), de greșeli majore, care să le conducă definitiv către ratare. Fără impulsul și fără opoziția unor personaje, eroul nu ar putea să se cunoască suficient și nici nu și-ar dovedi aptitudinile, talentul și calitățile sale particularizante, dar necesare pentru integrarea într-o comunitate socio-economică, sufletească, familială.

Acest tip de operă presupune o călătorie inițiată de căutare interioară și exterioară – în vederea împlinirii unei dorințe sau a excelenței fizice, emoționale, psihice, spirituale (*Zâna Munților*) –, de explorare a universului uman (*Făt-Frumos cu carita de sticlă*; *Făt-Frumos cel răătăcit*), după un vis repetat (*Cele douăsprezece fete de împărat și palatul cel fermecat*), de respectare – confirmând îndeplinirea unei promisiuni dinainte de nașterea sa (*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*) sau din timpul copilăriei/tinereții sale (*Cele trei rodii aurite*) –, de reechilibrare socio-economică (*Făt-Frumos și fata Crivățului*; *Petrea Piperiul*, *Voinicul florilor și Ciuda lumii*), familială (*Fata cu pieze rele*) sau cosmică, cu efect cosmologic (*Greuceanu*; *Basmul cu soarele și luna*; *Drăgan Cenușă*), de înfăptuire a sorții, conform prezicerii ursitoarelor la nașterea sa (*Voinicul cel cu cartea în mână născut*) sau din cauza blestemului parental (*Cu Petrea Făt-frumos, șteblă de busuioc, născut la miezul nopții*; *Craivisin, fiul vacii*), din datorie religioasă (*Pasărea măiastră*).

În general, este nevoie de o provocare a eroului imberb, pentru ca acesta să-și ceară dreptul participării la actul de inițiere. Interdicția – adevărata probă declanșatoare a tramei

narative – obligă la o verificare a capacității sale succesoriale, astfel încât rudele sau stăpânii sunt obligați să îi testeze pe eroi, mai ales dacă există mai multe candidaturi ale celor dornici de a primi titlul de conducător al unui imperiu sau de partener al unei ființe superioare, deosebite, unice (*Povestea lui Harap-Alb*) sau se caută cea mai bună soție și mamă a viitorilor împărați (*Ileana cea șireată*; *Doi feți cu stea în frunte*; *Înșir-te mărgăritari*).

Uneori, este vorba despre a încălca, din curiozitate și din spirit de aventură, rugămintea tatălui pe patul de moarte: Ionică Făt-Frumos, din *Ileana Cosânzeana*, din *cosiță floarea-i cântă, nouă-împărății ascultă*, își împlinește obsesia de a se scălda în lacul zânelor, cu consecința îndrăgostirii pasionale de fata al cărei sărut îl adormea, consimțind să renunțe la avutul său moștenit în favoarea drumului inițiativ către iubita sa frumoasă; tânărul Aleodor împărat, din basmul omonim, sub pasiunea vânătorii, încalcă teritoriul interzis al lui Jumătate-de-om-călăre-pe-jumătate-de-iepure-șchiop, declanșând o lungă și primejdioasă călătorie erotică și eroică către viitoarea sa soție, fata lui Verdeș Împărat.

În basmul *Aripă-frumoasă*, personajul eponim – mezinul Zorilă – acceptă provocarea, împreună cu frații săi, nu de la împărat, ci de la mama sa, care se dovedește interesată să le asigure un trai împărătesc celor trei fii născuți magic, la bătrânețe, într-o perioadă scurtă de timp – de seara până dimineața. Restabilirea echilibrului cosmic, prin readucerea pe cer a soarelui, a lunii și a stelelor, se răsplătește, în plan terestru, printr-o triplă căsătorie de comun acord, cu impact și în planul noii conduceri a împărăției.

Aproape nesesizate la început, presiunea și starea de încordare apar odată cu derularea probelor de încercare, cu scopul declarat de a li se observa puterea de a face față situațiilor neprevăzute. Dar această restricție în exterior extinde, paradoxal, ca un contrapunct, libertatea interioară a celui/celeia care alege riscul unor consecințe negative, periculoase, dificile, cu condiția participării la un act de inițiere deosebit, în urma căruia va dobândi o cunoaștere superioară, evoluând către desăvârșirea sinelui, prin desfășurarea energiilor sale vitaliste. Probele devin trepte reprezentative și indispensabile maturizării eroului sau eroinei, desăvârșirea și plenitudinea sa interioară culminând, în genere, cu căsătoria – actul care îi legitimează un nou statut socio-familial și economic (*Broasca țestoasă cea fermecată*).

Ratările sunt inerente de altfel și se înscriu în normalitatea discursului narativ al basmului, creând „un orizont de așteptare” (JAUSS, 1983) în ceea ce privește alesul care va parcurge traseul inițierii. Se declanșează, în acest fel, o implicare activă a cititorului în actul povestirii, permițând comunicarea interactivă dintre narator – personaj – lector, așa cum se observă și din formulele tipice din operă.

De obicei, atunci când sunt mai mulți frați sau surori, mezinul/mezina își dovedește calitatea de întreprinzător/întreprinzătoare, având inițiativă personală, deoarece, fără a fi obligat(ă) sau rugat(ă), dorește implicarea sa în actul succesiunii la tron, în calitate de pretendent(ă) sau pentru salvarea unei fete, percepute, inițial, banale sau facile de către ceilalți frați/celelalte surori. Impetuos/impetuoasă, tânărul/tânăra dorește să dovedească, întâi, părinților că sunt o familie de viteji și de oameni capabili să îndeplinească și sarcinile familiale mai dificile, chiar dacă există și rateuri personale (Ileana Simziana, Harap-Alb, Zorilă), dar plecarea este ireversibilă. Este adevărat că declanșarea acestei acțiuni este motivată de către cuvintele părintelui, mâhnit de situația actuală, în care planul eroic nu mai deține supremația și nu mai asigură ordinea, liniștea, pacea, siguranța împărăției sale.

Eroul, asemenea cavalerilor, trebuie să aibă singur grijă de curățenia și de starea lucrurilor sale personale, astfel încât căpăstrul, frâul, biciul, șaua și hainele, arcul, săgețile, paloșul și buzduganul – elemente care îi asigură securitatea – devin prima sa responsabilitate, fiind alese la sfatul Sfintei Duminici sau al calului (Harap-Alb, Făt-Frumos). Totodată, trebuie să se dovedească capabil să-și aleagă și calul, dincolo de superficialitatea strălucirii de suprafață, uneori prin proba jăraticului. Relicvă a mitologiei indiene, în care calul era sacrificat, jarul reprezintă elementul de foc care îi asigură, acestuia, posibilitatea redobândirii strălucirii,

a frumuseții și a tinereții pentru a-l putea întovărăși pe erou în demersul său inițiativ. De exemplu, Făt-Frumos din basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* și Harap-Alb se îndoiesc de capacitatea calului care se dorește ales („Să-l ieu, ori să-i dau drumul? Mă tem că m-oiu face de râs. Decât cu așa cal, mai bine pedestru.”), ultimul actant trecând, apoi, la următoarea încercare (care nu este propriu-zis o probă), prin care își testează limitele fizice și psihice, fiind, totodată, pedepsit – de către cal – pentru cele trei lovituri de frâu date în cap. Tot de trei ori (echivalentul încercărilor și al loviturilor mezinului), zboară cu calul, întâi până la nori, apoi până lună, iar, în final, până la soare, tânărul alegând, în final, o călătorie ca vântul, mult mai puțin solicitantă pentru trupul său.

În timpul călătoriei, eroul poartă cu sine, uneori, și un totem (al familiei poate!), primit de la părinte/tutore, întrucât a dovedit că merită să îl poarte, nu numai ca apărător al sinelui, dar și al familiei, devenind, de acum încolo, reprezentantul acesteia în lume. Astfel, blana de urs, obiect banal inițial, îl va feri, ulterior, pe Harap-Alb, de furia ursului trezit prea devreme, în toposul său sacru, din somnul indus de leacul dat de către Sfânta Duminică (somnoroasă fiartă în lapte și miere).

Eroul nu se cunoaște suficient și nici nu a avut posibilitatea reală de a-și proba calitățile în confruntări dure, concrete, de unul singur. Adjuvantul său în această lungă călătorie – calul – nu va interveni deloc uneori, deoarece, asemenea tatălui său (probabil!), va trebui să treacă singur prin procesul de inițiere, dar îl supraveghează îndeaproape și nu îl va părăsi niciodată. Tânărul este la început de drum și de viață, astfel încât este necesar să învețe ordinea realității din care va face parte, departe de protecția paternă și de confruntările cu frații săi (așa cum a fost și cea care a declanșat uneori plecarea sa), serioasă în final și pe care a câștigat-o datorită superiorității sale (motiv literar).

Personajul opozant (Gheonoaia, zmeul/zmeoaica, Muma Pădurii, Spânul, servitorul, hoțul) nu trebuie portretizat negativ, deoarece o interpretare afectivă ar dăuna sensurilor mitice ale basmului, fiind simbolul forțelor antagonice care îl verifică constant pe tânăr. Numit impropriu personaj, acesta este, de fapt, o valență interioară, o ispită care ne atrage mereu atunci când tindem către un ideal sau ne dorim ceva mult mai valoros decât comunul, banalul, obișnuitul zilnic, fiind o expresie a celui care își verifică tenacitatea, corectitudinea și coerența interioară, mult mai importante decât averea și relațiile sociale.

Slăbiciunile eroului (frică, neliniște, neîncredere în sine) sunt o expresie a conștientizării pericolului real reprezentat de către Opozant, dar și a lipsei confruntărilor directe cu adversarii, care l-ar fi călit și l-ar fi încurajat. De aceea, adjuvanții (prieteni, personajul feminin pozitiv, calul, mentorii) îi devin sfătuitorii apropiați (în lipsa familiei), dezvăluindu-i, treptat, rolul călătoriei și al numeroaselor dificultăți pe care le va avea încă de înfruntat până la desăvârșirea sa.

Proba căsătoriei include, în genere, alte probe auxiliare, pe care se sprijină pentru a realiza ultima verificare a tânărului, reprezentând un altfel de drum, care îl va obliga – fără a mai putea alege, de data aceasta – la întâlnirea cu o altă interdicție sau opoziție a destinului care îl verifică.

Subproba prieteniei îi oferă, eroului central, posibilitatea regândirii planului relațional și social, astfel încât va câștiga, în final, prieteni aparte, dintr-o lume contemporană (Iutele Pământului, Pipăruș Petru) sau străveche (Gerilă, Setilă, Ochilă) – cu o mentalitate umană, care îi face accesibili, dar și benefici prin stăpânirea lor de către oameni. Duhuri ale pământului, forme reducioniste ale tradiționalilor zmei, cei cinci monștri care îl vor însoți pe Harap-alb reprezintă întrupări și valori emblematice ale unor instincte și elemente naturale existente, încă, în planul basmului, pentru echilibrarea și pentru ordonarea haosului de la curtea Împăratului Roș.

Situat pe o treaptă mai evoluată a evoluției umane, cu un sistem cultural, estetic și etic superior celorlalte specii populare, basmul este nu numai o expresie a creației, ci el însuși un

demiurg, un creator de umanitate, în sensul larg al cuvântului. Tinzând către planul înalt al logosului, basmul cuvântă despre o lume în care totul este posibil, barierele reale estompându-se până la anulare, deoarece este un revelator al unei conștiințe profunde, care dorește exprimarea universalilor sub înfățișări și sub denumiri proprii.

Fenomen viu, basmul acordă o atenție deosebită atributelor personajelor. Naratorul selectează tocmai acele elemente care punctează individualitatea și necesitatea în planul viitoarei acțiuni a eroului: primul personaj-caricatură, fabulos și mitic, din *Povestea lui Harap-Alb*, este Gerilă – un simbol al frigului extrem –, o „dihanie de om care îngheța lângă un foc înalt de 24 de stâneni și a cărui răsuflare” provoacă, prin deschiderea „buzoaielor groase și dăbăzălate”, o promoroacă „mai groasă de o palmă” lumii din jurul său.

Plecând singur sau cu o ceată de voinici, în misiunea peștitului unei fete frumoase, năzdrăvane, misterioase, investite cu puteri solomonare și intuitiv-mitice, eroul va fi din nou verificat, deoarece acesta va fi ginere ales definitiv, consacrat.

Împăratul Roș nu se mai deghizează ca tatăl lui Harap-Alb într-un animal totemic, ascuns sub un pod mitic, ci îl supune, direct, la probe extrem de dificile, fără toleranță și fără îngăduință, ca o expresie a caracterului său războinic (regăsit și în numele său), dar și a durității vieții de împărat, pe care tânărul va trebui să o înfrunte, uneori, cu asprime și cu bărbăție. Prima probă la care îi supune acest neînfricat și dârz împărat este proba focului, a casei de aramă încălzită cu 24 de stâneni (echivalentul focului la care se încălzea Gerilă atunci când l-a întâlnit pe Harap-Alb), pe care Gerilă o va răci, împotriva voinței sale, transformând-o într-o casă „nici fierbinte, nici rece, cum e mai bine de dormit într-însa”. Nerecunoștința partenerilor săi provoacă o ceartă exprimată într-un limbaj bogat în elemente paremiologice, asemenea romanului *Amintiri din copilărie*, regăsindu-se, prin corespondență, autoreferențialitatea și intertextualitatea: „Vorba ceea: Dă-i cu cinstea, să peară rușinea! (Setilă)”; „nu vă pară lucru de șagă” (împăratul); „îi lasă gura apă” (Setilă); „mangosiților și farfasiților” (Gerilă); „dondănit” (trupa). Cearta se încheie prin înfrigurarea tuturor din cauza stratului răzbunător de promoroacă creat de către Gerilă, exterior și interior casei, spre disperarea, uimirea și groaza locuitorilor împărăției, a doua zi. Această probă a extremelor (de la cald la frig) este urmată de cea a mesei pantagruelice (Gargantua și Pantagruel – cei doi monștri mereu flămânzi și însetați ai lui François Rabelais), ca element al inospitalității sale, insuficientă însă pentru foamea lui Flămânzilă și pentru setea lui Setilă. Astfel, reușesc să treacă la proba dexterității și a răbdării, când trebuie să aleagă nisipul de mac, intervenind furnicile, la semnul mitic al arderii unei aripi. În dovedirea maturității, eroul va fi nevoit să înfrunte viclenia și istețimea fetei, care trebuie păzită noaptea, apelându-se la un cumul de atribute miraculoase, pentru că viitoarea parteneră a eroului nu poate fi decât o făptură cel puțin similară eroului. Fiică de împărat, de o frumusețe răpitoare, înzestrată cu puteri fabuloase, fata Împăratului Roș îl supune și ea, alături de tatăl său, la o verificare necesară. Metarfozată într-o pasăre, se ascunde de trei ori de Harap-Alb și de prietenii acestuia: întâi, „în dosul pământului, tupilată sub umbra iepurelui”, apoi „pe vârful unui munte”, „după o stâncă”, obligând-i pe Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă la variante de rezolvare a succesivelor situații de tănuire până la ultimul loc, după lună, de unde cei doi o aduc acasă nevătămată și mândri de iscusința lor. Verificarea pare a lua sfârșit, dar Împăratul Roș mai are încă o probă, a identificării fetei, ultima la care îl supune pe Harap-Alb, dar fără riscul morții de până atunci. Albina, chemată în ajutor de către erou, va ajuta la recunoașterea viitoarei soții, deoarece un soț trebuie să dovedească puterea fizică, dar și psihică de a-și apăra și de a-și distinge partenera dintr-o aliniere de alte fete nediferențiate din punct de vedere fizic și al modului de a se îmbrăca, dar distingându-se prin reacții diferite. Ultima probă, înainte de plecarea spre curtea lui Verde-Împărat, calul (din partea lui Harap-Alb) și cu turturica (reprezentând-o pe fată) se vor confrunta, prin păcălirea turturicii, considerată capabilă să aducă din nou alte obiecte magice, în timp util, „căci este mai sprintenă”: „Se vede că așa mi-a fost sortit și n-am ce face; trebuie să merg cu Harap-Alb, și pace bună!”.

Portretul fetei din basme este realizat într-un singur registru stilistic – cel popular („era de tânără, de frumoasă și plină de vino-ncoace”, „era frumoasă de mama focului, la soare te putei uita, iar la dânsa ba”) –, la care se adaugă, în basmul cult (*Povestea lui Harap-Alb*), și un altul literar, printr-o metaforă dezvoltată, sprijinită pe o largă enumerație („era boboc de trandafir, din luna lui maiu, scăldat în roua dimineții, dezmerdat de cel întâi raze ale soarelui, legănat de adierea vântului și neatins de ochii fluturilor”). Ea este, prin urmare, deasupra oricăror închipuiri, foarte greu accesibilă, dar care îi atrage pe ceilalți și îi cucerește ușor. De exemplu, mulți tineri au încercat să obțină permisiunea de a se căsători cu fata Împăratului Roș, dar nu au reușit să dovedească cumulusul de atribute necesare, numai Harap-Alb izbândind datorită prietenilor pe care a știut să-i aleagă și să-i merite.

Cuplul tânăr din basme pare indestructibil, invincibil și invulnerabil în fața dificultăților vieții, deoarece a demonstrat că poate suporta nedreptăți și că are tăria de a se regăsi și de a-și face aliați în slujba Binelui, opunându-se forțelor dezechilibrante și haotice ale Răului, sub toate formele sale inițiatice.

Nimeni nu poate lipsi de la nuntă, deoarece este o bucurie a tuturor, o sărbătoare interioară transfigurată și la nivelul celor care au contribuit la împlinirea acesteia: „Ș-apoi fost-au poftiți la nuntă: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor și Crăiasa zânelor, minunea minunilor, din ostrovul florilor! Și mai fost-au poftiți încă: crai, crăiese, și-mpărați, oameni în samă băgați, și-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu. Veselie mare între toți era, chiar și sărăcimea ospăta și bea!”. (*Povestea lui Harap-Alb*)

Revolta eroului se adresează doar celor considerați opozanți, primejdioși și ursuzi, dușmănoși. Tatăl este resimțit opozant la nivelul unei verificări a tenacității dorinței sale, precum și la nivelul luptei ritualice, de exemplu sub masca totemică a ursului, la capătul podului și la marginea împărăției, delimitând cele două lumi antagonice. Călătoria eroului se va prefigura periculoasă și dificilă, dar cu șanse de reușită datorită obiectelor magice (primate ca urmare a unui sfat și/sau ca răsplată a actelor sale umanitare) și a adjuvanților cu care știe să relaționeze pe parcursul aventurii.

În basme, personajul central este eroul pozitiv, care-și dezvoltă, pe parcurs, puterea fizică și psihică, pentru a reuși să-și desăvârșască călătoria. Plecarea sa de acasă nu este o simplă aventură, ci este expresia vocației sale eroice aflate în slujba unui scop bine determinat, pentru care respectă un cod al onoarei, chiar dacă va avea de înfruntat și situații care i-ar putea provoca moartea. Personajul central se dovedește a fi un tânăr care se tânguie uneori în legătură cu pericolul probelor la care este supus, fiind lipsit de experiență, dar va demonstra loialitate, încredere, dorință de autodepășire, altruism și devotament – calități marcante pentru filosofia basmului, care îi conferă, în final, dreptul la iubire și la putere. Eroul va învăța că puterea trebuie cucerită, meritată, obținută prin efort propriu, pentru a-i cunoaște valoarea și nu dăruită – prin actul nașterii sau al alianțelor de sânge. Aparența poate înșela și de aceea trebuie să fie atent la vorbele, atitudinile și gesturile celor cu care comunică, pentru a intui adevăratul lor scop și posibilele intenții ascunse ale acestora.

Această individualizare este și o consecință narativă provenită din interesul naratorului de a crea o tipologie unică de personaje (umane/miraculoase/animaliere), acoperind toate cele trei mari grupe de basme: fantastice (dominate de miraculos), nuvelistice (mai apropiate de lumea concretă) și animaliere (având la bază, se pare, vechile legende totemice contaminate cu alegoriile). Structura relațională se poate particulariza și la nivelul celorlalte personaje ale basmului, dar rețeaua devine mult sistematizată, deoarece narațiunea se concentrează, în operă, pe eroul central, restul fiind subsidiar, auxiliar, complementar, secundar, dar nu mai puțin important, ci cu o dezvoltare mult mai redusă. Astfel, la nivelul adjuvanților și al beneficiarilor, craiul este ajutat, de către mezin, să aibă un urmaș demn la tronul fratelui său; Spânul – să beneficieze de un statut social nemeritat pentru o perioadă de timp; calul – posibilitatea de a-și putea dovedi încă o dată capacitățile sale extraordinare; Sfânta Duminică își poate exercita

funcția apotropaică ancestrală; Verde-Împărat primește un urmaș vrednic la tronul său; furnicile – viață și respect; albinele – un stup în care se pot reorganiza și supraviețui; cei cinci monștri – prietenia unui viitor împărat care nu îi va dezamăgi; Împăratul Roș – un ginere demn de fiica sa și posibile alianțe cu acesta, dar și cu vechiul rival, craiul; fata Împăratului Roș – un soț iubitor și bogat. (*Povestea lui Harap-Alb*)

Tematica basmului evidențiază o lume specifică, organizată pe tipare fundamentale, proprii, comunicată printr-un limbaj artistic inconfundabil, unic. Lumea basmului sublimează, înlăuntru său, o umanitate necesară cititorului, opunându-se realității imediate, contingentului stresant al omului modern, făcând posibilă împlinirea visurilor, oricât de îndrăznețe ar fi ele, prin întâmplări de referință, care vor schimba, pentru totdeauna, personajul implicat, dar și pe cititor, prin funcția sa cathartică și creativă. În acest univers compensatoriu, voința umană nu mai cunoaște limite, iar contrariile se atenuează, rezolvându-se, în general, în mod favorabil personajului central. Se creează o atmosferă interioară aparte, unică, specifică, imuabilă, în care întâmplările devin modalități de expresie și de concretizare ale aspirațiilor umane.

Basmul surprinde o lume corespunzătoare dorinței cititorului și a naratorului, suprapunându-se, prin receptare, drumul existențial al eroului cu cel al lectorului, într-un mod ascendent, garantând maturizarea și împlinirea tânărului. Definite la nivelul ideatic al operei, temele își reclamă propria lor ficționalitate, într-o desfășurare spectaculoasă de evenimente neobișnuite, aparținând realității operei, și prin care se concretizează motivele literare sau folclorice ale basmului. Sintagme, obiecte, imagini, motivele au o funcție bine precizată doar prin relaționare cu alte motive, conținând nu atât expresia verbală, cât mai ales rolul lor narativ, delimitându-se în statice sau descriptive și dinamice sau structurante ale subiectului.

Dacă în literatura populară, basmele nu au titluri, ci mărci date de către culegător, prin care le identifică, foarte rar conținând trimiteri referențiale la un act ontologic sau axiologic (*Povestea lupului năzdrăvan și a Ilenei Cosânzene; Basmu cu Creacă, finu lu' Dumnezeu; Luceafărul de seară și luceafărul de zi; Feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat*), în literatura cultă, basmul primește un nume care să-l identifice categoric, substanțial și inedit (*Dănilă Prepeleac și Povestea lui Stan Pățitul*, de Ion Creangă; *Făt-Frumos din lacrimă*, de Mihai Eminescu; *Istoria preafrumosului Arghir și a preafrumoasei Elena*, de Ioan Barac).

Universul ontologic al basmului – fantastic, nuvelistic și moralizator, animalier, religios – se constituie pe un demers al unui erou solitar, autentic, care tentează o limită pentru a transcende spațiul realității imediate într-un topos mitic sau magic, în care abilitățile sale pot performa și pot fi validate cu certitudine. Apartenența la un sistem de valori îl conduce, sigur și bine, către un final fericit, răsplătindu-se, întotdeauna, înțelepciunea, răbdarea, tenacitatea, iscusința, echilibrul, destoinicia, curajul, iubirea (sub toate formele sale).

În timpul mării sale călătorii inițiatice, eroul primește sprijin – drept răsplată pentru altruismul și pentru credința sa vie în sine, în oameni, în valorile consacrate, în ținta sau în idealul său –, fiind recompensat din plin, în final, pentru valoarea caracterului și a faptelor sale, printr-un spațiu de locuit (palat, cetate), un partener iubitor și frumos, uneori bogat (soț, soție, iubit(ă), familie, copil), elemente materiale (avere), statut socio-economic (avansare profesională, devenire regală).

Personajele care nu acceptă evoluția rămân imature, fără sprijin și integrare socio-familială suficientă pentru psihicul/fizicul lor vulnerabil, într-o situație incertă și precară, fiind blamate și judecate, desconsiderate și marginalizate, chiar ucise (Crivătoaia, bătrânul din *Aripă-frumoasă*, zmeii, Gheonoaia, baba rea).

Arhetipurile incluse în basm – atât în varianta sa populară, cât și în forma cultă – evidențiază o viziune generoasă a creatorilor, care nu s-au limitat însă la expresia idealului feminin și masculin, ci au avut în vedere și existențele cotidiene, în care actanți sunt și categoriile umane neprinciare: meșteșugarul (cizmarul, croitorul, aurarul, argintarul), hangiu,

agricultorul, brutarul, bucătarul, cârciumarul, negustorul, fierarul, servitorul, ȋiganul, preotul – prezente și în formele sale feminine, precum și la nivel de echipă, grup, comunitate.

La nivel arhetipal, se poate identifica o pluralitate de convenții mitice consacrate ale eroului: personajul care se întoarce la origini, războinicul, cuceritorul de teritorii și de spații incomensurabile, justițiarul, magul/magicianul, călugărul/misionarul, regele pașnic și pacifist, proniatorul, călătorul neobosit, curios și semizeu, aventurierul, zâna sau femeia cu atribute de excepție – din planul imaginarului fabulos –, fata (de origine regală) cu calități umane deosebite, mesagerul uman, animalier sau miraculos, intermediar între lumi și cunoscător al tainelor (Sfânta Vineri, zâna, baba, prietenul, zmeul, șarpele, cocoșul, corbul), animalul care facilitează călătoria, susține, încurajează și pedepsește Răul (calul).

Onomastica personajelor din basm este în concordanță cu această diversitate tipologică, acoperind o paletă largă de nume, apelative, porecle, cu energii și cartografieri zonale surprinzătoare, purtând conotații temporale, spațiale, socio-profesionale, familiale, religioase, istorice, atribute fizice ori caracteriale sau expresiv-estetice, natural-obiectuale: Serilă, Murgilă, Zorilă, Nămeaza Noptii, Miezilă, Pușcă-țanțar, Scorpia Pământului, Iutele Pământului, Zâna Apelor, Vântul, Fata Crivățului, Feciorul de purcar, Strâmbă-Lemne, Freacă-Pietre, Pipăruș Petru, Drăgan Cenușă, Fata unchiașului, Prâslea cel voinic, Țugulea, Ileana, Alexandru, Craivisin, Eliazar, Stavarache, Smanda, Ciuda-Lumii, Gheonoaia, Voinicul Florilor, Ionică Făt-Frumos, Viteazul cu mâna de aur, Făt-Frumos cu părul de aur, Aripă-frumoasă, Cerbul de aur, Voinic-Verde-Busuioc, Tei-Legănat, fata cu doi ochi/cu trei ochi/cu patru ochi.

Basmul rămâne constant contemporan cu sine însuși, actual și autonom, încă fecund, asemenea unei Terra Mater a eroilor, o *coincidentia oppositorum* a temelor fundamentale pentru omenire, în jurul unui *axis mundi* sacru – inițierea. Lumea umană este o *imago mundi* oximoronică, o unitate care îmbină defecte și calități, lupte și împăcări, război și pace, pază și furt, creare și distrugere, devalorizare și excelență, în care se păstrează încă posibilitatea de a participa la ritualuri de inițiere eroică, erotică, maternă, magică, mitologică, cosmologică. Astfel, eroul din basm și, de asemenea, creatorul și lectorul care se identifică cu acesta, devine un *homo mediocris fabula*, adică un om al basmului, care trăiește prin basm, în cadrul basmului și datorită basmului. Acesta se inițiază plecând din spațiul unui *acasă* confortabil, în general sigur și stabil, pentru a se împlini printr-o călătorie îndepărtată, care îl va apropia de sine și de umanitate, reechilibrând lumea exterioară și interioară, după ce a înțeles rosturile și sensurile adânci ale *ontos*-ului – imediat și universal –, devenind capabil să abolească curgerea temporală prin participarea la renașterea sa.

Puterile personajelor sunt depozitate în diverse locuri și prin obiecte cu simbolistică mitico-magică, care se accesează personal sau cu ajutorul unei terțe persoane, de bunăvoie sau din constrângere: oglinda fermecată, care poate lua sau dăruie frumusețe și libertate; fântâna din care renaște o fată frumoasă; inelul magic; peștera – spațiu al reclusiunii inițiatice, al renașterii spirituale, putându-se constitui într-o matrioșcă ritualică (ursul din peșteră conține un iepure, acesta – o rață, care este gazda a două muște în *Aripă-frumoasă*; altădată, în opera *Cu Petrea Făt-frumos, șteblă de busuioc, născut la miezul nopții*, din paharul cu vin spart sare un broscoi, din acesta – o prepeliță, care conține 12 gărgăuni); peștera cu fântâna a cărei apă dăruiește veșnicie și vindecă tristețea (*Scorpia pământului*); fântâna botezului de sub munte (*George cel viteaz*).

Îndepărtarea de acasă – sub forma unui exil (auto)impus – conduce eroul care își acceptă perfectibilitatea către un infern în care se rătăcește sau unde întârzie (pădurea, câmpia care pare nesfârșită, un alt tărâm, o altă împărăție), provocându-i-se „o ruptură în conștiință” (ELIADE, 2013, p. 156), pentru a se naște o altă ființă, spiritualizată, întregită, armonioasă, în consonanță cu sacralul, după ce a cunoscut și a trăit, complet, profanul. În acest sens, curiozitatea și neastâmpărul de a demonstra, de a ști, de a relaționa devin motoarele unei călătorii inițiatice

de amploare, definitive și substanțiale, care va fi cunoscută, observată și analizată și de către comunitate – asemenea corului antic din tragedia greacă (*Povestea florii soarelui*).

Se pare că „nostalgia Paradisului” despre care vorbește Mircea Eliade în legătură cu dorința eroului de a reveni la condiția purității absolute (*Ibidem*, p. 156) îl îndeamnă insistent pe acesta să plece, motivându-l constant, într-o reordonare necesară a realității degradate, perimate, debusolate, haotice, dezechilibrate, căreia numai el îi poate reda frumusețea, tinerețea, valoarea, sacralitatea, redescoperindu-le sub învelișul superficial al socialului profan și efemer.

Această căutare obsedantă a stării paradisiace susține relația dintre mit și basm, amândouă păstrându-și valoarea constantă și continuând să existe: fragmentul mitic conținut în operă rămâne peren, nemurind și creația care îl conține simbolic, semnificativ, revelator. Este un caz de reciprocitate care le salvează de la desacralizare, rătăcire, irosire, dispariție, creându-se un paradoxal *act de inițiere într-o inițiere* orală sau scrisă. Dacă mitul poate exista în substratul basmului, acesta se poate reactualiza constant în contemporaneitate – la un anumit grad de receptare și de analiză –, atât prin opoziția față de acesta, cât și prin demersul pe care îl propune fiecare lectură. De aceea, orice re-mitizare presupune un efort major din partea noastră, a neofitilor din lumea modernă, pentru a decoda simbolurile gândirii ancestrale – existente incomplet, lacunar, scindat, chiar modificate și rescrise –, cu ajutorul reprezentărilor prezente, necons substanțiale cu configurarea noastră străveche. Punctul comun al celor trei mituri de bază din basme – mitul eroic, mitul erotic și mitul eternei reîntoarceri – este înscrierea lor pe axa acțiune/faptă – iubire/dragoste – nemurire/veșnicie, în corelație cu cele trei stadii fundamentale ale umanității, pornind fiecare de la o naștere spectaculoasă și spectaculară.

În esență, capacitatea noastră modernă de a ne adapta la structura inițiativă a basmului, la modul său de convergență mitică și sacră, depinde în mare măsură de gradul de empatizare personal sau social – cu conștientul nostru, cu inconștientul individual (FREUD, 1980) și colectiv (JUNG, 2014) –, anticipând deconstrucții și reconstrucții permanente – în matricea contemporaneității – a străvechiului nostru fond mental, emoțional și fizic, prin intermediul tipologiilor și al modelelor care nu ne mai sunt, în genere, atât de apropiate, de recognoscibile și deosebite în fondul lăuntric.

Basmul va rămâne, în mod cert, un păstrător activ, original și inovativ al unei povestiri sacre, dintr-un *ille tempore* mult prea îndepărtat pentru a mai fi descifrat cognitiv, dar capabil încă să coboare, oricând, în *illud tempus* (*Ibidem*, p.63), renăscând împreună cu creatorul și cu cititorul său avizat.

Generos și complex, basmul reprezintă un exemplu clasic al modului în care arhaicul și sacrul se pot reactualiza, revelându-se ființei umane însetate de sine, în fond de propria sa ancestralitate (dovadă basmele animaliere), printr-un *mise en abîme* modern, într-o lume lăuntrică fascinantă și puțin cunoscută, care ne leagă de micro- și de macrocosmos, într-o pluralitate de forme și de variante, toate convergând către un centru unic, ordonator: mitul. Coborârea se face, la începutul fiecărei povești, *ab initio* – atenuat de formula magică a începutului, diferită sau aceeași, în funcție de modul în care colportorul sau creatorul a simțit sau nu nevoia să o personalizeze: „A fost cea fost; dacă n-ar fi fost nici nu s-ar povesti.” (*Zâna Zorilor*).

Ilustrat verbal și iconic printr-o narativitate sacralizată atât prin conținut, cât și prin simbolistică, prin intermediul sistemului de norme și de valori propus, basmul presupune o reactivare a unei logici străvechi, în care conflictul sau tensiunea dintre rolurile actanților se soluționează în vederea restabilirii echilibrului inițial degradat. Probând calitățile unui erou sau defectele unui nonerou, printr-un simbolism fizic și caracterial, basmul are menirea de a determina, în cititorul său, proiecții și modulații pozitive, meliorative, cu rol mitico-magic și apotropaic, reactualizând legătura indisolubilă a ființei umane cu matricea cosmică, provocându-l la o nouă naștere – împreună cu eroii săi – prin lectură și prin empatizare. Eterna

reîntoarcere propusă – în noi, în lume și în cosmos – se realizează printr-o inițiere asumată și conștientă, cu scopul regenerării spirituale. Desăvârșirea nu se poate produce decât prin coborârea sacră a lui *homo mediocris fabula* într-un *ontos* al exemplarității și al excelenței.

BIBLIOGRAFIE

- *** *Basmul cu soarele și luna. (Din basmele timpului și spațiului)*, Antologie, prefată și bibliografie de Iulian Chivu, București, Editura Minerva, 1988
- BRAGA, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006
- CREANGĂ, Ion, *Povești. Amintiri. Povestiri*, Colecția Mari Scriitori Români, București, Editura Cartea Românească, 1989
- DUMITRESCU, Daniela, *Basme populare românești*, București, Editura Astro, 2015
- ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere din franceză Brîndușa Prelipceanu, Ediția a III-a, București, Editura Humanitas, 2013
- FREUD, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, Traducere și note Vasile Dem. Zamfirescu, Prefată de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1980
- ISPIRESCU, Petru, *Basmele românilor*, București, Editura Minerva, 1986
- JAUSS, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983
- JUNG, C. G., *Opere complete. Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere Vasile Dem. Zamfirescu și Daniela Ștefănescu, vol. 9/1, București, Editura Trei, 2014
- SLAVICI, Ioan, *Proză. Povești. Nuvele. Mara*, Ediție de D. Vatamaniuc, București, Editura Cartea Românească, 1980

IOANA POSTELNICU'S VLASHINS TRILOGY. BACK TO THE ORIGINS

LA TRILOGIE DES VLASHINS DE IOANA POSTELNICU. RETOUR AUX ORIGINES

TRIOLOGIA VLAȘINILOR IOANEI POSTELNICU. ÎNAPOI LA ORIGINI

Maria-Ionela NEGOESCU-ȘUPEALĂ

Doctorand la Universitatea din București

Profesor de limba engleză la Colegiul

Tehnic Mecanic „Grivița”, București

Calea Griviței 363, Sector 1, București

E-mail: ionela_yo_2007@yahoo.com

Abstract

This study refers to Ioana Postelnicu's "identity literature". The picturesque descriptions of the world of Vlachs not only represent an evocation of the author's native place but also a page of important historical events that should not be forgotten. The novels of the trilogy, namely: The Vlashins' departure, The returning of the Vlashins and The descendants of the Vlashins are "document novels" preserving the value of a real heritage.

The first two novels deal with the conflict that resides in the incompatibility and violent clash of the "civilization" represented by the neighboring city and the archaic world of the Vlachs whilst the last one, The descendants of the Vlachins brings to the fore the descendants of the brave Alexa Banu and Branga.

Résumé

Cette étude fait référence à la «littérature identitaire» de Ioana Postelnicu. Les descriptions pittoresques de monde de Vlașin non seulement une évocation du lieu de naissance de l'auteur mais aussi une page d'événements historiques importants qu'il ne faut pas oublier. Nouvelles trilogies, à savoir: Départ des Vlașini, Retour des Vlașini et Descendants des Vlașini sont des «romans-documents» qui préservent la valeur d'un véritable patrimoine littéraire.

Les deux premiers romans traitent du conflit qui réside dans l'incompatibilité et l'affrontement violent de la "civilisation" représentée par la ville voisine et le monde archaïque des Vlașinians. Le dernier, Les Descendants des Vlașini met en avant les courageux descendants d'Alexa Banu et de Branga.

Rezumat

Acest studiu se referă la „literatura identitară” a Ioanei Postelnicu. Descrierile pitorești ale lumii vlașinilor nu reprezintă doar o evocare a locului natal al autoarei ci și o pagină de evenimente istorice importante ce nu trebuie uitate. Romanele trilogiei, anume: Plecarea Vlașinilor, Întoarcerea Vlașinilor și Urmașii Vlașinilor sunt „romane-document” ce păstrează valoarea unei adevărate moșteniri literare.

Primele două romane tratează conflictul care rezidă în incompatibilitatea și ciocnirea violentă a „civilizației” reprezentată de orașul vecin și lumea arhaică a vlașinilor. Ultimul,

Urmașii Vlașinilor îi aduce în prim-plan pe curajoșii descendenți ai lui Alexa Banu și ai lui Branga.

Keywords: *history, Vlahins, identity, Branga, trilogy*

Mots-clés: *histoire, Vlașini, identité, Branga, trilogie*

Cuvinte-cheie: *istorie, Vlașini, identitate, Branga, trilogie*

Introduction

Originally designed as a novel-praise to her father (entitled *Constandinu Lesii*), the novel *The Vlashins' departure* was anticipated by the literary project published in 1957 in *Iașul Literar* magazine. The project was named *Song of Man and Bird*. In its 17 pages, Ioana Postelnicu sketched what would become the epic of her Vlachs. The fragments were later integrated in chapter XXV of the novel *The Vlashins' departure*. The writer changes the names of the characters, added and replaced parts of the contents of the sketch. The first novel of the trilogy consists of 37 chapters whose action increases in intensity from one chapter to another. The graded intensity with which the action is presented creates suspense. The reader becomes involved and interested in finding out the outcome of tense situations.

The Vlashins' departure

It is the story of Sibiu villages rebelled against the abuses of domination that forced them to "unite" and sent away a part of the pastoral community after which, by the betraying of Branga, had captured their leader, Alexa Banu.

The conflict lies in the incompatibility and violent clash of the "civilization" represented by the neighboring city and the archaic world of the Vlachs.

Constantin Crișan appreciated in the *Preface* of the novel *Bezna* that: "Ioana Postelnicu rebuilt the circuit of her valuable successes only in 1964 with *The Vlashins' departure*, a novel of ample historical evocation in which realism worths being appreciated along with the freedom and independence of the Transylvanians who endure the heavy yoke of the Habsburgs. In the desire to return a page of living history, the writer subtly recreates the very "clothing of the time." (CRIȘAN, 1970, p.5) The author of the Preface emphasized the fact that bringing originality and detailed work in terms of social history but also in terms of psychology, Ioana Postelnicu had managed to recreate that world-matrix with which she identified and which she did not want to forget. Dan Zamfirescu also found the writer's identification with her Vlashins ancestors to be impressive. He said he was amazed at how easily the author reminisces in her home language.

The picturesque descriptions of the world of the Vlachs make up a real traditional setting: "Blackbirds hissed, the sheep ran hurriedly up the path, out to the wide plane. The natives moaned, the weary lambs wept, overwhelmed by the damp coolness of the forest. The shepherds whistled urging the dogs to gather the flock that was scattering the greenery. [...] The herds went up to the known pastures without being followed. [...] The mountains full of snow all winter, now dressed in silky green robes looked happy at the guests. Here, there, the snow still lingered in the shade of the trees and on the coasts to the North-West, they were fading during the day, freezing again at night. In the morning, the sun shone with its frozen teeth on the heights. The air cut like a razor. Towards noon the wind was blowing sweet and comforting. The pine forests guarded the wide shores and meadows, over which swamps of wet, greedy logs invaded. The snow still shone like diamonds on the ditches. The valleys resounded with the sounds of the bells." (POSTELNICU, 1967, pp. 154-155) The authenticity

with which this archetypal world is painted preserves in its quintessence the traditional Romanian spirit.

About the *The Vlashins' departure*, the *Dictionary of Romanian writers* mentions that: "The novel gives details about customs and ceremonies and presses on the resistance of the fierce shepherds against the foreign administration. The author's intention is to create a grandiose cosmic setting for an epic of Transylvanian rural life exposed until the moment of the Memorandum." (ZACIU, PAPAHAĞHI, SASU, 2001, p.871) The picture of the pastoral world is painted in fine touches by the author who wanted to portray the authenticity and beauty of the simplicity of this world as she knew it.

The conflict is as it seems, one between the traditional society and the social-historical organization that intended to be a modern one. It is obvious that the novelist cannot retain her attachment to the traditional society from which she comes. The novel can be seen as an antagonism between the chimera of unchanging patriarchy and the impossibility of adapting to a modern history dominated by pseudo-moral norms. Ioana Postelnicu brings to the fore those times, "when on the belt of the Carpathian mountains the shepherds walked freely, watching over the sheepfolds." (POSTELNICU, 1967, p. 7)

Anton Cosma appreciated that "The platform of reality from which the writer starts supports profound, complex metaphorical meanings, and Vlashins' cycle has the skeleton of a possible masterpiece of the modern novel. However, the chosen Romanian formula, based on the traditional narrative advice, with an emphasis on factology, picturesque and sensational, reduces much of the work's chances of becoming an optimistic tragedy of the death of traditional historical structures. Patriarchal stylization only sweetens and minimizes a reality so full of serious meanings of our history." (COSMA, 1998, p. 131)

It should be mentioned, however, that the ancestral connection represented for the novelist a moral responsibility towards her ancestors because, as she declared, her ancestors actually "dictated" to her this story of over a thousand pages, the ideas flowing smoothly. In the dedication that accompanies the first volume, *The Vlashins' departure*, Ioana Postelnicu states that this book dedicated to her parents, especially to her father, Constandinu "Lesi" of Alexa Banu from *Vlașini* village, is not entirely a fiction but a story with strong, ancestral roots.

The action of the novel, *The Vlashins' departure*, built in the genre of Rebreanu's novel, "Crăișorul Horia", is set in the 18th century in an archaic world. The Transylvanian Romanians were under Habsburg rule. Empress Maria Theresa listens one day to the advice of one of her advisers who tells her that the Wallachian shepherds in the Carpathian mountains have good sheep to milk but that they will never obey her and will not want to increase the tithe unless their darkness dissipates: "What darkness? the empress asked. Do you want us to educate them? [...] No, Great Lady, a book in the hands of low social status people could only bring about troubles and difficulties. It is about their faith... They stay huddled together like sheep, side by side, under the mist of religious darkness, which worries your greatness enough among the people of the kingdom. They should also be brought to the holy church of Rome, as many of the Wallachians on the outskirts of the country were brought [...]. The people, your Majesty, must be bound to the throne by the signs of fear and humility" (POSTELNICU, 1967, p. 8). The counselor knew very well that the Transylvanian shepherds had quick minds and that they would not be struck by such darkness when they wanted to subdue them, but by the fact that for them faith was above all. Faith was their light.

The light-dark, good-bad contrasts are presented in the novel, especially through the opposition of the characters like Niculae Branga and Alexa Banu. A kind of Judas of the Vlachs, the shepherd, Branga will "sell" the whole community to the Habsburg rulers for personal gain and exaltation.

Being found responsible for the disappearance of fifteen sheep from the flock, he is forbidden to take part in the service of the holy emperors Constantine and Helen. Thus, Alexa-

the leader, a symbol of goodness and wisdom, together with the community he led will punish Branga for his dishonest behavior.

Father Gerasim, who knows the Christian language, interprets the litany sent by the empress through Lieutenant Karek.

Although not all are literate, Wallachian pastors are guided by unwritten laws. They are faithful and have a fair judgment.

Even if he also could speak the Romanian language, Karek “didn’t want to get his lips dirty reading it.” (POSTELNICU, 1967, p. 21) So he asks the foreman Ianek to read the empress’s orders. The document stipulated the enslavement, expulsion of the Vlachs from their lands, and the fact that all holy services, whether burial, baptism, or marriage, should be held in the united Greek Catholic law. Disobedience was punished by payment in gold or a heavy prison sentence. The Habsburg rule thus forced the Romanians to give up their faith but also their spiritual communion with the Wallachian and Moldavian brothers. The guiding principle of the Habsburg Empire is therefore “divide et impera”. Dan Zamfirescu emphasized in the *Permanence of the Fatherland* the idea that the writer manages admirably to highlight “the existential connection of the Romanians from the mountains with the Romanian Country, to which they look incessantly, in which they winter their flocks and to which they try to send their community wealth in their hard times. Even the Saxon craftsmen and merchants from Sibiu feel connected through secular commercial interests to those from Wallachia, to all of them, the Habsburg oppression being as an intrusive element that came to poison their human connections and their centuries old steady rules.” (ZAMFIRESCU, 1975, pp. 229-230)

The faces of the characters belonging to the Citadel are precisely outlined. It is obvious the schematism and the exaggeration of the features that become burlesque at a certain moment.

Among Ioana Postelnicu’s stylistic qualities we distinguish the clarity, the concise expression and the phrase that is initially quite broad. The shortening of the phrase suggests the writer’s detachment from her medieval town characters.

The language is archaic, specific to the pastoral environment and reminds of the popular ballad “Miorița” or Sadoveanu’s “Baltagul”.

Dan Zamfirescu noticed that: “Her style adapts to the function of a kind of anonymous rhapsodist. The writer masters both the means of great panoramic evocations and the analysis of delicate human feelings, finding, each time, the appropriate nuances and tones. [...] Ioana Postelnicu managed to create for this book a language in which the balance between the specific regional lexicon and the literary language is perfect. Even if some words remain incomprehensible to us, they contribute precisely to the increase of a certain mystery of this world of shepherds, the reader not feeling the need for a glossary to interpret them.” (ZAMFIRESCU, 1975, pp. 234-235) Assimilated to the context, the meaning of some of the words is deducible even without consulting a dictionary of regionalisms or archaisms.

The novelist actually uses folklore as a way of getting to know the Vlashins’ community. Obviously, ancestral traditions and transhumance could not miss from the picture of the shepherds’ village. The shepherds, dressed in their woolen coats go up and down with the flocks following the cyclicity of the seasons. Wherever they were, they did not forget their roots: “The Vlashins spread their flocks over the mountains or to the plains from the Tisza, keeping their roots in their native village. It is known that the shepherd is not a man to be kept tied to a place, just as the serf from the field is tied to the needs of the counts and lords. He walks where the herds take him. The sheep see before their eyes only the green and fragrant meadow. The descendants of these Vlashins, finding plenty of pasture on the eighteen surrounding mountains, the flocks were very pleased. The shepherds have deepened their roots in the settlement, which has become ancestral.” This ancestral settlement is for the Vlachs shepherds their identity. Attachment to the places where they saw the light of the day and their persecution, arouse their revolt. The Vlachs’ revolt is apparently an independent conflict.

But, having as a starting point the knowledge of the historical, social and national events in Transylvania that took place at the middle but also at the end of the 13th century, Ioana Postelnicu embodies the Vlachs' revolt in an action similar to the uprising led by Horea, Cloșca and Crișan.

Viewed in all its complexity, from the ethnographic specifics to its inner substratum, this anthropological monograph of the Transylvanian village turns into a legend the simple notion of pastoral life. The collective picture of the members of this world does not remove but emphasizes man as an individual. On the other hand, the same features that the author attributes to individual characters find their applicability in the case of the collective character. The moral qualities of Alexa Banu, for example, are also transmitted to her community. At the opposite pole is Nicolae Branga, the corrupt element who, in the most surprising way, also has a sensitive side: his passion for Istina. The two opposite characters, ying and yang are facets of both good and evil, of balance but also of impulsivity.

Ionel Popa stated in his book *Re-readings from romanian literature* that the negative characters, enemies of the Vlachs' village coming from the Saxon patricianate or even from the Romanian Phanariot environment are seen ironically by the author and even caricatured. Although the writer's subjectivity can be observed, the Vlachs' village does not lose its deepest meanings: "The community of the Vlachs embodies boldness and dignity. The village is steadfast and tenacious in traditions, customs, faith, ideals. It is consistent in the moral principles of work and coexistence. This, somewhat a priori-abstract image is masterfully injected with life sequences (birth, death, love, everyday scenes). The village is as strong as the mountain that watches over it. His men descended from the column. The Vlachs' village is the symbol of Romanianism." (POPA, 2007, p. 181)

Indeed, the ethnic community of the Vlachs has as its head such a symbol of Romanianism - the great leader Alexa, a tragic destiny that by being pulled on the wheel becomes the hero of the community. After his disappearance, the surviving son Ieronim will take his place. He will do justice to both his father and Ilarie, the younger brother killed by Branga. The latter, although belonging to the pastoral community and most likely feeling an integral part of this guild, is diligent in pursuing its goal of glorification. Although he has a strong character, he chooses illicit ways to achieve his goals.

This whole universe of transhumance tends towards nothing but the feeling of freedom. Beyond all the conflicts, the village preserves its authentic existence and with all the turmoil it goes through, it does not give in to foreign influences. He continues his smooth existence leaving at the foot of the mountains the memory of a painful history and seems to look into the horizon over high peaks with the hope of a better living.

Belonging to the Transylvanian ethnic community and witnessing important historical events, Ioana Postelnicu felt some sort of "duty" to make known this important historical moment that took place before Horia's uprising.

The second novel of the trilogy is a book of the apogee of creation. Ioana Postelnicu was 54 years old when she published this book. Although it is not excluded that gaining maturity was the main element due to the appearance of this work, the prose writer proves starting with this first volume of the trilogy, that she masters in detail the artistic means and techniques of writing a true "poem in prose."

From the vivid memory of the Border of Sibiu and from the unbridled longing for her birthplace, the Vlachs' trilogy was born. This trilogy is a kind of "literary testament" as professor Ioan Dănilă calls it. The author confirms this in a personal interview. She stated that: "If in the future, my great-grandson, who will fulfill in twenty years the natural order to become «a lord», will research in a book the history of Sibiu city, in which I lived the historical act of the Union from 1918, then the lineage of the Vlachs will not be lost". (DĂNILĂ, 2004, p.12)

The originality of Ioana Postelnicu's trilogy lies, as the critics have noticed over time, in the fact that the author personally lived those historical moments. She confessed that she painted them in her work as if she were in a trance.

Gabriel Livescu expressed his conviction that "Ioana Postelnicu felt at ease in the pages dedicated to the life of the village, to nature. Notable are those that include the celebration of the arrival of the flocks from "Poiana muierii"; the dynamics of the folk dance with the changes of rhythm, the moment of choosing the partner just by looking into their eyes, without saying a word, as a magnetic phenomenon, watching the dance of the paired sons-in-law, all these are captured by the author with full acuity and connected to a popular, general party according to certain unwritten rules." (LIVESCU, 1966, p. 165)

At the end of the novel *The Vlashins' departure*, Branga is severely punished for betraying the community. The Vlachs decide that the punishment applied should be the burning of his soles "which walked to so many places unknown to the community, selling it to the lords, enslaving the people, driving them to other lands". (POSTELNICU, 1981, p. 512)

With *The Vlashins' departure*, Ioana Postelnicu fully proves her talent as a writer, which Lovinescu had validated in her prose of psychological analysis. It is true that *The Vlashins' departure* is not a prose characterized by the sensitivity and depth of the debut novels, but one could certainly say that it is the type of prose with which the writer fully identifies. Regarding this aspect, the novelist confessed to Liana Cozea in an interview, that the Vlachs' cycle represents her: "in infinite hypostases. Essential traits of my character have emerged in both heroes and heroines – let's say - beneficial or evil. All are my creations, they are all good and evil at the same time, bold and fearful, harsh and gentle. It sometimes seems to me that I am among my heroes, enclosed with them between the covers of the volumes, like a stone shaped by water, identified with the water that flows by it, with the forest that surrounds this water, with the birds that fly over it, with the people roaming around. Vlachs are my breath, my air. They are my own self created by them as I also created them." (SASU, VARTIC, 1986, p. 1128) Ioana Postelnicu considered that if her parents had not moved to Sibiu, she would have had pastoral occupations herself or maybe she would have become a popular rhapsodist. The greatest satisfaction came from the fact that "her primordial dowry" had been fruitful.

The return of the Vlashins

The next volume of the trilogy, *The return of the Vlashins* resumes and therefore develops the end of the first volume. Also this volume presents the Vlachs' community as being of utmost importance. The feeling of belonging to the ancestral places strengthens them. Often the lyricism breaks through by inserting the lyrics of some traditional "doina" song but also by bringing in the collective memory of the data of some orthodox Christian holidays. Even in exile, shepherds keep their Christian holidays "having in mind their due date." The Vlachs' village seems to go beyond the borders of history through its timelessness.

Baptisms, funerals, feasts or dinner prayers at the sheepfold, the feast of Saints Constantine and Helen, the feast of Neda, the fairs, the ball at Baron Bruckenthal's palace but also the archaic and traditional rituals are just as important in the fascinating world of the Vlachs. Their life is simple but profound. Faith is the most important virtue for them: "On a sunny day, Father Oprișor sat in the heart of the village. He performed a Christian service for shepherds and sheep, sprinkled the flocks and the shepherds who passed in front of them, heading for the "Hill of Longing." (POSTELNICU, 1981, pp. 502-503) The Vlachs do not accept in any way the Catholic services and the renunciation to the religion in which they were born. Dressed in their best clothes, they go to church on Sunday. As in Marin Preda's novel, "Morometii", the choice of clothing is a sign of the special consideration they give to their faith but also a sign of self-respect. All the facts, the events and the situations argument their

existence, they fill with life the typological pattern [from the point of view of their character, morality and ideology] in which the novelist frames them.” (POPA, 2007, p. 176) If one could still talk about the evolution of a character, that would be Ieronim. From this point of view, the novel *The return of the Vlashins* could thus be seen as a bildungsroman. Ieronim’s personality is formed over time. He reaches perfection when he is spiritually invested by the public with the title that his father had. The trust of the community helps him feel able to fight on. Although only spiritually present in *The return of the Vlashins*, Alexa and his murdered son, Ilarie remain the leitmotif of the novel. Ieronim has the duty to avenge them. Some characters are resumed and better outlined in this novel. New ones come to complete the picture of this community of righteous and courageous shepherds. For instance, Vlaicu was a young miner of almost thirty years. Rebelling against the counts for whom he was taking out gold, Vlaicu had set fire to their castle. The fugitive was then wanted by the gendarmes. Coming down from the mountain, he fell into a chasm and injured his foot. Meeting Istina, who had just recovered from the difficult ordeal she went through, Vlaicu confessed to her.

Secretly, Istina takes good care of Vlaicu in the attic of the house. When he gets healed, she goes with him to the fair and gives him money to buy a horse. Caught in a fight, while Vlaicu was buying the horse, Istina is forced to leave so as not to be recognized by Ianek. Recognition would certainly have led to her death. In the end, falling in love with her, Vlaicu will eventually “steal” her to Branga.

Women, also deeply involved in the life of the village accept with dignity punishments that make true martyrs out of them. In *The return of the Vlashins* also, the novelist continues to successfully outline individualized feminine portraits. Through the tortures to which they are subjected, the brave women of the Vlachs’ community: Istina, the priestess Paraschiva, Sorița and later in the second volume, Stana, Chiva and Maria become martyrs in the “calendar of the Vlachs”.

The descendants of the Vlashins

The last volume, *The descendants of the Vlashins* was written in Bacău. The writer was delighted to have completed it here, having her family with her. Moving to Bacău represented an important stage in her career as a writer: “Here I wrote my last book about the Vlachs. I ended up this cycle. Oh! If only I could write some more, I would make a few good books, I have them here, in my mind ...” (BULAI, 2001, p. 3) Concerned to leave a precious legacy to this place where she had been received with so much warmth and admiration, she tried to write until the last days of her life.

This last volume of the trilogy, *The descendants of the Vlashins* was published almost twenty years after the *The return of the Vlashins*, more precisely in 1999. It is inspired, as the novelist declared, by the memoirs of Simone de Beauvoir.

Structured in eight so-called *Books*, this last volume of the trilogy is as one can infer from the title, a continuation of the first two volumes. This continuity sheds light on the historical evolution of the transhumant shepherd nation until the moment of collectivization.

The novel brings to the fore Trifan and Suzana, the descendants of Branga and Alexa: “This is how Suzana Izbășescu felt. Although she had lived in Bucharest for so many years, although her life made sense here, although she had settled in that Southern part of the country by circumstances, she felt Transylvanian from head to toe. She had built herself in her adolescence within the walls of a Transylvanian burg. [...] However, a Vlach reigned inside her, like a baby in its mother’s womb. She could feel the twitching of that realm in which she was conceived, like the sound of a buoy that sent her familiar, unmistakable signals from time to time.” (POSTELNICU, 1999, pp. 148-149) The idea of the influence of heredity over time

would have been interesting if the author had continued to write in the manner of the first two volumes.

Ioana Postelnicu took a winding path in literature, approaching different styles according to the time of her creation. However, as the action of the novel was set in the early years of the communist regime, the novel was seen as a failure.

In the novel, *Zimbrul*, the great writer discusses about the problems that the new times had brought to his family. It seems that one of these was the emancipation of women: "The times had brought an air of emancipation, which was reflected in the behavior of women in particular. A niece had divorced so suddenly. She was disturbed by the man working on a lawsuit. She wanted a job. She simply refused to stay in the kitchen anymore, where, since she no longer had a maid, had been placed herself by the marriage obligations." (POSTELNICU, 1999, p. 120)

Zimbrul urged Brutus Trifan, the protagonist of the novel to start writing, convinced that he was talented. Brutus had told him many stories of his Transylvanian life. Therefore, the Master was convinced that "he has a pen that is needed." Brutus felt confused. He didn't know what to write. No newspaper received his writing. He only had the prestige of running a factory. The master immediately enlightens him: "Write, Trifan. No newspaper articles, hard to place. Write literature. You know so many stories! Requirements are now low. We need literature for the masses. Let's teach them to read. Let's draw them to study. You know so many stories. Just what you told me. Look, if you go to Teaca, write stories from the village. The problem of collectivization is the order of the day. Show the benefits. Fascinate them. I also wrote about this topic. I have left the voivodes and the Wallachians for the moment. (...) I don't like it either, *Zimbrul* said. But that's not important. The important thing is that I discussed a vital problem of the peasants, that I interpreted the way in which collectivization should be viewed, the dispossession of the rich owning lands. I wrote for the understanding of people, some of whom are just now are learning to read. They don't understand the philosophy, yet. After they learn some more, we will return to our topics. It's a help we need to give. I'm sure you can do something about it." (POSTELNICU, 1999, pp. 125-126) It can be seen that the writer find *Zimbrul* (who is the fictional representation of Sadoveanu), mitigating circumstances. She collegially justifies his option of writing this kind of literature in an attempt to put him back in a positive light. His realist-socialist volume *Mitrea-Cocor* translated into Czech and published in communist Czechoslovakia is supposed to have been written by the legionary poet Dumitru Ciurezu and later modified by Sadoveanu who assumed it in order to promote the policies of collectivization.

Conclusions

Anca Sîrghie concludes in her article entitled *The writer's antumity* that: "Ioana Postelnicu certainly realised the most comprehensive historical monograph of the Romanian village in Transylvania to which she dedicated an entire cycle of 3 novels. The end of the 18th century continued for her with *The return of the Vlashins* and ended with *The descendants of the Vlashins*", a novel whose action takes place in the middle of the twentieth century and which has as protagonists the descendants of the families already described in the previous volumes. This should be the point of a certain originality and resilience of her creation. But, being published during her lifetime, her characters did not get the approval of the readers as in the case of the Rebreanian novels or in the prose of Hortensia Papadat Bengescu, to refer to others two of her contemporaries who were conjuncturally close to her. Romanian prose was in real need of a leader like Alexa Banu, a delicate character just like Istina or of a character like Nicolae Branga, stigmatized by his betrayal. Around these characters, the drama of the Romanians from the Habsburg Empire was vigorously embroidered. Romanian prose was in real need of Suzana Izbășescu and Brutus Trifan. Still, how little their profiles have been

imprinted in the readers' consciousness so far... This does not mean that the books of this author were not read at all." (SÎRGHIE, 2005, p.22)

Considered from an artistical and historical point of view, these "document novels" preserve their heritage value. The struggle of the Vlachs' ethnic community for keeping their identity and freedom is also the struggle of the Romanian people throughout history.

BIBLIOGRAPHY

- BULAI, Elena, *Visul. Ioana Postelnicu -91* [*The Dream. Ioana Postelnicu – 91*], in "Ateneu" magazine, Bacău, year 38, no.3, March, 2001
- CRIȘAN, Constantin in Ioana Postelnicu's novel *Bezna* [*Darkness – Preface*], Bucharest, "Eminescu" Publishing House, 1970
- COSMA, Anton, *Romanul românesc conetmporan 1945-1985, II, Metarealismul* – [*The Romanian contemporary novel 1945-1985, II – The Metarealism*], Cluj-Napoca, "Presa Universitară Clujeană" Publishing House, 1998
- DĂNILĂ, Ioan, *In Memoriam – Ioana Postelnicu. Stirpea neamului vlașinilor nu se va pierde* – [*In Memoriam. The lineage of Ioana Postelnicu's Vlashins won't be lost*], in "Ateneu" magazine, Bacău, new series, year 41, no.11-12, nov.-dec. 2004
- LIVESCU, Gabriel, *Ioana Postelnicu: "Plecarea Vlașinilor"* – [*Ioana Postelnicu: The Vlashins' return*], in "Viața Românească" magazine, no. 5-8, year XIX, May, Bucharest, 1966
- SASU, Aurel, VARTIC, Mariana, *Romanul Românesc în Interviuuri – The Romanian novel in interviews, Part II*, Bucharest, "Minerva" Publishing House, 1986
- POPA, Ionel, *Recitiri din literatura română – Re-readings from Romanian Literature*, Târgu Mureș, "Ardealul" Publishing House, 2007
- POSTELNICU, Ioana, *Plecarea Vlașinilor* [*The Vlashins' departure*], Second edition Bucharest, "Tineretului" Publishing House, 1967
- POSTELNICU, Ioana, *Întoarcerea Vlașinilor* – [*The returning of the Vlashins*], Bucharest, "Eminescu" Publishing House, 1981
- POSTELNICU, *Urmașii Vlașinilor – The descendants of the Vlachins*, Bucharest, "Albatros" Publishing House, 1999
- SÎRGHIE, Anca, (2005), – *The antumity of the writer*, in "Ateneu" magazine, new series, Bacău, year 42, no. 3, March, 2005
- ZACIU, Mircea; PAPAHAĞI, Marian, SASU, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români – [Dictionary of romanian writers, M-Q]*, Bucharest, "Albatros" Publishing House, 2001
- ZAMFIRESCU, Dan, *Permanența Patriei* – [*The permanence of the Fatherland*], Bucharest, "Eminescu" Publishing House, Scânteii Square, no. 1, 1975

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

NIETZSCHE, KAFKA AND THE DIONYSIAN PARADIGM**NIETZSCHE, KAFKA ET LE PARADIGME DIONYSIAQUE****NIETZSCHE, KAFKA UND DAS DIONYSISCHES
PARADIGMA****NIETZSCHE, KAFKA ȘI PARADIGMA DIONIS****Florin DOCHIA**E-mail: fdochia@gmail.com**Abstract**

The study seeks to highlight the significant analogies between the works of Friedrich Nietzsche and Franz Kafka and the influence of the writings of the former on the writings of the latter. Thus, in the Nietzschean-Kafkaesque paradigm the fundamental aspect of art is Dionysian. But there are also essential differences in the approaches of the two, especially regarding the existence of God: for Nietzsche, God is dead; for Kafka, God can never die – but neither can he ever live. The birth of tragedy and, in part, Thus Spoke Zarathustra are recognizable as sources of ethics and aesthetic anti-ethics in the Kafkaesque narrative approach.

Résumé

L'étude cherche à mettre en évidence les analogies significatives entre les œuvres de Friedrich Nietzsche et de Franz Kafka et l'influence des écrits du premier sur les écrits du second. Ainsi, dans le paradigme nietzschéen-kafkaïen, l'aspect fondamental de l'art est dionysiaque. Mais il y a aussi des différences essentielles dans les approches des deux, notamment en ce qui concerne l'existence de Dieu : pour Nietzsche, Dieu est mort ; pour Kafka, Dieu ne peut jamais mourir - mais il ne peut jamais vivre non plus. La naissance de la tragédie et, en partie, Ainsi parlait Zarathoustra sont reconnaissables comme sources d'éthique et d'anti-éthique esthétique dans l'approche narrative kafkaïenne.

Zusammenfassung

Die Studie versucht, die signifikanten Analogien zwischen den Werken von Friedrich Nietzsche und Franz Kafka und den Einfluss der Schriften des ersteren auf die Schriften des letzteren hervorzuheben. Daher ist im nietzschean-kafkaesken Paradigma der grundlegende Aspekt der Kunst dionysisch. Aber es gibt auch wesentliche Unterschiede in den Herangehensweisen der beiden, insbesondere was die Existenz Gottes betrifft: Für Nietzsche ist Gott tot; Für Kafka kann Gott niemals sterben – aber er kann auch niemals leben. Die Geburt der Tragödie und teilweise Also sprach Zarathustra sind als Quellen von Ethik und ästhetischer Antiethik im kafkaesken Erzählansatz erkennbar.

Rezumat

Studiul caută să sublinieze analogiile semnificative între operele lui Friedrich Nietzsche și Franz Kafka și influența scrierilor primului asupra scrierilor celui de-al doilea. Astfel, în paradigma nietzschean-kafkaiană aspectul fundamental al artei este dionisiacul. Dar

există și diferențe esențiale în abordările celor doi, mai cu seamă cu privire la existența lui Dumnezeu: pentru Nietzsche, Dumnezeu este mort; pentru Kafka, Dumnezeu nu poate muri niciodată – dar nici nu poate trăi niciodată. Nașterea tragediei și, parțial, Așa grăit-a Zarathustra sunt recognoscibile ca surse de etică și anti-etică estetică în demersul narativ kafkian.

Keywords: *Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, metamorphosis, Josefine, Zarathustra, tragedy, Dionysian, nihilism, asceticism, illusion, suicide*

Mots-clés: *Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, métamorphose, Josefine, Zarathustra, tragédie, dionysiaque, nihilisme, ascèse, illusion, suicide*

Schlüsselwörter: *Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Verwandlung, Josefine, Zarathustra, Tragödie, Dionysos, Nihilismus, Askese, Illusion, Selbstmord*

Cuvinte-cheie: *Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, metamorfoza, Josefine, Zarathustra, tragedie, dionisiac, nihilism, ascetism, iluzie, sinucidere*

*Sinistră-i existența omenească și pururi fără sens:
fatalității îi ajunge o paiată.
Friedrich Nietzsche*

Citindu-l pe Nietzsche, Martin Heidegger construiește o imagine a lumii în care arta, stilul de viață și acțiune al artistului și creația acestuia joacă un rol important. Lumea însăși, presupune Heidegger, este doar un set dinamic de relații, proprietăți și attribute care edifică întregul posibilității umane, cel al sensurilor și al semnificațiilor omenești. Ca atare, esența lumii este ascunsă și uitată, nedeazăluită în întregime, îngropată adânc sub mai multe straturi de interpretări metafizice și anxietăți religioase. Lumea artei, pe de altă parte, oferă determinare și dezvăluire. Ea ne trimite spre sursele de bază ale semnificației, care altfel ar fi tănuite ori ignorate. Artă și modul artistului de a o pune în valoare luminează nu numai totalitatea semnificațiilor, ci chiar, în primul rând, simpla posibilitate de sens. Care ar fi rolul unui artist în existența sa? Să descrie realitatea, sau să o schimbe? De ce, atunci când artistul dezvăluie adevăruri pătrunzătoare despre lume, el devine, în același timp, înstrăinat de lumea aceea?

Spune Nietzsche: atât istoria, cât și mitul sunt necesare pentru sănătatea omului, a unui popor, a unei culturi, mitologia nu poate funcționa decât ca o ameliorare a prezentului, se recurge așadar la un simplu procedeu de mistificare istorică. Doar avându-l pe Hristos, omul l-a putut inventa pe Antihrist. Omul nietzschean este un dansator pe sârmă, un acrobat, un individ privind intens abisul, acel abis privind, la rândul său, în el, cel care „e doar o frânghie întinsă între animal și Supraom – o frânghie peste un abis. O traversare periculoasă, un drum periculos, o privire periculoasă înapoi, un pericol tremurând și stând nemișcat. [...] Ce este măreț în om e că-i o punte, nu un capăt: ce este vrednic de iubire-n om e că-i o *trecere* și o *pierzanie*.” (1)

Are artă rol transcendent? Dacă da, atunci ce ar dezvălui ea despre viață? Iar dacă nu, atunci care sunt consecințele psihice pentru mintea artistului atunci când el se confruntă cu această realizare? Ce se întâmplă atunci când artistul confundă viața cu artă?

În căutarea unui răspuns la aceste întrebări, să comparăm două lumi aparent diferite, folosind două parabole ale lor: textul lui Nietzsche despre un „acrobat pe frânghie” din „Așa grăit-a Zarathustra” („Also sprach Zarathustra”, 1885) și povestirea lui Kafka „Prima întristare” („Erstes Leid”, 1923) despre un acrobat la trapez într-un spectacol de varietăți și

managerul său. Comparația dintre textele celor doi autori poate dezvălui sensuri ale rostului și rolului artei, chiar din perspectiva lui Heidegger asupra vieții artistice.

Povestea lui Zarathustra este cea a biruinței; este descrierea transformării sale – o *metamorfoză*. Zarathustra se schimbă pe parcursul cărții. Își începe călătoria ca un pustnic, cioban fără turmă care se îneacă cu un șarpe ce i-a intrat în gură, meditănd la „gândul abisal” aflat asupra-i drept „cea mai grea povară” („Omul este greu de descoperit și chiar mai greu pentru el însuși; deseori spiritul minte despre suflet. Deci spiritul poverii îl creează.” [«Der Mensch ist schwer zu entdecken und sich selber noch am schwersten; oft lügt der Geist über die Seele. Also schafft es der Geist der Schwere» - *Also sprach Zarathustra*, Kapitel 36-71, *Vom Geist der Schwere*, 2:17]– afirmă la un moment dat). Își încheie călătoria consolată și vindecat, „nu mai e păstor, nu mai e om”, ci „schimbat, radiind, răsând”. Natura transformării sale, *metamorfoza* sa de la leu la copil, se află în supunerea la Voință. Nietzsche discută despre această Voință transformatoare atunci când descrie vindecarea și convalescența lui Zarathustra. Folosește metafora unei porți pentru a-și susține afirmația cu privire la natura iluzorie, dar profundă a testamentului care supune. Zarathustra își începe discursul când declară: „Iată, ...chiar acum! Din acel moment al porții pleacă o lungă legătură eternă, în spatele nostru este o eternitate. Nu trebuie oare ca ceea ce poate să meargă din toate lucrurile să fi parcurs această cale înainte?” [«Siehe, sprach ich weiter, diesen Augenblick! Von diesem Thorwege Augenblick lüft eine lange ewige Gasse rückwärts hinter uns liegt eine Ewigkeit. Muss nicht, was laufen kann von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein?» - *Also sprach...*, Teil 3, *Vom Gesicht und Räthsel*]. „Imaginea timpului care aleargă înainte și înapoi în eternitate”, spune Heidegger, face ca timpul însuși să fie văzut din „moment” [*Augenblick*], din „acum” [*Augenblicklich*]. „Cele trei cuvinte «Astăzi», «Ieri», «Mâine» sunt cu majuscule și sunt între ghilimele. Numesc elementele de bază ale timpului. Modul în care pronunță Zarathustra indică ceea ce Zarathustra însuși își spune de acum înainte, la baza ființei sale. Și ce este asta? Că «mâine» și «ieri»”, viitor și trecut, sunt ca „astăzi”. Astăzi, însă, este precum trecutul și viitorul. Toate cele trei faze ale timpului se reunesc pentru a fi aceleași într-un singur prezent, într-o ultimă constantă. Metafizica numește acum această constantă: eternitatea. Nietzsche consideră, de asemenea, că cele trei faze ale timpului din eternitate sunt constanta lui „acum”. Dar pentru el, constanta nu se bazează pe asta, ci pe o întoarcere a aceluiași. Zarathustra, când își învață sufletul acea legendă, este învățătorul întoarcerii eterne al aceluiași. Este plinul inepuizabil al vieții vesele și dureroase. Acesta este urmat de «dorul cel mare» [«die große Sehnsucht»] al învățătorului veșnicei întoarceri a acestuia.” (2) Pentru a vizualiza „momentul” din „acum” - „a sta [în moment]”, așa cum spune Heidegger - trebuie să aplici și să afirmi cea mai autentică confirmare a voinței. A vedea timpul „din moment” înseamnă a deveni artist-filosof, adică a deveni creatorul îndumnezeit care l-a ucis pe Dumnezeu și a spulberat vechile „täblițe” metafizice pentru a distruge certitudinea tuturor valorilor morale, doctrinelor filozofice, credințelor religioase și convențiilor sociale. Și în timp ce vechea lume metafizică urcă în flăcările nihilismului – arta, „vrăjitoarea salvatoare”, apare ca forță de consolare care reafirmă voința, ca o confirmare dionisiacă a Ființei și ca „o contramutare a nihilismului” care, ca atare, „valorează mai mult decât adevărul”.

Dacă citim într-o cheie modernă, precum acel fin analist al imageriei poetice care e Gaston Bachelard (3), textul lui Nietzsche ne revelează câteva date prezente în chiar materialitatea stilului său: o imaginație aeriană și dinamică, concretizată în profuziunea de metafore ale cerului fără nori, ale văzduhului fără miresme, ale tăcerii glaciare a culmilor, în idealizarea valorilor celor mai orgolioase și solitare - ger, tăcere, sihăstrie -, toate semne ale unui „psihism ascensional”. („A aborda un gânditor ca Nietzsche printr-un studiu al imaginației înseamnă, se pare, a înțelege greșit sensul profund al doctrinei sale. Într-adevăr, transmutarea nietzscheană a valorilor morale angajează întreaga ființă. Ea corespunde foarte exact unei transformări a energiei vitale. A studia o astfel de transmutare luând în considerare dinamismul

imaginarului înseamnă a lua ecoul drept voce, efigia drept piesă. Cu toate acestea, o examinare amănunțită a poeticii nietzscheene, studiată în mijloacele sale de exprimare, ne convinge treptat că imaginile care animă într-un mod atât de singular stilul filosofului și-au avut propriul destin. Am recunoscut chiar că unele imagini s-au dezvoltat într-o singură linie fără editare, cu viteza fulgerului. Cu o încredere poate excesivă în teza noastră despre puterea foarte primitivă a imaginației dinamice, credem că am văzut exemple în care această rapiditate a imaginii este cea care induce gândirea.” [„Aborder par une étude sur l'imagination un penseur comme Nietzsche, c'est, semble-t-il, méconnaître le sens profond de sa doctrine. En effet, la transmutation nietzschéenne des valeurs morales engage l'être entier. Elle correspond très exactement à une transformation de l'énergie vitale. Étudier une telle transmutation par des considérations sur le dynamisme de l'imaginaire, c'est prendre l'écho pour la voix, l'effigie pour la pièce. Cependant un examen approfondi de la poétique nietzschéenne, étudiée en ses moyens d'expression, nous a peu à peu convaincu que les images qui animent d'une manière si singulière le style du philosophe avaient leur destin propre. Nous avons même reconnu que certaines images se développaient en une ligne sans retouche, avec une rapidité foudroyante. Avec une confiance peut-être excessive en notre thèse de la puissance toute primitive de l'imagination dynamique, nous avons cru voir des exemples où c'est cette rapidité de l'image qui induit, la pensée.” – pp 145-146)] „Un dinamism al clipei», drag lui Bachelard, se traduce într-un «maniheism» de tip nietzscheean: pendularea între înălțime și profunzime, pasiunea piscurilor și a prăpăstiilor – fiecare fiind reversul și condiția celeilalte. Alături de ele, se manifestă dezgustul față de țarina moale și apele stagnante, prinde glas admirația față de zborul răpitor, se țese visul nebunesc al dansului și râsului, aventura inocentă a omului devenit copil.” (Ștefan Aug. Doinaș, Introducere la *Așa grăit-a Zarathustra*, Humanitas, 2018)

Este evident că artistul predominant, în capodopera lui Nietzsche, este însuși Zarathustra. Depășindu-se, devine învățătorul eternei reînțoarceri și, întrucât lumea fără Dumnezeu pe care o creează elimină vechea distincție între adevăr și aparență, învățăturile sale nu pot fi explicate decât în termeni de creativitate artistică. Cu toate acestea, și chiar înainte de a schița drumul și de a-și începe călătoria (cu discursul său „despre cele trei metamorfoze”), Zarathustra are o întâlnire/ciocnire foarte importantă cu un alt artist. Acest contra-artist - inamicul care este totuși profund admirat - este funambulistul, acrobatul pe frânghie.

Întâlnirea metaforică cu funambulistul începe când Zarathustra se rătăcește la marginea pădurii și ajunge într-un oraș. Tocmai a avut o convorbire cu un pustnic bătrân, un reprezentant al vechii metafizici, care, evident, „încă nu a aflat vestea că Dumnezeu este mort”. Această convorbire se încheie când Zarathustra și bătrânul se separă „râzând cum râd doi băieți”. Acest „râs de băieți”, o reamintire preliminară a celei din urmă dintre „cele trei metamorfoze”, este un preluu extrem de semnificativ la întâlnirea cu funambulistul, deoarece dezvăluie atât natura *metamorfozei* (a deveni copil), cât și atributele dionisiace ale afirmației creative.

Cu toate acestea, Zarathustra trebuie să se confrunte mai întâi cu râsul de altă natură. Nu este încă *râsul eliberator* al filosofului deja transformat, care a rezolvat enigma și a devenit artist; deocamdată este un râs ridicol, cel al mulțimii batjocoritoare adunată în juru-i pentru a-i asculta discursurile, tocmai când crainicul vine să facă introducerea funambulistului. În mod ciudat, acest râs artistic eliberator, râsul batjocoritor al mulțimii, este considerat de acrobat ca indiciu pentru debutul performanței artistice. De îndată ce acrobatul își începe spectacolul, un bufon dansează și el pe coardă, batjocorindu-l și reproșându-i că se aventurează acolo unde nu are ce căuta și că blochează calea celor superiori lui. Apoi, disprețuind siguranța acrobatului funambul, bufonul sare peste el, provocându-i pierderea echilibrului ori a voinței de a rezista și căderea la pământ. În timp ce Zarathustra îngenunchează lângă el, acrobatul, mutilat și rănit de moarte, își recapătă cunoștința și afirmă că bufonul care l-a împiedicat este diavolul și că diavolul îl va trage de-acum în iad. Zarathustra, însă, neagă realitatea diavolului și a iadului, a lui Dumnezeu și a cerului. Acrobatul, pe moarte, răspunde că, dacă Zarathustra are dreptate cu

privire la inexistența diavolului și la mortalitatea sufletului, atunci moartea nu este înfricoșătoare, iar viața e lipsită de valoare. Conform raționamentului echilibristului, dacă raiul și iadul nu există, atunci ființele umane nu diferă de animale și, prin urmare, nu sunt responsabile pentru acțiunile lor; de aici, concluzia nihilistă că totul este permis, nimic nu se pedepsește și viața umană nu are vreun sens. Zarathustra respinge în grabă inferența acestuia, îl calmează pe muribund și îi spune că, din moment ce a îndrăznit să-și părăsească starea de siguranță și să-și riște viața, nu se poate pretinde că viața lui nu ar avea sens. Acrobatul își exprimă recunoștința față de Zarathustra, iar Zarathustra, admirând omul pentru că și-a făcut din pericol o vocație, promite să-l îngroape cu propriile mâini. Bufonul lui Nietzsche, pe de altă parte, simbolizează saltul artistic plin de bucurie (sau *metamorfoza*) pe care ar trebui să-l (*s-o*) facem pentru a deveni. Zarathustra însuși va face saltul, pe tot parcursul călătoriei sale, și va fi consolată. Saltul lui Nietzsche este, astfel, saltul în afara metafizicii, dincolo de bine și de rău, și în noul domeniu al vieții artistice. Funambulistul nu reușește, desigur, să facă acest salt. El este încă prizonierul unei lumi dominate de o morală evlavioasă și diabolică și numai pe patul de moarte își recunoaște robia. Asta ar fi povestea, cu semnificațiile ei cu tot – mai evidente ori mai ascunse.

Saltul lui Kafka, pe de altă parte, vom vedea că ține cititorul blocat în aceleași constrângeri metafizice pe care Nietzsche este atât de dornic să le depășească. Mai mult, saltul kafkian sugerează cu tărie că această metafizică este, de fapt, inevitabilă. Pentru Kafka, acest cadru metafizic este condiția prealabilă a tuturor reprezentărilor noastre. Realitatea de pe singurul trapez - trapezul pentru sine - este considerată o construcție coerentă și conceptuală. Cu toate acestea, singurul trapez se transformă în insuficient; realitatea pe care o prezintă este goală. Un al doilea trapez este necesar în mod necesar pentru a completa tabloul metafizic și a-i restabili pretinsa stabilitate.

Că dintotdeauna Kafka a fost nietzschean, încă de la începuturi, este confirmat de bunul său prieten Max Brod, când relatează prima lor întâlnire. S-au angajat într-o dezbatere filosofică, în care Brod a luat partea lui Arthur Schopenhauer, filosoful său preferat, în timp ce Kafka a luat partea lui Nietzsche. Kafka a rămas totdeauna nietzschean, orientarea manifestându-se în multe felurite moduri.

Relația lor nu este nicidecum simplă. Dar nimic nu este simplu în ceea ce privește pe cei doi F. – Friedrich și Franz. Există multe aspecte și domenii anume în care scrierile lui Kafka se referă evident la Nietzsche. Într-o contribuție a lui Walter H. Sokel (4) sunt enumerate cel puțin cinci cazuri distincte în care textele Kafka arată analogii semnificative cu gândirea nietzscheană.

Aspectul fundamental pentru ambii autori este *dionisiacul*. Cel mai relevant text nietzschean, în acest caz, este *Nașterea tragediei*, dar dionisiacul rămâne fundamental pentru Nietzsche în toate fazele gândirii sale. Al doilea aspect se referă la *ironizarea ascetismului* și a valorilor ascetice. Al treilea leagă nașterea unui continuum individual de provocarea suferinței ca instrucțiune mnemotehnică. Un al patrulea și al cincilea centru de interes se situează în prejma unei concepții complexe și problematizate despre „adevăr” și ceea ce Nietzsche numește „spiritul poverii”. (5)

După *Nașterea tragediei* a lui Nietzsche, orgiile dionisiace ale lumii antice au sărbătorit unitatea ființei prin implicarea ei în dansuri luxurioase. Chiar dacă Nietzsche nu a revenit mai târziu în mod explicit la subiect, el a rămas fidel credinței în unitatea ființei de-a lungul vieții sale raționale. În cele patru idei centrale ale gândirii sale de mai târziu - biruitorul, eterna reîntoarcere, războiul împotriva idealurilor ascetice și abordarea estetică a existenței – Nietzsche a rămas un dionisiac fidel. Întreaga existență este una, iar individualizarea este, în cele din urmă, iluzorie.

Dar Nietzsche va scrie și din perspectiva spectatorului, a privitorului și a judecătorului critic al creației, „lucrarea de artă”, așa cum lumea trebuie privită și judecată. El își dedică toată

energia intelectuală în efortul de a ajuta, a face lumea să satisfacă estetic un spectacol în care ar putea, în multe moduri încă înimaginabile, să evolueze. Aliat la această extindere a perspectivei de la artistul-creator la spectatorul-evaluator este o mutare a dimensiunii temporale din prezentul etern al lui Dionis spre viitor, așa cum e prevăzut și promovat de Zarathustra. Astfel, esteticismul lui Nietzsche – în egală măsură: estetică-moralitate – se bifurcă. Un aspect este moralitatea spectatorului, care încearcă să ajute Voința de a face din ce în ce mai mult, din ce în ce mai interesant și forme fascinante de viață pentru a fi martori și a se bucura. Celălalt aspect este imitația Voinței ca artist care întruchipează veșnic legăturile exterioare și cele direcționate spre activitatea universului, o versiune seculară modernă a medievalului „Imitatio Dei”.

Idealul lui Zarathustra de „virtutea dăruitoare” (*die schenkende Tugend*), care îndemnă omul să imite soarele ce strălucește și se dăruiește tuturor fără a ține cont de niciun avantaj datorat donatorului și fără orice interogație dacă beneficiarii merită darurile, exemplifică moralitatea artistului creator. Dăruirea nu este un mijloc pentru altceva; dăruirea este manifestarea ființei. Este expresia unei bogății de energie care se revarsă pe sine, se auto-descinde prin însăși natura sa. Este ființa care trebuie să dăruiască, trebuie să adauge și să sporească ființa. Energia nu se poate conține pe sine. Moralitatea unui artist are ca singură lege necesitatea ce se risipește și astfel îmbogățește ființa. Aici converge cu celălalt element al moralității lui Nietzsche, perspectiva spectatorului, care completează etica artistului creator. Pentru a tinde spre o calitate din ce în ce mai mare a spectacolului, arată, de asemenea, spre viitor. Este legată de viitor, așa cum este moralitatea creatorului/artistului îndreptată spre exterior. Ambele se îndepărtează de ego, de individul așa cum este aici și acum. Ambele caută a transcende status quo-ul. Astfel, crearea unui Supraom, pentru care omul va fi ceea ce a fost maimuța față de om, devine o datorie morală. Renunțarea la prezent pentru viitor, la ego pentru celălalt, ia soarele ca o metaforă adecvată: soarele zilei nu numai că se ridică; de asemenea cedează; el cedează noaptea așa cum este eul atins de prezent spre a ceda morții, pentru a face loc unui mâine mai glorios.

Povestirea lui Kafka „Erstes Leid” relatează despre un trapezist de varietăți, care trăiește doar prin și pentru aventura sa, locuiește acolo, sus: „își aranjase viața în așa fel încât, atâta timp cât a lucrat în aceeași companie, a rămas pe trapez zi și noapte, la început numai în căutarea perfecțiunii, mai târziu și din obișnuința care devenise tiranică.” (6) Orice apropiere de sol îl înspăimântă, călătoriile dintr-un loc în altul sunt un chin și, în același timp, trăiește cu spaima posibilei căderi, care, odată cu trecerea anilor, crește și atunci cere tot mai multe trapeze, ca măsuri de siguranță. A avea două trapeze (ca o chestiune de necesitate) înseamnă a deschide posibilitatea pentru trei. A face un lucru este, așadar, totuna cu a face opusul. Imaginea metafizică pe care Kafka o descrie aici seamănă cu o încercare de a lega împreună două bucăți de pânză cu un ac în al cărui ochi există o lamă mică ce desface orice ar aduna acest ac. Cu toate acestea, chiar și această analogie este, într-o oarecare măsură, parțială, de fapt, lama de descusut nu este o parte a acului, ci este atașată de degetele mâinii care îl ține. Și astfel, ajungem într-o stare de lucruri regretabilă – „Prima întristare” – în care coaserea este descoasere și descoaserea este coasere, afirmarea este negație, progresul este regres și invers. Această mișcare circulară dă naștere coșmarului kafkian, în care fiecare posibilitate conține în sine chiar obstacolul care-i împiedică actualizarea. Trapezistul lui Kafka „realizează” astfel eșecul metafizic. S-ar putea crede că este o eroare; oricine cunoaște și respectă legile gândirii aristotelice știe că două afirmații contradictorii nu pot rezida într-un cadru logic. Și totuși, Kafka nu este interesat de paradoxurile ca atare, ci mai degrabă de ineficiența pragmatică a metafizicii. În timp ce paradoxurile provin din conjuncția a două propoziții contradictorii, situația kafkiană este de așa natură încât nici contradicțiile nu reușesc să se materializeze – fiecare propoziție, prin realizarea ei, implică și contradicția ei. Spunând un lucru – exact opusul său este simultan „efectuat”. Managerul constată schimbarea ce se prefigurează, degradarea

fizică și mentală a artistului, și începe să aibă îndoieli asupra continuării participării la spectacole a trapezistului. La finalul textului, după o discuție între cei doi, ni se dezvăluie metafora inevitabilei decăderi: „în somnul aparent calm în care se sfârșise plânsul, primele riduri au început să marcheze fruntea netedă de copil a trapezistului.” (7)

Cei doi acrobați, iată, sfârșesc prin a redeveni, într-un fel, copii; ei sunt cu totul dăruți jocului, în sensul întreg al artei spectacolului, dar și în sensul inocenței infantile, nevinovăției, înstrăinării de lumea realului înconjurător. Echilibristica lor sfârșește prin inevitabila cădere, spectacolul vieții, orice spectacol, are un final tragic.

[Oarecum *hors d'oeuvre*, dar nu chiar, aș aminti povestirea *Acrobatul*, din volumul „Cerbul însetat”, de Iulian Moreanu, Editura „Premier”, Ploiești, 2012 – în viața „civilă” profesor de filozofie! –, în care personajul nu se prăbușește, ci se înalță spre cer, în răspăr cu paradigma nietzschean-kafkaescă: „Cu o jumătate de metru înainte de a atinge plasa de siguranță, acrobatul, asemenea unui planor, spre stupefacția asistenței, se îndreaptă din nou spre bolta arenei, ocoli sala în volte largi, pline de eleganță, trecu pe deasupra instrumentiștilor care începură entuziasmați să improvizeze o melodie sprintară, se lăsă la un metru deasupra capetelor invitaților din loja oficială (care, curios, aplaudau de ziceai că sunt la o plenară, în Sala Palatului și căutau să vadă firul nevăzut ce-l susținea pe acrobat) și, în sfârșit, după ce mai dădu câteva ture întregii arene, se îndreaptă spre un geam deschis aflat deasupra lojii orchestrei și ieși pe el, dispărând afară.”]

Nu trebuie trecută cu vederea moralitatea creștină, care dobândește o relevanță deosebită când avem în vedere terenul comun în care acționează Nietzsche și Kafka. Diferența esențială dintre acrobatul lui Nietzsche și trapezistul lui Kafka se află în natura metafizică a lumilor lor respective. Pentru Nietzsche, Dumnezeu este mort și funambulismul trebuie să sară dincolo de metafizică. Pentru Kafka, Dumnezeu nu poate muri niciodată - dar nici nu poate trăi niciodată. Dumnezeu este absent în mod evident în scrierile lui Kafka, dar, din nou, fiecare afirmație care confirmă absența sa proclamă simultan prezența sa. În timp ce Nietzsche solicită abolirea transcendenței de la temelia noastră conceptuală, declarând „lucrul în sine” („das Ding an sich”) kantian ca fiind gol, Kafka nu a putut să respecte această dorință optimistă.

Într-adevăr, chiar cuvântul „Verwandlung” (*metamorfoză*, transformare) joacă un rol crucial în povestea lui Zarathustra, care e numit „verwandelt” și se numește el însuși o ființă „transformată”. Parabola cheie este „Von den Verwandlungen” („cea a transformărilor”). Acest fapt verbal foarte evident în legătură cu povestea lui Kafka poate servi ca punct de plecare pentru compararea celor doi autori.

Ce înseamnă termenul „Verwandlung” atunci când este aplicat lui Zarathustra? Semnificația sa cea mai evidentă și principală desemnează schimbarea lui Zarathustra de la un pustnic dezgustat și, prin urmare, retras din om, în ființă dispusă și dornică să ajute și să se jertfească în încercarea de a-i ajuta pe ceilalți să treacă dincolo de ei înșiși. „Verwandlung” este o transformare de la auto-îngăduință la îngrijorare activă pentru semenii săi, de la o auto-centrare, la o altă viață, controlată. Este o formă de sacrificiu de sine și asta ne conduce direct la „Metamorfoza” lui Kafka.

În termeni zarathustrieni, narațiunea lui Kafka despre Gregor Samsa adoptă la protagonist conflictul dintre ego și sine într-o serie de bătălii în care sinele câștigă întotdeauna asupra egoului, până când triumfă complet, cu perspectiva ca viitorii copii ai surorii Grete să ia locul lui Gregor.

Pentru a înțelege „Metamorfoza” în legătura ei uimitor de strânsă cu gândirea zarathustriană a lui Nietzsche, trebuie să ne uităm cu atenție la distincția radicală a lui Zarathustra între ego și sine. În concordanță cu holismul său dionisiac, Nietzsche derivă noțiunea egoului din conceptul de individualizare, fenomenul trecător bazat, conform lui Schopenhauer, pe Ideile iluzorii visate de Voință. Ca atare, indivizii sunt iluzii trecătoare. Moștenind de la Schopenhauer această considerație scăzută pentru individ ca trecător și

iluzionar, pe de o parte, Nietzsche o combină cu cea mai înaltă considerație pentru marele individ, pe de altă parte. Cum putem explica o astfel de evaluare duală? Ceea ce îi face pe oameni mari este Voința, care lucrează în și prin ei. Indivizii sunt mari precum navele și manifestările energiei care le formează și care pulsează în ele.

Cu toate acestea, individul ca ego este reificarea și idolatrizarea individualizării prin despărțire și, ca atare, egoul este iluzoriu, iar îngrijorarea nejustificată față de el este prostească și disprețuitoare. Egotismul, *self-regard*, mai exact *egoregard* (respectul de sine), este cea mai de bază *self-alienation* (alienare, înstrăinare, pierdere de sine). E pură idolatrie. Bazat pe iluzie și pe o interpretare fundamental greșită a existenței, este trădarea Voinței universale pentru închinarea la un idol cu totul iluzionar. Degradează subiectul dinamic într-un obiect static, o dezertare moral condamnată și o trădare a Voinței în interiorul corpului.

În timp ce egoul este iluzoriu și o considerație pentru el e nejustificată și reprobabilă, ceea ce Zarathustra numește *sinele* este o poveste cu totul diferită. Sinele este motorul secret al individului și legătura acestuia cu cosmosul. L-am putea privi ca reprezentant al Voinței care lucrează în și prin intermediul individului. Aici devine clară legătura cu „Metamorfoza” lui Kafka. În termeni nietzscheeni, *metamorfozarea* lui Gregor poate fi văzută ca preluarea și deplasarea egoului lui Gregor de către sinele propriu.

Poziția dominantă a lui Gregor în familie, ca susținător și, prin urmare, șef al ei, succesor al tatălui eșuat și aparent aproape senil, este simțită de familie ca opresivă. Această înălțare a egoului său, totuși, l-a înscris, în mod paradoxal, pe Gregor într-o cursă inevitabilă în afacerea căreia îi servește. *Metamorfozarea* sa ca erupție a sinelui inconștient al lui Gregor îl elimină din poziția șef al familiei și, în același timp, ca sclav al afacerii. Prin același paradox, în timp ce își eliberează familia de dominația sa opresivă, care este simțită ca o uzurpare, el îi împovărează și acum cu dependența sa parazitară, încărcându-i cu dizgrație și rușine.

Adevărata logică a *metamorfozei* sale ar fi finalizarea autodepărțării sale din viața lui împreună cu ei, condusă de ego, încununarea supremă a transcendenței ego-ului său în moarte.

Inițial, însă, erupția sinelui lui Gregor în *metamorfozarea* corpului său duce la eliberarea voinței fizice din el, o activitate gratuită fără scop, este o târătoare energetică pasională pe pereții și tavanul camerei sale, în care triumful energiei Voinței condusă de corp asupra timidului ego rațional e sărbătorit. Noul său vis, până acum, de stăpânire de sine și îndrăzneală ar fi fost cu totul imposibil pentru ego-ul său în forma-i umană. În acest sens, putem vedea primul triumf al sinelui asupra ego-ului autoreflexiv, supărător defensiv. Este prima etapă a transcendenței ego-ului lui Gregor, dar nu încă a depășirii de sine, a sacrificiului de sine. Mama lui Gregor, care îl iubește, observă această eliberare în fiul ei și vrea să-i ușureze viața prin îndepărtarea mobilierului din cameră. Dar, confruntat cu asta, Gregor își amintește de ego-ul său amenințat, care se revoltă împotriva acestei deumanizări bine intenționate. El său încearcă să se reafirme și să revină la statutul său de odinioară, la viața sa de individ într-o poziție de *self-regard*, respect de sine, și de comandă, prin apărarea disperată a tabloului cu femeia, care a servit degradării masturbatorii a ego-ului său în erosul dionisiac.

Cu toate acestea, expresia dionisiacă a sinelui său vine în prim plan în noul sens pe care muzica, transmisă de vioara surorii sale, i-o asumă. În această nouă semnificație a muzicii, dionisiacul se ivește puternic în Gregor. Muzica, sora lui cântând la vioară, îi amintește lui Gregor de umanitatea sa, de comuniunea cu sora sa, de familia sa, de unitatea cu specia sa, vizibile în întrebarea retorică interioară: „Era un animal dacă era așa de prins de muzică?” („War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?”)

[Să ne amintim că Nietzsche se întreabă, retoric: „Hat man bemerkt, dass die Musik den Geist frei macht? dem Gedanken Flügel giebt? dass man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?” - *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Turiner Brief vom Mai 1888*. - „A observat cineva cât de mult eliberează muzica spiritul? dacă aripi gândurilor? cu cât devii mai mult muzician, cu atât devii mai mult filozof?” - *Cazul lui Wagner. O problemă de*

muzician. *Scrisoare din Torino, mai 1888*. Și: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“ – *Götzendämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert, 1889. Sprüche und Pfeile, Unter Frauen, Aforismus 3*; „Fără muzică, viața ar fi pentru mine o eroare.”- *Amurgul idolilor sau cum să filosofezi cu ciocanul, 1889. Vraji și săgeți, printre femei, Aforismul 33*. El a și compus câteva lieduri - *Nuit de la Saint-Sylvestre, Manfred-Méditation* -, dar primirea a fost destul de rece, dirijorul Bülow îi va trimite un răspuns usturător: „Meditația ta, din punct de vedere muzical, nu are altă valoare decât cea a unei crime în ordinea morală.”]

Ego-ul lui Gregor se reafirmă, însă, în visul erotic diurn cu sora lui care cântă doar pentru el. Dorindu-și sora și muzica ei numai pentru el însuși, el încalcă spiritul comunitar al muzicii dionisiace. Dorința sa de a o ține pe Grete prizonieră în camera sa echivalează cu o fatală auto-contradicție și respingere a sensului și funcției universaliste atât a muzicii, cât și a erosului.

Datorită visului său agresiv defensiv, izolaționist, Gregor uită actualitatea situației sale și, prin avansul său către Grete, distruge comuniunea potențială a familiei și a locatarilor care se întâlnesc prin muzică. Șocul, groaza, dezgustul și indignarea iau locul celui împreună-născuți și Gregor va plăti cu viața pentru asaltul său auto-afirmativ asupra spiritului muzical care formează comuniunea dionisiacă. După izbucnirea lui Grete împotriva parazitismului său egocentric, Gregor își dă seama că adevăratul sens al sorții sale este să înceteze să fie el însuși, să nu mai fie un ego și să se abandoneze în favoarea viitorului familiei sale. Mesajul suprem pe care îl dă muzica prin sora lui este să înceteze să mai fie un sine individualizat. El moare reunit emoțional cu familia, lăsând loc viitoarei treziri prin intermediul corpului nubil al surorii sale.

Conflictul dintre spiritul muzicii și ego este, practic, analog în ultimul text al lui Kafka, „Josefine, Cântăreța, sau Poporul de Șoareci” („Josefine, die Sängerin, oder das Volk der Mäuse”, 1924). Dar mai util ar fi să examinăm întâi textul-parabolă al „revelației” kafkaești din „Verdictul” („Das Urteil”, 1913).

Spre deosebire de „Metamorfoza”, pe care a precedat-o îndeaproape, „Verdictul ” nu are doar elementul muzical dionisiac, ci și dimensiunea timpului zarathustrian, viitorul. Cu toate acestea, prezintă o apropiere și mai izbitoare de funcția dramatică și tragică a dionisiacului, așa cum este prezent în analiza lui Nietzsche asupra tragediei antice. Conduc de ego-ul său, Georg Bendemann, protagonistul „Verdictului”, se hotărăște să-și înlocuiască tatăl în poziția de centru al puterii familiale în toate aspectele sale - economic, social și sexual. Aspectele financiare și erotice ale puterii se îmbină în cazul lui Georg, deoarece se laudă că s-a logodit cu o fată dintr-o familie bună. Cu toate acestea, în cursul narațiunii, putem vedea cum sinele lui Georg obligă ego-ul să se predea tatălui. Inițial, Georg se află în punctul de rupere cu sinele, reprezentat de prietenul din copilărie care, mai degrabă decât să-l provoace și să-l succeadă pe propriul tată, a ales să evite lupta afirmativă a ego-ului și să se exileze, în fața eșecului economic și a burlăciei permanente, în Rusia. Sinele lui Georg e atras de acest prieten din copilărie. Dar e pe cale să-și taie legătura cu sine atunci când, într-o scrisoare, își confruntă prietenul privind dezertarea de la modul său de viață, alegând succesul lumesc, culminând cu logodna cu o fată dintr-o familie bună. Cu toate acestea, în loc să-și trimită scrisoarea, el intră pe târâmul tatălui său, retras în camera întunecată din spatele apartamentului, pentru a-l informa despre intenția de a se rupe de copilăria sa, așa cum e întruchipată în prietenul burlac din Rusia. În lumina a ceea ce se întâmplă ulterior, putem discerne natura duală, ambiguă și auto-contradictorie a actului de afirmare de sine al lui Georg. Deși în intenția conștientă, egoul îi provoacă tatăl, sinele caută literalmente Verdictul acestuia cu privire la intenția sa. Intriga poveștii prezintă auto-respingerea încercării de emancipare a egoului. Ascultarea instantanee și cu totul surprinzătoare a lui Georg față de Verdictul tatălui său – sinuciderea prin înec, fără nicio constrângere externă - adoptă victoria eului de copil în Georg asupra egoului său de adult.

Sinele său este vasul și instrumentul dionisiacului. Îl face pe Georg să-și scufunde egoul în râu. Pentru gânditorul preferat al lui Nietzsche în aspectul dionisiac al gândirii sale, Heraclit, noțiunea de râu reprezintă ceva înrudit cu ceea ce Schopenhauer avea să numească Voința, un dinamism mereu curgător, ce duce spre marea nelimitată, cu care se unește. În textul lui Kafka, moartea prin înec în râu semnifică scufundarea și dizolvarea egoului și reîntregirea sa în totalitatea ființei. Cuvântul german pentru râu, „Fluss”, pe care îl folosește textul lui Kafka, înseamnă „curgere”. „Curgerea” exprimă mult mai clar decât „râu” curgerea ființei pe care metafora lui Heraclit a râului o semnifică în gândirea dionisiacă a lui Nietzsche. În povestirea lui Kafka, fluxul râului de jos își găsește echivalentul exact în „nesfârșitul” flux al traficului de sus, de pe podul de deasupra, sau al actului sexual - în germană cuvântul „Verkehr”, folosit de Kafka, are ambele semnificații: *Bewegung Fahrzeugen / Geschlechtsverkehr*. În cele din urmă, ambii semnificanți ai fluxului - râu și traficul - sunt legați în textul lui Kafka de fluxul procreației, materialul seminal, căruia Georg își datorează existența și la care chiar tatăl său face aluzie cu întrebarea-i retorică: „Crezi că nu te-am iubit, eu, cel de la care ai purces?” („Glaubst du, ich hätte dich nicht geliebt, ich, von dem du ausgingst?”) invocând ambele aspecte ale erosului - sexul și dragostea - într-unul. Georg respectă condamnarea la moarte a tatălui său și-i confirmă astfel dragostea prin reciprocitate: „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt.” Ultimele sale cuvinte – „Dragi părinți, v-am iubit întotdeauna” - sunt probă de dragoste pentru ai săi. Prin reafirmarea propriei iubiri față de ei, el se reunește în dragoste, anulându-și egoul, existența independentă, individualizată, ca o iluzie aberantă. Unindu-se cu familia sa îndrăgită, Georg se reconectează și la întreaga ființă, traficul infinit - „Verkehr unendlicher” - de pe podul de deasupra râului în care dispare, cu dubla conotație a „Verkehr”-ului, atât ca act erotic, cât și în sensul comun, comercial. Prin scufundarea sa în „flux”, Georg devine una cu actul sexual, conexiunea totală care alcătuiește cosmosul. Moartea, înțeleasă ca o anulare a egoului, determină unirea sinelui profund cu viața. În ascultarea față de tată, Georg se reunește în mod simbolic cu părinții în fluxul iubirii. În același mod, Georg se reunește cu lumea din care face parte acea iubire, încetând să mai fie un individ separat, un ego.

„Verdictul”, textul „revelației” kafkaești, constituie un text dionisiac prin excelență. A fost scris într-o trăire dionisiacă, într-un singur flux neîntrerupt de cuvinte, „Fluss”, actul de a scrie reflectând exact ideea sa, fluxul care umple spațiul-timp al unei nopți, fără pauză, fără întreruperi, într-un singur întreg continuu. În „Verdictul”, vâna dionisiacă a lui Kafka se apropie, chiar mai îndeaproape decât în „Metamorfoza”, de ideea lui Nietzsche despre tragedie și tragic. În „Verdictul”, individul ca auto-important, arogant încrezător, rebel asertiv, ca erou, este în cele din urmă condus să se predea fluxului de viață care, conform cu *Nașterea tragediei*, se află în corul spectacolului. În „Verdictul”, refrenul nu este doar familia, ca în „Metamorfoza”, ci traficul nesfârșit al lumii, fluxul ce ar fi întruchipat de râu cu care protagonistul se contopește. Se cufundă literalmente în flux. În ceea ce privește funcția structurală, fluxul râului în care se îneacă Georg este același flux de ființă ca și materialul seminal al tatălui său, prin care Georg ieșise cândva în existența individuală. Dar Georg a permis principiului individualizării, egoului său, să-și preia ființa.

În viziunea lui Nietzsche din *Nașterea tragediei*, individul poate fi, în cele din urmă, doar iluzionar, iar acest lucru îl descoperă și îl practică Georg, atunci când adoptă verdictul tatălui său ca fiind al lui și încetează să mai fie un individ separat.

„Verdictul” se conformează structurii tragediei mansardate, așa cum a văzut-o Nietzsche. Reintroduce aceeași relație între individ, erou și viața colectivă, reprezentată de cor. Pe măsură ce refrenul supraviețuiește căderii eroului, tot așa „relația infinită” a vieții colective de pe pod supraviețuiește căderii literare a lui Georg în flux. „Contactul sexual” de pe pod îl depășește pe Georg. Semnifică o continuare victorioasă a vieții, nu numai că supraviețuiește vieții individului, ci, într-un anumit sens, îl reunește cu viața care îi supraviețuiește. În „Verdictul”, dionisiacul se înscrie în fluxul cu care Georg, în cele din urmă, fuzionează. În

„Metamorfoza”, ea rezidă potențial în muzică, precum și în fluxul generațiilor de vieți sugerate, în cele din urmă, de corpul nubil al lui Grete.

În ultimul text al lui Kafka, „Josefine, Cântăreța, sau Poporul de Șoareci”, muzica și viața colectivă a oamenilor sunt una. Titlul arată atât contrastul dintre individ și colectiv, cât și sinonimia lor finală. Căci „sau” din titlu separă și unește pe Josefine cu oamenii șoareci. Prin muzică, prin cântec, individul, eroina este literalmente portavoce și mijloc al forței dionisiace. Prin și în cântarea ei, Josefine își unește oamenii în visarea unei copilării pe care nu au cunoscut-o niciodată în realitate. Muzica îi eliberează de principiul realității, de lupta pentru existență, care este blestemul individualizării. În cântarea Josefinei, indivizii se uită pe ei înșiși și sunt uniți în sinele colectiv. Muzica îi conduce pe indivizi înapoi la ființa lor comună, visul copilăriei lor în care sunt una.

În partea profundă a artei Josefinei se ascunde un paradox. Josefine cântă cu adevărat sau „cântecul” ei aparent nu este cu adevărat decât un șuierat sau un fluierat, un sunet pe care toți șoarecii îl produc, dar pe care încrederea ei de sine înfierbântată, înclinația ei, îndrăzneala ei, îl face să sune ca un cântec? Ceea ce arată acest lucru este un fel de convergență a dionisiacului și a apolinicului în arta ei. Cântarea Josefinei, în efectul său, este dionisiacă în măsura în care unește oamenii, dar visând este și apolinică. În visarea comunitară, dionisiacul și apolinicul se unesc. Cântarea ei nu conduce la dansul orgiastic, ci la visul copilăriei șoarecilor; iar visarea, potrivit lui Nietzsche, mai degrabă decât beție veselă, este apolinicul, în artă. Arta Josefinei, ca evocare a viselor este un *Schein*, o aparență, fluierat deghizat în cântec, și astfel e neapărat apolinic. Este o artă nu a intoxicării, ci a conjurării, o artă bazată pe iluzie, care generează vise. Este o creație individuală de efecte colective.

În măsura în care Josefine este capabilă să-și creeze iluzii, ea este artista apolinică prin excelență și, ca atare, este legată de principiul individualizării. La fel ca mulți mari artiști, primadone, genii, maeștri, ea insistă asupra unicității sale, a unicității geniului. Ea insistă să fie diferită de toți ceilalți șoareci, să fie specială și incomparabilă și, prin urmare, scutită de lotul comun al tuturor șoarecilor - datoria serviciului comunitar de muncă la care este supus, fără excepție, fiecare șoarece. Insistând asupra scutirii de la acesta, datorită realizării sale excepționale, Josefine subminează fundamentul dionisiac al artei sale, cântecele sale care generează visuri, care vorbesc tuturor și întrușipează astfel natura dionisiacă a muzicii. Cerând un statut special, ea se exclude din comunitate și, prin urmare, subminează fundamentul artei sale ca apel universal. Mai degrabă decât fuzionarea cu restul semenilor, ea alege tăcerea în semn de protest față de tratamentul ei, iar tăcerea devine soarta ei. Izolarea ei de sine este literalmente sfârșitul artei sale. Pentru ea arta era un apel la natura comună a tuturor șoarecilor. Insistând asupra unicității sale, ea reprimă ceea ce îi făcuse arta. Ea nu a devenit altceva decât un ego individual și va împărtăși soarta tuturor indivizilor, va înceta să fie, în cele din urmă, va ajunge uitată, scufundată, ca toți eroii, în fluxul care este viața colectivă. Narratorul numește asta răscumpărarea ei. Numai uitând și uitându-se, individul poate atinge - ceea ce este imposibil pentru viața individualizată - fericirea finală ca scufundare în universal. Voința creativă va continua să se individualizeze în ceilalți, nu în Josefine. Cântarea ei oferă legătura care îi unifică publicul cu sine și cu ea. Ea este una cu ei în cântarea ei, dar nimic în afară de ei. Într-o dezvoltare, la fel de explicabilă în termeni nietzscheeni, apolinicul din Josefine se îndreaptă prea mult spre egocentric. Josefine transformă iluzia estetică într-un cult al personalității, o iluzie a individului ca fiind incomparabilă și absolută. Prin aceasta, ea subminează și distruge fundamentul dionisiac al artei sale.

La fel ca în „Metamorfoza”, dorința de a satisface egoul, dorința de izolare și dorința de unicitate în splendoare exclud esența comunitară a muzicii. În ambele texte, în cele din urmă, nu poate exista o coexistență între arta muzicală și egocentrism. Afirmarea egoului face din muzică o contradicție de sine, care este adoptată în ambele texte. Fără comuniunea dionisiacă nu poate exista artă muzicală. Întrucât ea încetează să mai fie artista dionisiacă, dionisianismul

preia viața lui Josefina. Nu mai rămâne amintire despre Josefina sau despre vreunul dintre eroii oamenilor șoareci. Sfârșitul artei dionisiace este împlinirea triumfătoare a ființei dionisiace. La fel ca toți eroii națiunii sale, la fel ca toți indivizii mari și distinși, și Josefina nu poate scăpa de soarta comună a întregii existențe individuale, fuzionarea ei cu dispariția în cursul universal al ființei.

În acest moment, devine evidentă analogia strânsă dintre finalul textului „revelație” al lui Kafka și ultimul său text – între „Verdictul” și „Josefine”. Cele două texte se termină într-un mod analog. Protagonistul, învins în și prin afirmarea egoului său, sfârșește prin scufundarea și unirea cu fluxul „infini” al ființei totale, care dăinuiește și reabsoarbe toată existența de care a căutat să se emancipeze și să se separe fără succes. Cu toate acestea, în această reîntregire cu universalul, individul, în ambele texte, găsește un fel de răscumpărare, o întoarcere la existență în ansamblu.

„Biologic, omul modern reprezintă o contradicție de valori, stă între două scaune, spune da și nu dintr-o suflare. Este de mirare că minciuna în sine a devenit trup și chiar geniu în timpul nostru?” [„Der moderne Mensch stellt, biologisch, einen Widerspruch der Werthe dar, er sitzt zwischen zwei Stühlen, er sagt in Einem Athem ja und Nein. Was Wunder, dass gerade in unsern Zeiten die Falschheit selber Fleisch und sogar Genie wurde?”] – Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Epilog, 1888*.

.....
* «J'ai mis mon cœur et mon âme dans mon travail, et j'ai perdu mon esprit dans ce processus.»

(1) „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. [...] Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein Übergang und ein Untergang ist.” [Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1885; (1. vollständige Ausgabe aller Teile 1892). Erster Teil. Zarathustras Vorrede]

(2) „Die drei Worte »Heute«, »Ehemals«, »Einst« sind groß geschrieben und stehen in Anführungszeichen. Sie nennen die Grundzüge der Zeit. Die Art, wie Zarathustra sie ausspricht, deutet auf jenes, was Zarathustra selber sich im Grunde seines Wesens fortan sagen muß. Und was ist dies? Daß »Einst« und »Ehemals«, Zukunft und Vergangenheit, wie das »Heute« sind. Das Heute aber ist wie das Vergangene und das Kommende. Alle drei Phasen der Zeit rücken zum Gleichen als das Gleiche in eine einzige Gegenwart zusammen, in ein ständiges Jetzt. Die Metaphysik nennt das stete Jetzt: die Ewigkeit. Auch Nietzsche denkt die drei Phasen der Zeit aus der Ewigkeit als stetem Jetzt. Aber die Stete beruht für ihn nicht in einem Stehen, sondern in einem Wiederkehren des Gleichen. Zarathustra ist, wenn er seine Seele jenes Sagen lehrt, der Lehrer der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Sie ist die unerschöpfliche Fülle des freudig-schmerzlichen Lebens. Darauf geht »die große Sehnsucht« des Lehrers der ewigen Wiederkunft des Gleichen.” (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, band 7, Vorträgen und Aufsätzen*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main, 2000)

(3) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, 17e réimpression, 1990, Chapitre V, *Nietzsche et le psychisme ascensionnel*, pp 145-185

(4) *Kafka for the Twenty-First Century*, Edited by Stanley Corngold and Ruth V. Gross. First published 2011 by Camden House, Series: *Studies in German Literature Linguistics and Culture*, Volume: 104, pag 64-74

(5) „Nu trebuia sacrificat Dumnezeu însuși, iar din cruzime față de sine, să fie adorate piatra, prostia, gravitația, destinul și neantul? A-l jertfi pe Dumnezeu pentru nimic – acest mister

paradoxal al cruzimii extreme a fost rezervat generației care tocmai își face apariția: cu toții știm deja câte ceva despre asta.” (Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău. Prolog la o filozofie a viitorului* [Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft], Humanitas, 2015, Traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, p. 73)

(6) „hatte, zuerst nur aus dem Streben nach Vervollkommenheit, später auch aus tyrannisch gewordener Gewohnheit sein Leben derart eingerichtet, dass er, solange er im gleichen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapez blieb.”

(7) „in dem scheinbar ruhigen Schlaf, in dem das Weinen geendet hatte, zeichneten sich die ersten Falten auf der glatten Kinderstirn des Trapezes ab.”

BIBLIOGRAFIE

- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943, Paris, Librairie José Corti, 1943, 17e réimpression, 1990, 307 p.
- CORNGOLD, Stanley & Gross, Ruth V., editors, *Kafka for the Twenty-First Century*, Series: Studies in German Literature Linguistics and Culture, Volume: 104, 2011, Boydell & Brewer, Camden House, 304 p., ISBN 978-1-57113-758-6
- HEIDEGGER, Martin, *Despre eterna reîntoarcere a aceluiași*, traducere de Lucian Ionel, Editura Humanitas, București, 2014, 280 p., Colecția Seria de autor Martin Heidegger, ISBN 978-973-50-4327-8
- KAFKA, Franz, *Metamorfoza. Integrala prozei antume*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, București, 2019, 344 p., Colecția Seria de autor Franz Kafka, ISBN 978-606-779-490-8
- KAFKA, Franz, *Vizuina. Proza postumă*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, București, 2019, 664 p., Colecția Seria de autor Franz Kafka, ISBN 978-606-779-485-4
- NIETZSCHE, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra, O carte pentru toți și nici unul*, Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Humanitas, București, 2018, 432 p., Colecția Seria de autor Friedrich Nietzsche, ISBN 978-973-5059-82-8
- NIETZSCHE, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău. Prolog la o filozofie a viitorului*, Editura Humanitas, București, 2015, traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, 247 p., ISBN 978-973-50-4814-3
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*, Cu o introducere de Richard Wagner, 2018, traducere de Lucian Pricop, Prefață de Lucian Pricop, Editura Cartex, București, 160 p., ISBN 978-606-8893-10-5

FROM THE „DER SANDMANN” TO THE DSM

DU „DER SANDMANN” AU DSM

DE LA „DER SANDMANN” LA DSM

Dr. Andreea SCRUMEDA

Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași

E-mail: andreea.scrumeda@gmx.com

Abstract

The present study approaches the model of the maladapted genius, proposed by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, in the gallery of the great lunatics of the world literature. The short story ‚Der Sandmann’ describes the evolution of a psychosis triggered by post-traumatic stress, following an event from the protagonist's childhood. The jeweler in ‚Das Fräulein von Scuderi’ narrative anticipates the motif of the double (Doppelgänger) that will be successfully used by other authors. In ‚Die Elixiere des Teufels’, the hero, a young monk, is pursued by his evil alter-ego, identified today as a symptom of schizophrenia.

Résumé

La présente étude aborde le modèle du génie inadapté, proposé par Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, dans la galerie des grands aliénés de la littérature universelle. L'histoire ‚Der Sandmann’ décrit l'évolution d'une psychose déclenchée par le stress post-traumatique, suite à un événement de l'enfance du protagoniste. Le joaillier du récit ‚Das Fräulein von Scuderi’ anticipe le motif du double (Doppelgänger) qui sera utilisée avec succès par d'autres auteurs. Dans ‚Die Elixiere des Teufels’, le héros, un jeune moine, est poursuivi par son alter ego maléfique, identifié aujourd'hui comme un symptôme de la schizophrénie.

Rezumat

Studiul de față abordează modelul geniului dezadaptat, propus de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, în galeria marilor alienați ai literaturii universale. Povestirea ‚Der Sandmann’ descrie evoluția unei psihoze declanșate de stresul posttraumatic, în urma unei întâmplări din copilăria protagonistului. Bijutierul din ‚Das Fräulein von Scuderi’ anticipează motivul dublului (Doppelgänger), care va fi folosit cu succes și de alți autori. În ‚Die Elixiere des Teufels’, eroul, tânăr monah, este urmărit de alter-ego-ul său malefic, identificat astăzi ca manifestare a schizofreniei.

Keywords: *Doppelgänger, DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), schizophrenia, post-traumatic stress, psychosis*

Mots-clés: *Doppelgänger, DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), schizophrénie, stress post-traumatique, psychose*

Cuvinte-cheie: *Doppelgänger, DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), schizofrenie, stres posttraumatic, psihoză*

Introducere

S-a constatat, tot mai des în ultima vreme, că opera lui Hoffmann nu prezintă importanță doar în domeniul literar sau în lumea spectacolului, ci și în psihiatrie, așa cum este și cazul altor scriitori de mare valoare în cadrul literaturii universale. Marele Will, sub puternica impresie lăsată de viața – și mai ales de moartea – reginei Maria Stuart, deschide o ușă către lumea tenebroasă a psihicului uman, prin tragediile *Macbeth* și *Hamlet*. Conștiința încărcată sfârșește prin a-i distruge, mai întâi psihic, apoi și fizic, pe Lady și Lord Macbeth. În mod simetric, Macbeth are viziuni acuzatoare în starea de insomnie, iar Lady Macbeth devine somnambulă, obsedată de a-și spăla imaginarele pete de sânge de pe mâini. Tot simetria face ca prințul Hamlet să simuleze nebunia, pe când cea care-și pierde, în realitate, rațiunea, apoi și viața, este Ophelia. Smintitul blând și nobil din romanul omonim *Don Quijote* caută în lumea fanteziei ceea ce n-a găsit în prozaica lume cotidiană, iar patologicul se împletește aici cu comicul. Dealtfel prin figura șubredului hidalgo transpare altruismul proto-quițotesco căruia însuși Cervantes îi cade victimă, cu ocazia unei tentative de evadare (STEINHARDT, 2005, p. 143). Nikolai Gogol și Feodor Dostoievski realizează descrieri excepționale ale apariției și agravării bolii psihice. *Jurnalul unui nebun*, de Gogol, narațiune la persoana întâi – așa cum și titlul anticipează – îl are ca protagonist pe funcționarul Poprișcin, iar cronologia, la început ordonată, pare a se destrăma în cea de-a doua jumătate, sugerând agravarea stării psihotice a naratorului. Dealtfel, și simptomele manifestate de personaj urmăresc același traseu, pornind de la halucinațiile auditive și ajungând la cele vizuale, însoțite de ideile delirante de grandoare, cum ar fi identificarea cu regele Spaniei. În povestirea lui Dostoievski *Dublul*, umilul funcționar Goliadkin își pierde rațiunea, urmărit de obsesia că identitatea i-a fost uzurpată. Ideea obsesivă se declanșează odată cu apariția unui personaj identic cu el în aparență, dar sigur de sine și chiar agresiv, care-i periclitează cariera și chiar viața. Dincolo de forma literară, putem identifica aici simptome specifice schizofreniei, în special halucinațiile și ideile delirante de persecuție. Delavrancea îmbogățește galeria avarilor celebri cu protagonistul nuvelei omonime *Hagi-Tudose*. Remarcăm, însă, că, spre deosebire de Harpagon al lui Moliere și de Grandet al lui Balzac, Tudose duce avariția până la patologic, prin anihilarea instinctului de supraviețuire, după cum afirmă și Călinescu (CĂLINESCU, 1941, p. 506). Aflat pe patul morții, își reproșează prima cheltuială nesăbuită din viața lui: „Și pe gât gustul aurului, sângelui viu al aurului! Nefericit părinte, gustase din carnea copiilor lui. Ciorba îi mirosise a aur!” (ȘTEFĂNESCU-DELAVRANCEA, 1986, p. 178). O cu totul altă natură are parasomnia de care suferă *Trubadurul*, personaj de o sensibilitate extremă, traumatizat, în copilărie, de pierderea tragică a mamei și a surorii îndrăgite. Ulterior, dispariția Bălaiei - potențială parteneră romantică - și, mai târziu, regăsirea ei pe masa de disecție a facultății, îl zguduie sufletește pe erou: „De trei zile mi-a rămas în nas mirosul morții; rece, rănced, ceva de melc fiert... și-mi scorborește nările și se duce adânc-adânc, până în fundul creierului.” (ȘTEFĂNESCU-DELAVRANCEA, 1986, p. 107). Această trăire duce la extrem somnambulismul de care este afectat și care-i este – în cele din urmă – fatal. Despre Caragiale s-a afirmat că „face analiza fondului etern omenesc, și de aceea a fost cu drept calificat cu epitetul de *shakespeareian*” (apud FLOREA, 1990, p. 260). În *Năpasta*, uciderea lui Dumitru de către Dragomir are drept consecință condamnarea nevinovatului Ion, care, smintit din cauza bățăilor suferite și a detenției, atins și de delirul mistic, apare după ani de zile la poarta Ancăi. „Vezi că eu... sunt nebun...[...] Necuratul mi-a poruncit de două ori să-mi fac seama singur... ca să-mi ia sufletul... [...] Și când mă speriu m-apucă, fie pe pustii locuri! Și, când e să m-apuce, îmi vine întâi cu grije și cu scârbă și pe urmă cu spaimă...” (CARAGIALE, 1983, p. 247). Iată și descrierea epilepsiei declanșate traumatic, așa cum apare în *Tratatul de medicină legală* al lui Eduard von Hoffmann: „Alterațiunea mintală ce se arată [...] în urma loviturilor asupra craniului, este psihoza tranzitorie, periodică, care se manifestează în forma de alterațiune mintală epileptică [...] prin atacuri de teamă și prin mare neliniște și zăpăceală și prin

impulsiuni la acte de brutalitate, la omor și la sinucidere” (apud. FLOREA, 1990). Degradarea psihică a lui Ion culminează cu tentativa de omor asupra lui Dragomir și se încheie cu sinuciderea. *Două Loturi* prezintă destinul tragic al unui cuplu modest, zdrobit sub mirajul câștigului la loterie. În final, fostul funcționar rămâne fixat asupra fatidicului termen care pecetluse soarta lui mărunț tragică: „*Bătrânelul se plimba regulat [...] șoptind mereu, cu un glas blajin, același cuvânt: „Viceversa!... da, viceversa!”*” (CARAGIALE, 1984, p. 159). La rândul ei, fosta doamnă Lefter Popescu, devenită călugăriță, este arătată retrăind la nesfârșit ziua traumatizantă a farfuriilor sparte: „*sub fruntea ei senină, clipea o minte cu reazimul dezrădăcinat: toată ziua, maica Elefteria culegea, te mir pe unde le mai găsea, cioburi de străchini, pe care le ascundea cu scumpătate în scunda ei chiliuță*” (CARAGIALE, 1984, p. 159). Nuvela *O făclie de Paști* descrie evoluția unei anxietăți extreme, finalizată cu pierderea, paradoxal salutară, a rațiunii. În momentul critic, Leiba Zibal, inițial paralizat de groază, trăiește o halucinație auditivă: „*Atunci, printr-un caprițiu neexplicabil al intinelor jocuri, se produse în urechea omului din-năuntru foarte tare și lămurit: „Leiba! sosește diligența!”* Era neîndoios glasul Surei... O caldă rază de speranță... un moment de fericire... este iar un vis!...” (CARAGIALE, 1984, p. 34). Terorizatul hangiu se salvează într-un mod ingenios și violent, pedepsindu-l pe răufăcător, în timp ce complicii acestuia îl abandonează. O structură similară are *În vreme de război*, unde hangiuul Stavrache trăiește cu acuta conștiință a vinovăției față de fratele său, fostul preot și actualul răufăcător Iancu, iar la reapariția neașteptată a acestuia, cedează psihic: „*La acea ușoară atingere, un răcnet! – ca și cum i-ar fi împlântat în rărunchi un junghi roșit în foc – și omul adormit se ridică drept în picioare, cu chipul îngrozitor, cu gura plină de spumă roșcată [...] Cum îi dete lumina-n ochi, Stavrache începu să cânte popește.*” (CARAGIALE, 1984, p. 170). Critica asociază cele două personaje: „Dacă frica i-ar fi sfârșit gingașul resort al echilibrului moral, ca lui Leiba Zibal din *O făclie de Paște* sau lui Stavrache din *În vreme de război*” (CIOCULESCU, 1967, p. 91). Romanul *Ciuleandra* al lui Liviu Rebreanu abordează tema degenerării protagonistului - vlăstar al unei vechi familii boierești - culminând cu uciderea soției ireproșabile și sfârșind cu pierderea completă a rațiunii. Manifestările patologice debutează încă din copilărie, iar pasiunea lui Puiu Faranga pentru Mădălina, declanșată pe fondul dansului ritual, va lua o tragică direcție. „*Puiu, în pijamaua descheiată, cu pieptul gol, cu fața asudată și veselă, tropăia pe loc, fredonând sacadat o arie închipuită. [...] Fără a se opri din joc, Puiu întoarse capul, surâse către tatăl său și-i răspunse: — C'est ‘Ciuleandra’, vous savez?*” (REBREANU, 1976, p. 142). Scriitoarea-fenomen Amélie Nothomb abordează și ea zona psihiatriei. Astfel, ea ne descrie, în *Biographie de la Faim*, experiența unei traume majore, cu un impact neașteptat asupra copilei supradotată: „*Nu mai eram în stare să efectuez nici măcar operațiile simple. Capul mi se umpluse, în schimb, cu bucăți mari de neant.*” (NOTHOMB, 2006, p. 61). Pe același fir, în *Uimire și cutremur*, protagonista, angajată ca interpretă, se arată neputincioasă în fața calculelor matematice, când frumoasa și malefica ei șefă o pune în fața acestei provocări. În *Cosmétique de l'ennemi*, pasagerii dintr-un aeroport sunt martori la sinuciderea lui Jérôme Angust, care crezuse că-și lichidează maleficul dublu, pe Textor Texel, care-i ucisese și soția: „*Unul dintre pasageri se ridică de pe scaunul său și începu să se izbească cu capul de unul dintre pereții holului. [...] până s-a prăbușit fără suflare.*” (NOTHOMB, 2006, p.88). Regăsim în DSM V (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) halucinațiile auditive și vizuale, precum și ideile delirante, ca simptome ale schizofreniei paranoide în forma ei gravă și decompensată.

Însă, după cum vom arăta aici, marele romantic german a lăsat posterității, într-o măsură mai mare decât toți autorii menționați, reprezentări psihopatologice valabile și în secolul XXI. Comparând elementul psihiatric din opera hoffmanniană cu cel din operele marilor autori menționați anterior, vom arăta, în cele ce urmează, că protagoniștii alcătuiesc o categorie patologică aparte, anume cea a geniului dezadaptat. Oratorul excepțional, artistul bijutier, poetul pendulând între vis și viață, iată câțiva dintre eroii aflați în conflict cu sine.

Freud scria: „Am citit din când în când câte ceva de ‚nebulun‘ Hoffmann, lucruri nebunești, fantastice, ici și colo câte un gând genial” (FREUD, 1992, p.158). Peters observa că „Găsim la Hoffmann o anticipare a criticii moderne a medicinei științifice mecanice, o teorie a afecțiunilor funcționale fizice, precum și remediile romantice adecvate. Medicul trebuie să fie artist prin vocație; acolo unde medicul nu este un artist, afirmău romanticii, artistul trebuie să devină medic” (PETERS, 1994, p. 17).

Preocuparea lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann pentru afecțiunile psihiatrice au constituit într-o epocă un aspect controversat. Goethe, vorbind despre *Der Sandmann*, opina că: „Trebuie să respingem aceste aiureli dacă nu vrem să înnebunim și noi” (PETERS, 1994, p. 11). George Sand, dimpotrivă, vede la romanticul german o „minte perfect sănătoasă”. Hoffmann este interesat de visele, dorințele și temerile profunde, dar reprimăte, care se manifestă în fluxul de conștiință, unde se înregistrează și percepția imprecisă, emoțională, a realității. Parcurgând scrierile hoffmanniene, ne putem da seama că au fost elaborate într-o stare de luciditate, deși, în unele pagini de jurnal, scriitorul își exprima teama de nebunie (HOFFMANN, 1966, prefață). El citea literatura de specialitate psihiatrică și vizita și ospiciile din acea vreme, pentru a realiza motive literare pornind de la somnambulism și delir, încât scrierile sale ar putea sintetiza mic dicționar de psihiatrie. Față de arida documentație de specialitate, teoriile psihopatologice realizate de Hoffmann se remarcă prin subtilitate și dinamism. Cel mai impresionant personaj din galerie este Nathanael, din *Der Sandmann*, urmat de Medardus, din *Die Elixiere des Teufels*, și de Rene Cardillac, din *Das Fräulein von Scuderi*.

Povestirea *Der Sandmann*, tradusă cu titlul *Moș Ene*, descrie evoluția unei psihoze declanșate de stresul posttraumatic, în urma unei întâmplări din copilăria protagonistului. Bijutierul din *Das Fräulein von Scuderi* anticipează motivul dedublării patologice care va fi folosit cu succes și de alți autori. În *Die Elixiere des Teufels*, eroul, tânăr monah, este urmărit de alter-ego-ul său malefic, identificat de specialiștii de astăzi ca manifestare a schizofreniei, pe care, totuși, o va depăși la final.

Alexandru Mica observă că „întreaga viață, Hoffmann a rămas atras de fenomenele sufletești aflate la hotarul dintre normal și anormalitate, fenomene pe care le cerceta, studiind lucrările psihiatrice ale vremii, și pe care le resimțea, în același timp, direct printr-o experiență sufletească personală” (MICA, 1993, p. 159).

Medardus

Romanul *Die Elixiere des Teufels* se prezintă sub forma unei narațiuni homodiegetice, iar naratorul este călugărul capucin Medardus, care, călătorind spre Roma, îi întâlnește pe Viktorin, fratele său vitreg, ce-i va deveni o smintită dublură, și pe frumoasa Aurélie, sora sa vitregă, el ignorând rudenia cu ambii. Ulterior, sub o falsă identitate, se logodește cu Aurélie, dar în ziua nunții, dominat de vocea dublului său, el o ucide, scăpând de consecințe. Spre final, ca penitență, își scrie memoriile, iar o notă adăugată de bibliotecarul mănăstirii clarifică împrejurările morții sale, care-l arată ca fiind eliberat de păcatele comise.

Narațiunea este alcătuită din două părți distincte: prima descrie întâmplările - sau patimile – din viața fratelui Medardus, iar cea de-a doua prezintă reflecțiile protagonistului. Daemmrich îl considera: „...un precursor al romanului psihologic modern, sau ca o secvență de vise în care Hoffmann încearcă să prezinte starea psihologică a protagonistului” (93). Autorul își dezvăluie inspirația pentru roman chiar prin vocea Aurélii, care menționează romanul *The Monk* al scriitorului britanic Matthew Gregory Lewis. Se adaugă însă tema stigmatului ereditar și influența lucrărilor *Ansichten von der Nachtseite der Natur* și *Die Symbolik des Traumes*, ale lui Gotthilf Heinrich von Schubert.

Carl Jung îi scria lui Sigmund Freud: „Am descoperit ceva interesant în Elixirele Diavolului. [...] Mă gândesc să-ți trimit ceva despre aceasta, ce ai putea folosi în lucrările tale. O mulțime de probleme ținând de nevroză, toate palpabile” (McGUIRE, 1979, pp. 212, 213).

Psihanalistul elvețian se referea, fără îndoială, la temele tratate de Hoffmann, foarte potrivite pentru psihiatrie și psihanaliză. O observație similară vine și de la Ronald Taylor, în prefața traducerii în limba engleză a romanului: „Delirul, mania persecuției și schizofrenia sunt stările mentale cu care și-a investit personajele; spaima, teama și teroarea sunt emoțiile provocate de aceste forțe și experiențe” (HOFFMANN, 2008).

Evoluția firească a lui Medardus este împiedicată de faptele rele ale unor generații anterioare, ceea ce în termeni religioși s-ar numi păcat ereditar. De fapt, Hoffmann ar fi anticipat teoria degenerării ereditare, de care aveau să fie interesați și specialiștii de talia lui Jung. Iată și un fragment de mare interes pentru psihanalistul elvețian: „*Ca și cum natura ar aplica legea organismului trupesc și în domeniul spiritual pentru ca aceeași sămânță să dea naștere unei progenituri identice?... Adică înclinația și voința, ca și puterea cuprinsă în sămburele copacului ce colorează frunzele din nou în verde, se perpetuează din tată în fiu, anulând orice arbitrar? Există familii de asasini, de tâlhari. Asta ar fi strămoșescul păcat etern al nelegiuitei spițe care nu poate fi stărpită prin nici un sacrificiu expiatoriu!*” (JUNG, 2014, p. 225).

Observăm că nebunia ia aici chipul personajului malefic, cum este contele Viktor, alter-ego-ul lui Medardus, sau Peter Schönfeld/ Pietro Belcampo, care-l împiedică pe protagonist să mai deosebească binele de rău și îl vor îndruma pe calea răului, chiar dacă personajul ezită uneori. Motivul dublului ca țap ispășitor va fi reluat de Robert Louis Stevenson și de Oscar Wilde. Protagonistul din *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, în existența sa diurnă, văzând că dublul malefic îl domină tot mai mult, își va regăsi luciditatea și va decide să se sacrifice, pentru a pune capăt crimelor. În *The Picture of Dorian Gray*, existența acestui dublu îi dă protagonistului impresia că este neatins de păcate și de vină, acestea căzând doar asupra „celuilalt”. Găsim definirea acestei stări de lucruri în eseul *Über die Psychologie des Unbewussten*: „*Se întâmplă cu noi ca și cu fratele Medardus, din povestirea „Elixirele diavolului”, a lui Hoffmann; undeva, avem un frate sinistru și înspăimântător, replica noastră în carne și oase, care păstrează cu rele intenții tot ce ne-am dori atâta să ascundem*” (JUNG, 2014, p. 39). În literatură, fenomenul dublului este reprezentat de două persoane care prezintă o asemănare frapantă și pot fi luate una drept alta, provocând încurcături ce constituie tema narațiunii. Dincolo de motivul facil al gemenilor și qui-pro-quo-ului, această structură poate fi și o metaforă pentru procesele ce au loc în psihicul unei persoane. Rainer Tölle constată că „În *Elixire des Teufels*, Hoffmann a răspândit cu o mare fantezie poetică motivul dublului (TÖLLE, 2012, p. 47) Contele Viktor apare sub două identități succesive: mai întâi, cea a contelui, apoi cea a chipul călugărului nebun, care este convins că el este adevăratul Medardus. Când, ocazional, revine la realitate și își amintește de adevărata sa identitate, cei din jur îl consideră nebun. Din punct de vedere literar, Viktor personifică latura malefică a lui Medardus, dar psihologic el reprezintă subconștientul acestuia, cu dorințele și temerile reprimite. În sprijinul acestei teorii vine și faptul că toate întâlnirile dintre cei doi sunt descrise doar din viziunea lui Medardus și că doar Viktor își recunoaște păcatele, ceea ce-l plasează în rolul de țap ispășitor. Dorsch – *Lexikon der Psychologie* arată, la noțiunea de „substituire”, că „O agresiune cu originea în supra-eu și îndreptată împotriva eului (ură de sine, autoacuzare) sunt redirecționate asupra unui obiect exterior și astfel eul este înlocuit cu un obiect exterior (țapul ispășitor)” Dispariția finală a dublului, în condiții neelucidate, arată că eul lui Medardus a revenit la normalitate.

Halucinațiile („*În timp ce zoream în noapte să ajung la reședința princiară, mi se părea că cineva aleargă lângă mine...*” 169) și impulsurile violente („*Căci nu numai că l-am nimerit cum trebuie pe Hermogen care are o cruce blestemată la gât ca și noi doi, dar cuțitașul meu dibaci mai este și tăios și ascuțit!*” 170) sunt manifestări caracteristice schizofreniei, așa cum arată psihiatria modernă. DSM V descrie această psihoză prin simptomele „pozitive” de felul halucinațiilor de obicei auditive, dar uneori și vizuale, olfactive, gustative și tactile. În funcție

de stadiul sau de gravitatea afecțiunii, aceasta se mai poate caracteriza și prin dezorganizarea gândirii și a vorbirii, până la delirul psihotic și accesele de violență. Neglijarea igienei somnului și a alimentației vin uneori să completeze tabloul. Simptomele „negative” implică lipsa emotivității sau a altor manifestări specifice normalității. Diagnosticarea afecțiunii nu este una facilă, fiind necesară o perioadă de minimum șase luni în care simptomele ar reveni, timp în care, de obicei, denumirea provizorie a stării respective este numită „tulburare schizoafectivă” (p. 99). Denumirea afecțiunii își are originea în termenii grecești „schizein” (a scinda) și „phren” (minte) și a fost creată de Eugen Bleuer.

Cardillac

Acțiunea povestirii *Das Fräulein von Scuderi* se petrece la Paris, în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea, și începe prin prezentarea unui șir de asasinate cu autori necunoscuți. Victimele sunt de obicei bărbați care poartă asupra lor bijuterii scumpe, destinate iubitelor, iar mai mulți amorezi, înfricoșați că vor urma la rând, cer protecția poliției. Poeta Madeleine de Scuderi își arată în câteva versuri disprețul față de lipsa lor de curaj și primește din partea unui necunoscut o casetă de bijuterii și un bilet în care i se mulțumește pentru celebrul poem, dar ulterior i se cere într-o scrisoare să le returneze. În cele din urmă, se dovedește că necunoscutul este un renumit bijutier, René Cardillac, care, dealtfel, își pierde viața în timpul ultimei tentative de a ataca un trecător. Olivier, tânărul ucenic al bijutierului, este suspectat și anchetat, dar cu ajutorul poetei Scuderi adevărul iese la lumină și bijuteriile furate sunt returnate posesorilor de drept.

În pofida titlului, *Das Fräulein von Scuderi* este mai puțin povestea aristocratei poete și mai mult cea a lui René Cardillac, cu o dublă identitate - burghezul diurn și tâlharul nocturn, așa cum Dr. Jeckyll avea să fie și Mr. Hyde. Dar remarcabil este faptul că nu s-a descoperit un posibil model de dedublare pe care romanticul german să-l fi folosit. René Cardillac este descris ca „*unul dintre cei mai stranii oameni ai vremii sale*” (22, tr. a.) și se observă că fatala scindare a personalității s-a produs ca urmare a atașamentului excesiv față de creațiile sale: „*Îl vedeam cu ochii minții furișându-se către dansatoare, cu frumoasele mele giuvaeruri*” (61, tr. a.). Bijutierul este revoltat din cauza destinației frivole pe care o au superbe piese și pare a dori o compensare morală, oferind câteva dintre ele unei doamne renumit de virtuoză. Nu întâmplător, el alege pentru gestul său o persoană dedicată artei, ca și el. În existența sa nocturnă, artistul frământat de îndoieli își recuperează într-un mod violent bijuteriile, de la clienții săi. Hoffmann, artistul prin excelență, îl înțelege într-o măsură pe Cardillac și nutrește toată compasiunea pentru sufletul său chinuit: „*Lasă-mă să spun mai departe, voi dezvălui misterele celui mai infam și în același timp mai nenorocit dintre oameni*” (57, tr. a.). Obsesia pare a dispărea după primul omor („*Spectrul dispăruse, vocea Satanei tăcuse. Acum știam intențiile stelei mele rele; aveam să-i dau ascultare sau să pier!*” 62, tr. a.), dar revine cu fiecare piesă deosebită predată clientului său („*Îndată ce terminam și predam o piesă, cădeam într-o stare de neliniște, de disperare, care-mi răpea somnul, sănătatea și cheful de viață*” - 60, tr. a.). Autorul era conștient de dualitatea din personalitatea fiecărui individ și că acesta cade adesea pradă răului, aflat mereu la pândă. Cu cât partea pozitivă, cum ar fi talentul artistic excepțional, este mai luminoasă, cu atât partea negativă ar fi mai puternică, iar conflictul dă naștere artistului demonic. Cardillac încearcă să-și ignore impulsurile ucigașe și chiar refuză unele comenzi, pasibile de a-l duce în ispită. În plus, el se teme de blestemul care ar putea cădea asupra urmașilor săi, încât îi cere viitorului soț al fiicei sale să distrugă bijuteriile ce poartă sângele victimelor sale: „*În ziua nunții tale, Olivier, [...] îmi vei jura pe cruce că atunci când voi muri, vei distruge imediat toate aceste comori. [...] Nu vreau ca vreun om, mai cu seamă tu și Madelon, să ajungeți în posesia pietrelor răscumpărate prin sânge.*” (62, tr. a.)

Cadrul acțiunii este unul ales cu mare atenție, întrucât epoca și locul se află sub semnul toxicologiei, iar pe scenă evoluează marchiza de Brinvilliers și ale alte celebrități infame. De

dragul intereselor materiale, ori din pură curiozitate - sau patologie, viețile sunt sacrificate prin otrăvire. Bijuteriul, aparent un burghez cât se poate de respectabil, este, de fapt, un neadaptat, deoarece nu este interesat de profitul material, ci de arta în sine: „*Doar de dragul acestei îndeletniciri, am adunat cele mai frumoase pietre și am lucrat, din plăcere, mai îngrijit și mai cu spor ca niciodată.*” (27, tr. a.). Iată de ce René Cardillac este, poate, cel mai memorabil în galeria personajelor de gen.

Nathanael

Povestirea *Der Sandmann* poartă numele unui personaj mitic, asemănător cu Moș Ene, care presară nisip pe pleoapele copiilor adormiți, aducându-le vise frumoase, însă E.T.A. Hoffmann transformă un personaj simpatizat, într-unul sinistru: „*Este un om viclean, care vine la copiii care nu vor să meargă la culcare și presară o mână plină de nisip pe pleoapele lor, astfel încât ochii încep să sângereze. Apoi, când le cad ochii copiilor, îi pune într-o pungă și îi duce pe lună pentru a-și hrăni proprii săi copii, care locuiesc acolo în cuib. Au ciocuri îndoite, precum bufnițele, astfel încât să poată lua ochii copiilor neascultători*” (32).

Structura narațiunii este una aparte, fiind reprezentată de un schimb de scrisori între personajele centrale. Firul narativ ne prezintă unele amintiri din copilărie ale lui Nathanael, precum și trăirile din prezent, ca tânăr adult. Astfel, personajul își amintește de fascinația sa înfricoșată pentru personajul odios Sandmann, care ar fura ochii copiilor neadormiți, și pe care el îl asociază cu un anume Coppelius, mai cu seamă după ce tatăl său își găsește moartea în cursul unui experiment alchimic efectuat împreună cu acesta. Ulterior, Nathanael îl cunoaște pe un anume Coppola, de a cărui fiică, Olimpia, se îndrăgostește, dar își pierde mințile în fața revelației că ea este o păpușă mecanică.

Volumul impresionant al literaturii secundare arată că *Der Sandmann* este cea mai studiată creație a lui Hoffmann, de la motivul optic și până la aspectele psihanalitice. Sigmund Freud citează lucrarea în studiul său având în centru noțiunea de „Neliniștitor”. Dacă refacem ordinea cronologică a evenimentelor din viața protagonistului, îl regăsim mai întâi în copilărie, ascultând captivat poveștile doicii: „*Nu-mi plăcea nimic mai mult decât să aud povești de groază despre spiriduși, vrăjitoare, pigmei și așa mai departe; dar cea mai înfricoșătoare dintre toate era cea despre Moș Ene*” (33). Micul Nathanael îl asociază pe „Der Sandmann” cu misteriosul avocat care-l vizitează adesea pe tatăl său, alăturându-i-se pentru unele experimente secrete și înțelese greșit de copil. Coppelius solicită atenție: „*Ochii aici, ochii aici*”, dar micuțul înțelege aici o intenție de a i se fura ochii, cu atât mai mult cu cât sinistrul invitat îl tratează apoi ca pe o marionetă: „*Apoi m-a strâns așa de tare, încât mi-au trosnit încheieturile, și apoi mi-a răsucit și picioarele, după care le-a pus înapoi, unul după altul*” (36). Presimțirile copilului Nathanael se adeveresc prin experimentul eșuat în care tatăl său își pierde viața.

La vârsta adultă, în viața protagonistului apare Coppola, un nou personaj straniu, care-i trezește vechile temeri, de data aceasta inspiraționale, deoarece tânărul începe să scrie versuri. Reluând rolul din copilărie al mamei, frumoasa lui logodnică exercită o influență benefică asupra logodnicului său: „*[...] a văzut-o pe Clara și nu pe avocatul Coppelius [...] Toate previziunile sumbre dispăruseră*” (43); „*figura hidoasă a lui Coppelius îi devenea mai ștersă în minte*” (44). Nathanael oscilează între recunoștința pentru atenta și raționala Clara: „*... am fost pe calea cea rea, dar un înger m-a adus pe calea spre lumină! Ah, aceasta a fost Clara!*” (57) și ostilitatea față de logodnica pe care el o găsește lipsită de empatie: „*ființă fără suflet*” (46). Clara crede că tatăl lui Nathanael și Coppelius fuseseră implicați în experimente alchimice, iar în text se găsesc numeroase indicii ale acestui fapt. Tânărul intuiește că imaginația lui Nathanael a provocat o fobie, agravată la vârsta adultă de tentativele literare ale acestuia, pe care le dezaprobă fără rezerve: „*aruncă te rog pe foc foile alea fără nici un sens*” (46). Disprețuit ca artist de publicul deocamdată reprezentat doar de logodnica sa, poetul aspirant

este pregătit să cedeze farmecului unei fete misterioase, care pare a-i reflecta personalitatea: „numai în dragostea ei (a păpușii Olimpia, n.a.) pot să mă descopăr pe mine însumi” (52). În realitate, însă, „fîica” fizicianului Coppola este o păpușă mecanică desăvârșită, care poate să cânte și să danseze și, cel mai important lucru, să-i dea interlocutorului impresia că-l admiră. În paralel, Nathanael, cunoscându-l pe fizicianul Coppola, îl asociază - traumatic - cu avocatul Coppelius, din copilăria sa, iar pierderea Olimpiei va constitui lovitura de grație pentru șubreda sa sănătate mintală, protagonistul ajungând la suicid.

Din punct de vedere psihiatric, povestirea relatează într-un mod remarcabil istoricul unei obsesii cu rădăcinile în copilărie și cu final tragic: „Nimic nu poate fi mai straniu și mai himeric decât soarta bietului meu prieten, tânărul student Nathanael, pe care eu, dragă cititorule, am început să ți-o povestesc. Ai avut vreodată ocazia să cunoști ceva care să-ți umple complet toată inima, toate gândurile și simțurile, până la excluderea oricărui alt obiect?” (41)

Afecțiunea numită ‚stres posttraumatic’ a fost diagnosticată în perioada interbelică la veteranii de război și descrisă prin grave tulburări de somn, alimentație și vorbire. DSM V descrie stresul posttraumatic prin retrăirea traumei și evitarea obsesivă a oricăror stimuli asociați cu aceasta. Cauza ar fi „expunerea la un stresor traumatic extrem, care implică experimentarea personală directă a unui eveniment comportând moartea efectivă sau amenințarea cu moartea, ori o vătămare serioasă sau o amenințare a integrității corporale proprii; faptul de a fi martor la un eveniment care implică moartea, vătămarea sau amenințarea integrității corporale a altei persoane. [...] Răspunsul persoanei la eveniment trebuie să comporte frica intensă, neputința sau oroarea” (271, 272). Recuperarea este posibilă, dar, dacă trauma inițială este retrăită, simptomele se pot reactiva.

Iată, așadar, descrierea științifică a stării psihotice în care apare protagonistul, expus încă din copilărie la o dublă traumă: amenințarea integrității corporale (pierderea ochilor și deformarea membrelor) și moartea violentă - într-o explozie - a tatălui său. Ambele evenimente traumatizante sunt generate sau, cel puțin, se petrec în prezența maleficului personaj Coppelius. Obsesia revine și în creațiile sale lirice, unde același odios musafir fură ochii Clarei, reprezentați ca scânteii însângerate. Încă două imagini traumatizante îl aruncă pe protagonist în vechea psihoză. Mai întâi, locuința sa mistuită de flăcări, apoi fermecătoarea Olimpia, revăzută ca păpușă contorsionată, fără ochi. Binoclul deformat cumpărat de la Coppola îl aruncă pe Nathanael într-o gravă criză psihotică: „Vorbele sale izbucneau ca ale unei brute, și în această stare a fost dus la casa de nebuni” (55), iar după aparenta vindecare, folosirea aceluiași binoclu provoacă recăderea protagonistului, care încearcă s-o ucidă pe Clara, apoi sare, el însuși, din turn.

Știm deja că Hoffmann citea cu interes tratatele psihiatrice ale vremii și că vizita frecvent ospiciile, cel mai probabil pentru inspirația literară. Putem, așadar, presupune că romanticul german s-a folosit de scrierile respective pentru a putea descrie în mod convingător starea personajului său. Dar literatura psihiatrică a vremii nu putea furniza atât de precis evoluția unei psihoze, descriere care, în acest caz, a fost realizată mai mult prin intuiția autorului. Psihiatrul austriac Rainer Tölle afirmă că „Hoffmann a prezentat psihozele, deci deranjamentele psihice grave, atât de complet, încât aceste texte pot constitui documente de psihopatologie atemporale. [...] El ar trebui să fie respectat ca autor al primelor descrieri ale tulburărilor de conversie, ale deranjamentelor disociative de personalitate și ale realității paralele” (179, tr. a.).

În cele din urmă, dar nu în ultimul rând, remarcăm faptul că epoca lui Hoffmann era una a neînțelegerii față de bolnavul psihic și a tratamentelor dure și cu o eficiență neglijabilă. Dar vocea romanticului german este cea a unui apărător al pacientului, recomandând tratarea echitabilă a acestuia. Iar mecanismele psihodinamice apar în mai toate scrierile sale, de la basme la romane, stabilindu-i un loc binemeritat în istoria psihatriei.

BIBLIOGRAFIE

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, D. S., and American Psychiatric Association. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders: DSM-5*. Vol. 5. Washington, DC: American psychiatric association, 2013
- CARAGIALE, Ion Luca, *Nuvele, povestiri, amintiri*. Editura Facla, Timișoara, 1984
- CARAGIALE, Ion Luca, *Teatru (Năpasta)*. Editura Ion Creangă, București, 1983
- CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1941
- CIOCULESCU, Șerban, *I. L. Caragiale*. Editura Tineretului, București, 1967
- FLOREA, Rodica, *I. L. Caragiale în conștiința contemporanilor săi*. Editura Minerva, București, 1990
- FREUD, S., & FREUD, E. L., *Letters of Sigmund Freud*. Courier Corporation. 1992
- PETERS, Uwe Henrik. "Psychiatric thought and practice in Germany." Past, Present and Future of Psychiatry, 1994. 1198-1205
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Elixirile diavolului*, Leda, București, 2004
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Opere alese*, București, Editura pentru literatura universală, 1966
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *The Devil's Elixirs*. Oneworld Classics, Oxford, 2008.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Das Fräulein von Scuderi*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2002
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Die Elixiere des Teufels*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2003
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Moș Ene (Cartea cu himere)*, Editura Univers, București, 2008
- JUNG, Carl Gustav. "Collected Works of C. G. Jung, Volume 7." Collected Works of CG Jung, Volume 7. Princeton University Press, 2014
- McGUIRE, William, ed. *The Freud/Jung Letters: The Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung*. Pan Books, 1979
- MICA, Alexandru, *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E. T. A. Hoffmann și N. V. Gogol*. Editura Romcor, 1993
- NOTHOMB, Amélie, *Biografia foamei*. Editura Polirom, Iași, 2006,
- NOTHOMB, Amélie, *Cosmetica dușmanului*. Editura Polirom, Iași, 2006
- REBREANU, Liviu, *Ciuleandra*. Editura Minerva, București, 1976
- STEINHARDT, Nicolae, *Jurnalul fericirii*. Editura Mănăstirii Rohia, Rohia, 2005
- STRELKA, Joseph. "Horst S. Daemmrich," *The Shattered Self: ETA Hoffmann's Tragic Vision* (Book Review)." Germanic Review 50.4 (1975): 305
- ȘTEFĂNESCU-DELA VRANCEA, Barbu, *Hagi-Tudose*, în *Nuvele*. Editura Eminescu, București, 1986.
- TÖLLE, Rainer, *Der in die tiefste Tiefe schaute: E. T. A. Hoffmann als Psychopathologe*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2012.
- MICA, Alexandru. *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E.T.A. Hoffmann, N.V. Gogol*. Editura Romcor, București, 1993.

RESURSE ONLINE

<https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/substitution>

THE POEM *INMATES* BY GRAHAM SWIFT AND ITS CONNECTIONS TO HIS NOVELS

LE POÈME *INMATES* PAR GRAHAM SWIFT ET LES LIENS AVEC SES ROMANS

POEZIA *INMATES* DE GRAHAM SWIFT ȘI LEGĂTURILE CU ROMANELE SALE

Lect. univ. dr. Irina-Ana DROBOT

Technical University of Civil Engineering Bucharest
Department of Foreign Languages and Communication

124 Lacul Tei Blvd, sector 2, București

E-mail: anadrobot@yahoo.com

Abstract

*The purpose of this paper is to offer a perspective of Graham Swift's poem *Inmates* of a reader that is familiar with his work, which is the author of this paper. The paper shows the gradual process of understanding the poem in the context of Graham Swift's novels, as well as of the relationship he establishes with his readers. The associations that can be made with his novels by looking at the imagery of the poem is a sign of trust and complicity between Graham Swift and his readers. The originality of the paper consists in the fact that Swift's poems have not been subject of detailed research.*

Résumé

*Le but de cet article est d'offrir une perspective sur le poème de Graham Swift *Inmates* d'un lecteur qui connaît son oeuvre, qui est l'auteur de cet article. L'article montre le processus graduel de compréhension du poème dans le contexte des romans de Graham Swift, ainsi que la relation qu'il établit avec ses lecteurs. Les associations que l'on peut faire avec ses romans en regardant l'imagerie du poème est un signe de confiance et de complicité entre Graham Swift et ses lecteurs. Les poèmes de Swift n'ont pas fait l'objet de recherches approfondies.*

Rezumat

*Scopul acestei lucrări este de a oferi o perspectivă asupra poeziei lui Graham Swift *Inmates* de către un cititor care este familiarizat cu opera sa, care este autorul acestei lucrări. Articolul prezintă procesul graduel de înțelegere a poeziei în contextul romanelor lui Graham Swift, precum și al relației pe care acesta o stabilește cu cititorii săi. Asociațiile care pot fi făcute cu romanele sale privind imaginile poeziei sunt un semn de încredere și complicitate între Graham Swift și cititorii săi. Originalitatea lucrării constă în faptul că poeziile lui Swift nu au fost cercetate amănunțit.*

Keywords: *isolation, confinement, free associations*

Mots-clés: *isolement, confinement, associations libres*

Cuvinte cheie: *izolare, singurătate, asociații libere*

Graham Swift's poem *Inmates* strikes the reader with its clearness and simplicity of language and of setting. It is precisely due to this simplicity of setting, which includes only "School dormitories, barrack rooms, / Hospital wards and, by a stretch,/ Prison wings too." (SWIFT, 2009, p. 168).

The explanation for the simple style could like in Swift's admiration for Chekhov. He appreciates this writer for "the spare and the precise, the carefully controlled tone" (SWIFT, 2009, p. 84-85).

The enumeration of these elements making up the setting for the poem feel like building up anxiety gradually, as they range from anxiety provoking elements function of the age of the person involved. The school dormitories can be, for students, a source of anxiety since they are associated with various rules of the school, which can lead to the students' punishment, and to their feeling trapped. Punishment, feeling trapped, feeling anxious due to not knowing what to further expect, feeling isolated and confined by the rules, confinement which is translated as a concrete space, are elements common to school dormitories, barrack rooms, hospital wards and prisons. The feeling of isolation and confinement can be regarded, in retrospection by the former students, as mild for schools. Barrack rooms suggest the workplace with the same feelings attached to it, followed by hospitals. The succession of these elements show how an individual is never free, starting from rules and conventions he/ she has to obey until he/ she is too old and poor health makes him/ her feel trapped once again. The prison setting, the last element, sounds like a summing up of all the previous elements, showing what they all have in common: the feeling of lack of personal freedom, which is synonymous with the physical feeling of having no way out. The ultimate conclusion that can be drawn from these first three lines of the poem is that there is, throughout an individual's lifetime, the desire to be free, the hope to be free with the passing of time, with growing up, which, however, does not happen. On the contrary. With the passing of time, with growing up, we are surrounded by different rules, different expectations from society, we are constrained by various persons and circumstances. It is remarkable to see how the very presence of these setting or objects can suggest so much in the minds of the readers. Their expectations regarding the topic of the poem can be further confirmed, since the poem goes on showing, through an exercise of the imagination, all those settings empty of people, and the belief that they are situated instead in "some other free place" which is associated with the people who left those settings empty being "all tender autocrats", meaning doing as they please, defying all the rules (SWIFT, 2009, p. 168). Even the poem's title, *Inmates*, refers to the last stage of feeling constrained, like in a prison, all throughout our lives. The title could also be seen as a synonym for not feeling free, for being held back by rules. At the same time, all these places are physical, yet they could also acquire a figurative meaning, suggested by the "rules" later present in the poem. The poem mentions later "proud exceptions to the rules", which correlates with the earlier mentioned "autocrats" (SWIFT, 2009, p. 138), meaning fully in charge of our actions but also of our mindsets at the same time.

Since the poem starts with the setting of a school dormitory, it suggests that this feeling of constraint can be there due to lack of freedom of mind. If we feel restrained in our actions, or in our choices in life, this is also due to a certain mentality. Social expectations regarding individuals do not let them act the way they would want to or considered fit, as they start taking into account various consequences of their deeds and also their responsibilities. The individuals' paths in life may not turn on the way they have dreamt. Readers of Graham Swift's novels may be led towards such an interpretation since they tend to make connections with the novels by this author with which they are familiar. They may be inclined to think about the characters that reflect on their past and compare their past, with their dreams and expectations, to their situation in the present. For instance, readers of Swift's novels may recall the ways in which Tom Crick, the main character of *Waterland*, felt constrained by the way personal lives

incidents and historical events had their consequences. Man had no choice and no power under the load of the incidents in both private and public history. Since Tom Crick was a history teacher, his reflections made sense. He was both teaching history and he was also telling the history of his and his wife's Mary's own lives to illustrate to his students how every deed in the present had consequences in the future. The readers can see how Mary's abortion in her teenage years had as a consequence her sadness of not being able to have children any more. The poem's setting of the school dormitory can echo for knowledgeable readers the classroom setting where Tom Crick tries to pass over his knowledge of both history and personal life to his students. Readers realize by drawing parallels between this novel and Swift's poem *Inmates* how Tom Crick has no way out of his problematic life. Instead, he can only hope to feel better by confessing to his audience of students. The barrack rooms remind, through their association with the army, readers of the novel *The Sweet Shop Owner*, of the time when William Chapman was taking care of supplies in the army and was away from his wife Irene. The physical distance between them is a sign of their emotional distance, imposed by his wife Irene all throughout their lives. Irene has felt imprisoned by the conventions of her family when they wanted to make her marry Hancock, who ended up by raping her. Later she chose William, but simply as a means to get away from her family, not because she was in love with him. In this way, William is caught in a loveless marriage. His daughter grows estranged from both her parents and does not come to see him before he dies. The loneliness due to the lack of love among the characters can be related to a prison, both figuratively and literally, as the husband and wife are never close to one another. William attempts to get close to his wife, but she rejects him. Another example of novel fitting in with the imagery in the poem and belonging to Graham Swift is *Ever After*. Problematic relationships between Harry Beech and his father draw a barrier between them, so they can no longer communicate. His daughter Sophie talks to a therapist in order to sort her relationship of estrangement with her father out. The hospital wards in the poem echo for knowledgeable readers the characters having at some point in their lives psychological issues, such as Irene in *The Sweetshop Owner*, following her rape, Mary in *Waterland*, when she kidnaps a baby from the store and claims it is her own, given to her by God, Sophie in *Out of This World* when she talks to her therapist about the relationship with her father, and Bill Unwin in *Ever After*, when he faces a serious moment in his life dealing with the death of his beautiful wife who was an actress and his own emotional issues. Bill Unwin feels imprisoned in his own problems, and trying to deal with them by confessing to the reader. Generally, Swift's characters face emotional issues and by telling their story it is as if they are talking to a therapist or as if they go through self-analysis with the reader as their only witness. The maid in *Mothering Sunday* can also be regarded as imprisoned, through her status as a maid and as an orphan, which means she cannot marry the son of the rich family she has been working for. The son of the rich family is also constrained by his status and by the rules of his family, who arrange for his marriage with the girl of a rich family they are friends with. The novel *The Light of Day* can be associated directly by readers with the prison imagery. The novel ends up with the image of the detective hired by Sarah to make sure her husband ends up his affair with her student, Croatian refugee Kristina Lazic, waiting for her to come out of prison after serving her sentence for killing her husband when she realized, after he broke up with Kristina and returned home to her, that their relationship would never be the same again. Detective George Webb, who was himself facing a difficult time in his relationship with his wife, got close to Sarah, falling in love with her. As the book ends, the reader feels that the two of them cannot be together, since they are confined, and Sarah is literally confined. The prison imagery is both concrete and figurative in this novel, sending knowledgeable readers to the poem *Inmates*.

In his book *Making an Elephant. Writing from Within*, which contains autobiographical essays and poems, Swift confesses that he writes poem in-between novels, when he does not

seem to be able to move away completely from a novel he has just finished and get started with the next one (SWIFT, 2009, p. 165-166). Readers can thus assume that poems like these, including *Inmates*, may have been bearing the mark of a novel from whose atmosphere Swift could not stop thinking about, or simply a means of trying to find his way towards a new novel. This could be an explanation why the poems seem to echo Swift's novels for knowledgeable readers.

The first three lines of the poem *Inmates* are concrete, suggesting concrete imagery for physical settings. The fourth line, "All of a muchness and all grim" (SWIFT, 2009, p. 168) introduces an emotional state of mind, suggesting the sadness and hopelessness associated with these places. The fourth line actually works together with the first three lines, completing them, sounding like a conclusion to them. It offers the poet's association of mood with these places, making clear for readers what these settings mean for this poem. We may say that, in this poem, Swift sneaks in an interpretation for the images present in the first three lines. The fourth line functions like a key of meaning interpretation for what the readers have just found out from the beginning of the poem. Swift thus combines concrete and abstract images, the abstract one functioning as an explanation of the images, together with its being an association of emotional state of mind of the poetic persona. The mood has, thus, been established. Although this technique is very explicit for readers, who may expect poetry to be obscure from their literature lessons in school, the poem still retains its appeal and mystery, being able to generate a variety of meanings, especially done through the associations of the concrete images with novels by Graham Swift. The concrete settings are able to create, on their own, a whole story, through the readers' associating them with novels. This poem sets forth concrete images that can be further expanded into entire novels, but not only. Readers can further expand their understanding of the novels through reading Swift's poems, or the other way around. They can feel by reading these poems that Graham Swift has provided them already in his novels with various life experiences, belonging to his characters, in order for readers to reach a certain understanding of one poem or another. Thus, the poem *Inmates* can be related to the experiences of the characters in Swift's novels regarding various restraints in their lives, starting from social conventions, family expectations, circumstances shaped by history (such as wars and the separation these historical events mean from loved ones, as in the example of the novel *Wish You Were Here*, where the grief over the main character's brother's death due to the war makes up most of the story) or by personal deeds and choices (such as Sarah's decision to murder her husband, which leads to her serve sentence in prison, and be kept apart from Detective George Webb). Readers can also relate the prison theme to a certain sense of narrow mindset, or mindset fixed on certain values or to a fixed identity. For instance, in the novel *Last Orders*, Jack Dodds feels his work identity, that of a butcher, as a personal identity. This job was taken over from his father. To some extent, in this novel, all characters feel "circumscribed by the class to which they belong" (FINNEY, 2006, p. 191), which means that they cannot think outside this mindset. They are thus prisoners of this mentality into which they grew up and lived.

Thus, Swift suggests in line four an interpretation, which is a mood, but never completely offers the key to the imagery in the first three lines. The reader is prompted, allusively, to have his/ her mind wandering in search of known experiences that made him/ her feel this way. What comes in handy is any experience in Swift's novels.

Afterwards, we notice a break in the stream of thought in the poem:

„But imagine them empty,
All the narrow beds unburdened.
Thrown in, we learn the hard way to muck in too,
All fondly supposing there's some other free place

Where we're all tender autocrats,
All sweet, proud exceptions to the rules.
And so it should be.
But, still, imagine them empty:
The long spaces silent,
Not a door being swung,
The beds simply waiting, as if no one's said,
The cold sheets taut, undented,
All the meaningless lights-outs." (SWIFT, 2009, p. 168)

The word "But" introduces readers to a break from the first part of the poem, the one with the concrete imagery and its association. The word "empty" referring to all the spaces mentioned in the first three lines can be regarded as synonymous with freedom for the persons involved. Once those persons are not present in those confined spaces, this should suggest that they have escaped and could be in a "free place". Freedom, an abstract concept, is translated through poetic imagery into a concrete element of setting, a "free place" (SWIFT, 2009, p. 168) to oppose the rest of the confined spaces associated with sadness.

The "narrow beds" (SWIFT, 2009, p. 168) could be regarded as a narrow vision on someone's own life, since sticking to known values and mindsets cannot help an individual achieve personal freedom. Once someone is too attached to certain values and mindset then this person cannot think outside of these constraints. For instance, in Swift's novel *Shuttlecock*, the main character tries to find out the truth about his father, whether he was a hero or a deserter. However, gradually, he begins to realize the fact that sometimes circumstances can constrain someone to resort to certain actions, and also that situations are not always black and white. The truth may also even be impossible to find out completely, and thus some incidents will just remain ambiguous. Uncertainty should be accepted in certain circumstances. Prentis' father is, at the present time of the narrative, after all, an inmate in a mental hospital. This image can be associated with the word *Inmates* in the poem's title as well as with the hospital interior setting.

Line number twelve of the poem again marks a break with the previous content, through the use of the word "But": "But, still, imagine them empty" (SWIFT, 2009, p. 168) can be perceived as a repetition in the manner of an insistence and in the manner of underlining this. It is important for the reader to imagine all of those confining space empty, since this suggests that the persons confined are no longer there, meaning that, hopefully, they have achieved freedom. Other synonyms for "empty" appear, which are "silent", referring to the confining spaces, and also "cold", referring to the sheets, showing the absence of the person confined in the respective space. Another synonym is the suggested darkness, through the "lights-out" (SWIFT, 2009, p. 168).

The poem begins and ends symmetrically, through concrete imagery. However, there is a change: while in the first part the focus is on the confining nature of such spaces, in the second part the focus is on the emptiness and lack of persons confined in those places. Yet, there was never an explicit mention of the presence of any person in all those confining spaces in the beginning first lines of the poem. Readers could assume that, with the constant underlining that those spaces are empty, that the sheets are cold, that nobody is present there any more, while in the beginning their presence was already assumed. There is no concrete image of an actual person mentioned within those spaces in the beginning of the poem. The reader can only make up persons that are prisoners or assume they are there while guessing this from clues that are present later in the poem, when there is the mention that nobody is confined there, through suggestions of spaces which are free. This could be an example of how poems work through allusions and suggestions. At the same time, it could also be an example of readers realising later that they tend to unconsciously draw associations in order to make the

story complete. The confining spaces in the first three lines can be associated with the feeling of sadness present in the fourth line, meant to suggest that someone feels like in a prison in those spaces and longs for freedom, as suggested by the free spaces mentioned later in the poem.

The reader can be regarded as having, thus, an active role in understanding the poem *Inmates* by imagining not only connections with Swift's novels, but also building up the fictional world present in the poem. An active reader that begins to build meaning in this poem appears to be expected. Swift does not seem to play with the reader and send him/ her on a fake path, but simply to allow the reader to wander throughout his fictional and poetic worlds and, at the same time, trust his/ her own judgement in understanding the state of mind and life experience suggested by the author.

Swift makes his fictional and poetic world interactive. In the process, he changes the readers' expectations regarding poetry. Whereas the general view of poetry of many readers could be of looking hard for very obscure meanings, Swift makes the language very simple and allows the reader to explore the poem's meanings in a way that is based on both readers' and author's common life experiences. Swift is like an ally to his readers, willing to help them through easily suggesting connection among images and among poems and his novels. The respective states of mind suggested by the poem can easily find analogies in Swift's novels, which are assumed to be familiar to his readers.

Generally, when two persons are very close, and share many experiences together, they can make allusions to certain incidents and images that are familiar to them both. The other person understands the meaning right away, apparently with no effort. From this point of view, Swift regards his readers as his friends, with whom he has shared many life experiences. The characters could be regarded as common acquaintances or, even more so, as friends, due to the confessional mode suggested by first person narrators or by third person narrators which share with the reader the experiences from their own subjective perspective. The degree of honesty is, thus, large with these types of narration, and the reader feels close to the characters to the point where he/ she can sympathize with their stories and with their states of mind.

Swift is also forcing the boundaries between genres, as the poem *Inmates* prompts readers to imagine the stories in his novels. However, the story can be there together with the state of mind suggested through the concrete confining settings.

Readers familiar with Swift's work have seen the technique of free associations which reminds of Freud (GABBARD, 2004) and of self-analysis in the way the story is told. Since Swift takes so much the readers' experience into account, by addressing his poem to readers familiar with his work and with his fictional universe, we may conclude that the poem *Inmates* is suitable to be understood through a reader-response approach (ISER, 1984), which can complement the approaches of psychoanalysis and literary text analysis. The paper has offered an understanding of the poem from the perspective of a reader familiar with Swift's work and with his main topics. It is expected that all readers sharing a similar background can understand the poem in a similar manner.

BIBLIOGRAPHY

- FINNEY, Brian. Graham Swift: Last Orders (1996). In: *English Fiction Since 1984*. Palgrave Macmillan, London, 2006, p. 191-204
- GABBARD, Glen O. Sigmund Freud, 1856–1939. *American Journal of Psychiatry*, 2004, 161.2: 232-232
- ISER, Wolfgang; TOMPKINS, Jane. *Reader-response criticism*. 1984
- SWIFT, Graham. *Making an Elephant*. Simon and Schuster, 2009

A COMPARATIVE STUDY OF THE LEITMOTIF LORELEY BY CLEMENS BRENTANO AND HEINRICH HEINE

DAS LORELEY-MOTIV BEI CLEMENS BRENTANO UND HEINRICH HEINE – VERGLEICHENDE ANALYSE

STUDIUL COMPARATIV AL LEITMOTIVULUI LORELEY LA CLEMENS BRENTANO ȘI HEINRICH HEINE

Dr. Elena-Carmen DOGARU

Colegiul Național „Ion C. Brătianu”,
Pitești, Strada Armand Călinescu, Nr. 14,
E-mail: antalcarmen@yahoo.fr

Abstract

The Loreley motif, originally from German popular literature, was taken up by Clemens Brentano and Heinrich Heine, authors from the romantic period of the early 19th century. If in Clemens Brentano the illustration of the myth of the Rhine valley is done in the form of a ballad, and the central female figure is represented directly as a witch, in Heinrich Heine the central character, called "the young woman", has as a magical attribute only the song, which charms the sailors, who are finally swallowed by the waters. The poems have romantic elements in common such as: the Rhine, the connection with the nature, the fantasy, the sentimentality, the reference to fairy tale elements, but they are different on a formal level, as a literary species and in length.

Inhalt

Das aus der deutschen volkstümliche Literatur stammende Loreley-Motiv wurde von Clemens Brentano und Heinrich Heine, Autoren der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts, übernommen. Wenn bei Clemens Brentano die Veranschaulichung des Mythos von dem Rheintal in Form einer Ballade erfolgt und die zentrale Frauenfigur direkt als Hexe dargestellt wird, bei Heinrich Heine hat die zentrale Figur, genannt „die junge Frau“ als magisches Attribut nur den Gesang, der die Matrosen bezaubert, die schließlich von den Wassern verschluckt werden. Die Gedichte haben gemeinsame romantische Elemente wie: der Rhein, die Naturverbundenheit, die Fantasie, die Sentimentalität, Anspielungen auf Märchenelemente, unterscheiden sich aber auf formaler Ebene als literarische Gattung und im Umfang.

Rezumat

Leitmotivul Loreley, originar din literatura populară germană, a fost preluat de către Clemens Brentano și Heinrich Heine, autori din perioada romantică de început de secol al XIX-lea. Dacă la Clemens Brentano ilustrarea mitului de pe valea Rinului se face sub forma de baladă, iar figura feminină centrală este reprezentată în mod direct ca vrajitoare, la Heinrich Heine personajul central, denumită "tânăra femeie", are ca atribut magic doar cântecul, care îi fermecă pe navigatorii, înghițiți în final de ape. Poemele au în comun elemente

romantice precum: Rinul, legătura cu natura, fantezia, sentimentalismul, trimiterile la elemente de basm, dar sunt diferite la nivel formal, ca specie literară și ca întindere.

Keywords: *legend, Loreley, the Rhine, the witch, the young woman*

Mots-clés: *légende, Loreley, le Rhin, la sorcière, la jeune-femme*

Cuvinte-cheie : *legendă, Loreley, Rin, vrajitoare, tână femeie.*

Das Loreley Motiv stammt aus der volkstümlichen Literatur und es wurde in der Literatur sehr bekannt, besonders in der Romantik, in der das Phantastische, das Unheimliche und das Märchenhafte zum Zentrum der Poesie wird.

Eine alte Legende (FEUERLICHT, IGNACE, 1980, S. 82-94) erzählt, dass einst, in längst vergangener Zeit, am Rhein die Jungfrau Loreley wohnte. Sie sang mit lieblicher Stimme, sodass alle verzaubert lauschten, die sie hörten. Viele vorbeifahrende Schiffer waren so verzaubert, dass sie nicht mehr auf ihren Kurs achteten und auf die Felsen gestoßen haben. Dieses literarische Motiv wurde in den Gedichten der Autoren Clemens Brentano - *Lore Lay* (1800) und Heinrich Heine – *Die Lorelei* (1823) verarbeitet. Die folgende Analyse zielt darauf ab, um die beiden Gedichte zu vergleichen und die Gemeinsamkeiten, vor allem aber die unterschiedliche Herangehensweise der zwei Dichter an das Thema herauszustellen.

Beide Gedichte gehören zur deutschen Romantik, aber es gibt Elemente, die sie unterscheiden und natürlich auch zur Schaffung der Atmosphäre und des Stils beitragen, die für jeden einzelnen Autor spezifisch sind. Während Brentanos Gedicht typisch romantisch ist, weil es in die Epoche der Hochromantik fällt, kann man nur den Ausdruck der Sehnsucht nach Romantik bei Heine, der als spätrömantischer Dichter gilt, identifizieren. Heinrich Heine bezeichnete sich selbst als „entlaufenen Romantiker“ (HEINE, 1997, S. 13.)

Der Stoff der Gedichte ist ein Sagenstoff und die Dichter konzentrieren sich auf die Legende von Loreley (auch Lorelei oder Lore Lay), aber sie stellen auch einige wahre Elemente dar, wie, zum Beispiel, bei Heinrich Heine, der den Rhein, die Felsen und die Schiffer beschreibt:

*„Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.“* (HEINE, 1982, S. 128)

Bei Clemens Brentano werden auch räumliche Details dargestellt, die real sind: Bacharach, das Kloster (das Kloster als Ziel, das Lore Lay erreichen muss) und einige Figuren, die zu der Wirklichkeit gehören: die Ritter, der Bischof und die Nonne:

*„Zu Bacharach am Rheine
Wohnt' eine Zauberin;“* (BRENTANO, 1963, S.115)

Der Rhein ist ein gemeinsames Motiv, ein Symbol Deutschlands bei den Romantiker und ein romantisches Element, mit dem Thema der Natur verbunden. Es geht um ein wichtiges Thema in der Romantik und es wird in diesen Gedichten unterschiedlich dargestellt. Einerseits, bei Heine gibt es eine Harmonie zwischen der Figur und der Landschaft. Die Natur ist im Einklang mit der weiblichen Gestalt, wunderschön, wie Loreley.

*„Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.“* (HEINE, idem)

Andererseits, bei Brentano spielt die Natur nur eine untergeordnete Rolle, sie steht nicht im Vordergrund. Deshalb spielt die Beschreibung nicht eine sehr wichtige Rolle und liegt der

Fokus auf der Handlung. Im Zusammenhang mit der Perspektive des Autors, der Dichter erscheint nicht bei C. Brentano, die Präsentation wird in der dritten Person erfolgt. Bei Heine identifiziert man das lyrische Ich von Anfang an:

*„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.“ (Ibidem)*

Bei Brentano erscheint das lyrische Ich nur am Ende *„Als wären es meiner drei.“* Wir könnten verstehen, dass diese Geschichte aus der Perspektive des lyrischen Ich erzählt wird, aber das lyrische Ich erscheint viel weniger. Man bemerkt den Unterschied in der subjektiven und objektiven Perspektive aus den beiden Gedichten.

In Bezug auf die zeitlichen Hinweise, findet man in beiden Gedichte vergangene Zeiten, aber den genauen Zeitpunkt der Aktion ist nicht zu identifizieren. Die Zeile von Heine *„Ein Märchen aus alten Zeiten“* (ibidem) versetzt die Handlung in eine unbestimmte Vergangenheit, märchenhaften Elementen. Das zeigt auch die Anlehnung an die Romantik. Bei Brentano gibt es keine deutlichen Hinweise, aber der Leser kann schließen, dass die Handlung während des Mittelalters stattfindet, weil der Dichter über Ritter und einen Bischof spricht. Die Ritter, von Brentano, sind auch typische Elemente für die Ballade, sowie die Konfrontation mit übernatürlichen Kräften in beiden Gedichten. Die Wahl Clemens Brentanos für diese literarische Gattung entspricht der romantischen literarischen Strömung, in der die Ballade eine der beliebtesten Gattungen war. Es ist auch eine Verbindung zur volkstümlichen Literatur, eine wichtige Inspirationsquelle für die romantischen Dichter.

Hinsichtlich der Struktur der beiden bisher analysierten Gedichte stellt sich heraus, dass es sich um eine sehr unterschiedliche Form handelt. *Ich weiß nicht was soll es bedeuten* von Heinrich Heine besteht aus sechs Strophen in Form von Quatrains, während Clemens Brentano *Lore Lay* besteht aus fünfundzwanzig Strophen, mit jeweils vier Versen. Die Struktur von Clemens Brentanos Gedicht ist also viel komplexer, mit narrativen Elementen, mit einer Handlung, die der Leser mit Emotionen zum Höhepunkt verfolgt.

Die beiden Gedichte enthalten wahre und auch ungewöhnliche Gestalten. Bei Heine entsteht eine Jungfrau, die Märchenfigur, aber der Dichter schafft auch die Figur der Schiffer, der zur realen Welt gehört. Bei Brentano gibt es reale Gestalten, der Bischof, drei Ritter, wie im Märchen, die Nönnchen, aber die Hauptgestalt ist dämonisch repräsentiert. Sie ist eine Zauberin, so schön, dass sich alle Männer in sie verlieben: *„die Augen sind zwei Flammen“*, *„die Augen sanft und wilde“*, *„der Zauberstaub“*, *„böser Zauberei“*.

In den beiden Gedichten wird die Beschreibung der Hauptfigur unterschiedlich realisiert. Bei Heinrich Heine, Loreley ist eine Nixe, die auf einem Felsen sitzt. Sie singt und sie bezaubert die Schiffer. Sie erscheint nur am Abend - ein Motiv der Romantiker. Die Nacht, die Zeit für das Schlafen und Traum, ist der Moment, in dem wir ungewöhnliche übernatürliche Dinge erleben können. Ihr Aussehen ist beeindruckend:

*„Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr gold'nes Haar.
Sie kämmt es mit gold'nem Kamme“ (Ibidem)*

Jedoch, Heine nennt nicht sie „eine Nixe“, die meistens im Wasser lebt, er benutzt das Wort *Jungfrau*. Ihre Schönheit ist faszinierend, deshalb ist sie verlockend, eine Verführerin, die ihre Macht genießt. Durch ihren wunderschönen Gesang, sie lockt die Schiffer und sie gehen unten, sie mussten die Felsenriffe beobachten, aber die Stimme war zu stark:

*„Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.“*

*„Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley getan.“ (Ibidem)*

In dem Gedicht von Clemens Brentano präsentiert man die ganze Geschichte von Lore Lay. Die Hauptfigur ist eine Zauberin, mit einem Zauberstaub, die durch ihre Schönheit jeden Mann verzaubert, aber ohne negative Absicht. Deshalb, kann man das Wort, Zauberin, im figurativen Sinne verstehen. Sie hat nur ein verführerisches Aussehen, aber sie ist fromm. Weil sie an Gott glaubt, spricht sie mit dem Bischof und fühlt sich schuldig, wenn er ihr nicht widerstehen kann. Durch dieses Gedicht, vermittelt der Dichter viele Gefühle, die immer intensiver werden: Mitleid, wie in diesen Versen, in denen der Bischof sein Mitgefühl zeigt:

*„Du arme Lore Lay!
Wer hat dich denn verführet
Zu böser Zauberei?“ (BRENTANO, idem)*

Überraschenderweise ist der Bischof in Loreley verliebt und schenkt ihr die Begnadung, obwohl ihm das Gesetz dies verbietet. Wir haben es einfach nicht mehr mit einer Gestalt der Kirche zu tun, hier geht es nur noch um den Mann selbst, innerlich von der Schönheit, aber auch von dem Leiden bewegt.

In dem Gedicht von Clemens Brentano werden auch Gefühle wie Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit ausgedrückt. Lore Lay fühlt eine Lebensmüdigkeit, die spezifisch für die Romantik ist. Sie sucht nach Verzeihung, weil sie nicht mehr leben kann. Es gibt keine Rettung für sie.

*„Herr Bischof lasst mich sterben,
Ich bin des Lebens müd,
Weil jeder muss verderben,
Der meine Augen sieht“ (Ibidem)*

Durch die Gefühle, mit denen der Dichter sie ausstattet, bekommt Lore Lay eine menschliche, verletzte Seite, als eine Frau dargestellt, ein natürliches und nicht ein übernatürliches Wesen. Lore Lay befindet sich auf der Höhe, auf den Felsen, auf dem Höhepunkt, sowohl körperlich als die Höhe des Felsens, als auch am Punkt maximaler mentaler Anspannung. Sie ist so traurig, weil sie von ihrem geliebten Menschen enttäuscht war, aber sie wollte noch einmal das Schloss ihrem Geliebten sehen:

*„O, Ritter, laßt mich gehen
Auf diesen Felsen groß!
Ich will noch einmal sehen
Nach meines Lieben Schloß.“ (Ibidem)*

Lore Lay klettert auf den Felsen und stürzt in den Rhein, absichtlich. Sie begeht Selbstmord und damit eine andere Sünde. In Bezug auf die Idee der Sünde kann man an das Christentum denken, ein anderes Element des Mittelalters. In der Tat müssen nach christlich-religiösem Denken diejenigen, die sündigen, leiden. Andererseits ist es zu erwähnen, dass die Inspiration aus der Populärliteratur die Quelle der Vorstellung ist, die den Tod als Reise, als Ritual des Übergangs dargestellt.

Es kann daher beobachtet werden, dass die Art und Weise, wie die beiden Dichter die Gedichte beenden, unterschiedlich ist. Einerseits, bei Clemens Brentano das Ende dramatisch ist, Lore Lay und die drei Ritter sterben, ein tragisches Ende, entsprechend ihrem Schicksal. Andererseits, Lorelei bleibt bei Heinrich Heine über den Felsen wachend, unberührt und bezaubert immer noch die Matrosen mit ihrem Lied. Im Gedicht von Clemens Brentano lässt sich herausfinden, dass es sich um ein Lied handelt, das von einem Schiffer gesungen wird:

*“ Die Ritter mußten sterben,
Sie konnten nicht hinab,
Sie mußten all verderben,
Ohn Priester und ohn Grab.*

*Wer hat dies Lied gesungen?
Ein Schiffer auf dem Rhein,
Und immer hats geklungen
Von dem drei Ritterstein. “ (Ibidem)*

Die Perspektive auf die Legende von Loreley ist hier anders. Heine gibt keinen Hinweis auf das Lied, sondern nur auf seine Wirkung auf die Matrosen. Der Autor entscheidet sich vielleicht dafür, das Geheimnis zu bewahren, da in der rumänischen volkstümlichen Literatur die Elemente, die böse Kräfte haben, nicht genannt werden und die bloße Aussprache ihres Namens ein schlechtes Omen sein kann. Die zum Mythos gehörenden Elemente sind seit jeher von einer geheimnisvollen Aura umgeben.

Aufgrund der Musikalität von Heines Texten und der Schönheit der Geschichte wurde dieses Gedicht selbst wurde später in Musik umgesetzt. Der Titel der Sammlung, in die das Gedicht 1827 aufgenommen wurde, hat dies vielleicht sogar vorweggenommen - *Das Buch der Lieder*. 1837 wurden Heines Worte, unter anderem, von Friedrich Silcher im Lied „Lorelei“ und später von Robert Schumann und Franz Liszt vertont.

Abschließend kann hervorgehoben werden, dass die Legende von Loreley von den beiden Autoren, der eine der Hochromantik, der andere der Spätromantik zugehörig, unterschiedlich illustriert wurde. Wenn das erste Gedicht die Form einer Ballade hat und die Geschichte und die Gefühle der weiblichen Figur im Detail darstellt, gibt das andere den Sichtpunkt eines lyrischen Ich wieder, das die erste Person wählt. Man präsentiert aber die Legende durch die Augen eines externen Beobachters, versteinert vor Staunen.

Von anderen Schriftstellern aufgegriffen, auch in anderen Literaturen, wie Apollinaire in Frankreich, beeindruckt die Loreley-Legende auch heute noch mit der Faszination des Mythos.

LITERATURVERZEICHNIS

- BRENTANO, Clemens, *Werke, Band I*, Carl Hanser Verlag, München, [1963-1968]
- COOK, Roger F, *A Companion to the Works of Heinrich Heine*, Camden House, Rochester, 2002
- ESSEN, Erika, *Clemens Brentano. Lore Lay*, in: *Wege zum Gedicht 2. Wege zur Ballade*, hrsg. v. Feuerlicht, Ignace. “Heine’s ‘Lorelei’: Legend, Literature, Life.” *The German Quarterly*, vol. 53, no. 1, 1980, pp. 82–94 JSTOR, <https://doi.org/10.2307/405246>, Abgerufen am 13. August 2022.
- HEINE, Heinrich, *Buch der Lieder*, 2002, [online]
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/3498/pg3498.html>, Abgerufen am 14. August 2022
- HEINRICH, Heine, *Geständnisse, Düsseldorfer Heine-Ausgabe*, Band 15, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975-1997
- HEINE, Heinrich, *Sämtliche Werke, Band I Gedichte*, Winkler Verlag München, 1982
- HÖPFNER, Christian, *Romantik und Religion: Heinrich Heines Suche nach Identität*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1997
- JANSEN, Josef, *Einführung in die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts: Restaurationszeit (1815–1848)*, Westdeutscher Verlag GmbH, 1982
- KARST, Theodor, *Ich Weiß Nicht, Was Soll Es Bedeuten. Heines Loreley: Gedicht Und Seine Vorläufer Im Unterricht. Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, vol. 1, no. 2, 1968, p. 36-53, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3529041>. Accessed 13 Aug. 2022
- RILEY, Helene M. Kastinger, *Clemens Brentano*, Stuttgart, Metzler, 1985

- KOLB, Jocelyne, *Die Puppenspiele Meines Humors: Heine and Romantic Irony. Studies in Romanticism*, vol. 26, no. 3, 1987, p. 399-419, *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/25600667>.
Abgerufen am 13. August 2022
- KREMER, Detlef, *Romantik*, Springer-Verlag, 2016
- LENTWOJT, Peter, *Die Loreley in ihrer Landschaft. Romantische Dichtungsallegorie und Klischee. Ein literarisches Sujet bei Brentano, Eichendorff, Heine und anderen*, Frankfurt am Main u. a. 1998
- HIRSCHENAUER, Rupert, WEBER, Albrecht, *Wege zum Gedicht ; Band 2 Wege zur Ballade*, München und Zürich, 1964
- SLOCHOWER, Harry, *Attitudes towards Heine in German Literary Criticism. Jewish Social Studies*, vol. 3, no. 4, 1941, p. 355-74, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4615158>.
Abgerufen am 13. August 2022

**SLAVIC LANGUAGE AND CULTURE –
ROMANIAN LANGUAGE AND LITERATURE /
LANGUE ET LITTÉRATURE SLAVE –
LANGUE ET CULTURE ROUMAINE /
LIMBĂ ȘI CULTURĂ SLAVĂ –
LIMBĂ ȘI LITERATURĂ ROMÂNEASCĂ
Coordinator/Coordinateur/Coordonator:
Virginia POPOVIĆ**

VASKO POPA AND THE POPAS IN MOTHER TONGUE

VASKO POPA ȘI POPASUL ÎN LIMBA MATERNĂ

Conf. univ. dr. Brindușa ŽUJKA / Brândușa JUICĂ

Conf. univ. dr. Marinel NEGRU

Facultatea de Învățători din

Belgrad, Departamentul de la Vârșeț

E-mail: zujkab@yahoo.com

Abstract

This year the Romanian cultural space in Serbia is animated by the marking of some significant and important events for revealing the values created in the heart of the Romanian community, for the effort to keep our national identity and mother tongue in a specific multicultural and educational environment. In this context, as relevant manifestations, which are also associated with this step, we mention: the jubilees such as - a century from birth of Vasko Popa and Radu Flora, 75 years from the foundation of the magazine „Lumina” and six decades from foundation of the Society of Romanian language.

In this article, relying on written sources, we will try to bring to light some aspects concerning the activity of Vasile Popa, later the well-known poet Vasko Popa, carried out in the affirmation of Romanian culture and literature, after the Second World War.

Rezumat

Spațiul cultural românesc din Serbia este animat în acest an de marcarea unor evenimente semnificative și importante pentru relevarea valorilor create în sânul comunității românești, pentru efortul de a ne păstra identitatea națională și limba maternă într-un mediu multicultural și educațional specific. În acest context, ca manifestări relevante, care se asociază de asemenea acestui demers, amintim: jubileele –un secol de la nașterea lui Vasko Popa și Radu Flora, 75 de ani de la fondarea Revistei Lumina și șase decenii de la fondarea Societății de Limba Română.

În prezentul articol, bazându-ne pe izvoare scrise, vom încerca să aducem spre lumină unele aspecte care vizează activitatea lui Vasile Popa, mai târziu cunoscutul poet Vasko Popa, desfășurată în afirmarea culturii și literaturii române, după cel de-al Doilea Război Mondial.

Keywords: *literature, Romanian language, founder*

Cuvinte-cheie: *literatură, limba română, fondator*

1. Elemente introductive

În acest an, ne aducem aminte cu mândrie de două personalități emblematice ale culturii și literaturii române și sârbe. Este vorba de Vasko Popa și Radu Flora, de la nașterea cărora se împlinesc o sută de ani.

Cele două nume sunt sinonime cu realizările culturale din anii cincizeci ai secolului trecut, o perioadă de efervescență culturală specifică vremii. În cadrul culturii române din spațiul iugoslav ambii și-au asumat statut de întemeietori, fiind, alături de alți intelectuali români, inițiatorii și coordonatorii mișcării culturale, precum și fondatorii săptămânalului *Libertatea* (1945), ai suplimentului său *Libertatea literară* (1946), ai Cercului literar *Lumina* și ai Revistei *Lumina* (1947).

Vasile Popa, cel care a impus o nouă poezie în spațiul literar majoritar, după activitatea intensivă desfășurată în cadrul cultural românesc, s-a desprins din mediul în care și-a manifestat vocația de fondator, devenind poetul Vasko Popa, cel care și-a creat destinul literar în limba sârbă. Din datele recoltate, precum și din mărturiile mai multor condeieri, rezultă faptul că Vasko a sprijinit devenirea mai multor scriitori de limbă română și după plecarea de la Revista *Lumina*.

Prin opera sa, Vasko Popa rămâne un înnoitor al liricii sârbești și un făuritor al modernismului. A fost unul dintre cei mai traduși poeți sârbi. Opera sa a fost tradusă și în limba română de Radu Flora, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Flora, Liubița Raichici.

Radu Flora (1922-1989), cunoscut ca personalitate plurivalentă, s-a născut la Satu-Nou și a rămas fidel destinului literaturii române. A susținut mișcarea literară și culturală în limba română, nu numai prin scrierile sale de diferite genuri literare, ci și prin angajarea personală la organizarea și afirmarea vieții literare și culturale a comunității române din fosta Iugoslavie.

Încă din timpul liceului s-a situat printre inițiatorii Societății literare a elevilor Internatului Român de la Vârșeț. Apoi, alături de Vasko Popa, Ion Bălan, Mihai Avramescu și alți condeieri a devenit fondator al mișcării culturale a românilor din spațiul iugoslav, bucurându-se de un imens prestigiu. S-a remarcat ca lingvist, dialectolog, lexicolog și lexicograf, poet, prozator, critic și istoric literar, folclorist, traducător, autor de antologii, de manuale școlare, de cursuri pentru uzul studenților, cercetător al relațiilor sârbo-române și în domeniul geografiei lingvistice. Vocația sa de întemeietor s-a manifestat și prin înființarea Societății de Limba Română (în anul 1962), precum și a catedrelor de limba și literatura română la universitățile din Novi Sad și Belgrad.

O privire sumară asupra bibliografiei lui Radu Flora ne arată că moștenirea lăsată de această personalitate enciclopedică cuprinde aproximativ 2000 de unități, contribuții deosebit de prețioase. Oameni de știință și cultură continuă și în prezent cercetările asupra operei sale, care oferă încă noi oportunități, noi informații și puncte de vedere.

Articolul de față își propune să contureze câteva aspecte care vizează rolul lui Vasko Popa la promovarea și afirmarea culturii românești și a scrisului românesc în contextul multicultural și plurilingvistic iugoslav, fără a tulbura în niciun fel poziția poetului. El a fost și rămâne poetul sârb de origine română care a croit un nou făgaș liricii sârbești, poetul pentru care s-au dus bătălii înverșunate, victoria fiind de partea celor care doreau ca literatura să fie altfel.

2. Vasile Popa promotor al vieții culturale românești din spațiul iugoslav

Biografi și recenzenti, istorici și critici literari au elaborat de-a lungul anilor numeroase studii, chiar și teze de doctorat¹, referitoare la viața și opera poetului Vasko Popa. Mult mai timidă este prezența scrierilor care urmăresc perioada premergătoare devenirii poetice vaskopopiene. Aceasta a prezentat interes mai mult pentru istoricii și criticii literari care au urmărit evoluția literaturii în limba română din Voivodina.

În primii ani care au urmat după încetarea celui de-al Doilea Război Mondial, asemenea celorlalte popoare și minorități naționale din Iugoslavia, minoritatea română a traversat o nouă

¹ Este vorba de teza de doctorat cu tema *Vasko Popa în literatura română*, susținută de Liubița Raichici în anul 2008, la Universitatea de Vest din Timișoara.

etapă a vieții sociale și culturale. Toate înfăptuirile culturale și literare ale acelei vremi au fost legate de fondarea hebdomadurii *Libertatea*, în anul 1945, a suplimentului său *Libertatea literară* (1946) și de înființarea revistei *Lumina* (1947). În cele ce urmează vom reda unele elemente care creionează contribuția lui Vasile Popa la propășirea culturii și literaturii române în era de înnoire și reconstrucție, care a început în urma celei de-a doua conflagrații mondiale.

Vasile Popa s-a născut pe data de 29 iunie 1922, în familia de români, zisă „a lui Neamțu”, din satul Grebenaț, comuna Biserica Albă. Anii copilăriei mici i-a petrecut în satul natal, apoi s-a stabilit împreună cu familia sa în orașul Vârșeț. Aici a urmat și absolvit școala generală și liceul, aici a stabilit prietenii trecătoare și veșnice și a scris primele lucrări literare. În acest loc s-a întors și de aici a plecat de dese ori dezamăgit, însă Vârșețul l-a păstrat în centrul universului său.

În anul 1937 a luat ființă Societatea de lectură a elevilor din Vârșeț – *Junimea Bănățeană*, care „a avut un rol însemnat în cultivarea limbii române și la formarea viitorilor scriitori de limbă română.” (POPI, 1998, p. 86). La întâlnirile duminicale ale acestui cenaclu, elevii își citeau lucrările literare. Vasile Popa a participat la întrunirile Societății literare *Junimea Bănățeană*, unde s-a remarcat cu o bucată de proza scurtă, scrisă în limba română, intitulată *Miroase a pene arse* (1937).

Aducându-și aminte de activitățile *Junimii Bănățene*, scriitorul Ion Marcovici, în interviul acordat lui Costa Roșu, în anul 1999, afirma următoarele: „Acolo am debutat și eu cu nuvela „Iarna”, o temă de casă pe care profesoara de română Elena Radivoi a lăudat-o. Am mai citit acolo poezioara „Și eu sunt copil”, o adevărată revoltă copilărească împotriva discriminării, dar și schița erotică „Sonia”. Acolo și-a citit primele lucrări și Vasile Popa. Îmi amintesc de schița *Miroase a pene arse*, dar și Radu Flora, Paia Blagoiev și alții”.²

În anul 1939, a apărut prima poezie a lui Vasile Popa, scrisă în limba română. Este vorba de poemul *Muguri*, publicată în ziarul *Biruința*, din Vârșeț, la „Colțul începătorilor” (pag. 3) și autorul semna cu numele Vasile V. Popa-junior.³

După absolvirea liceului din Vârșeț (1940), Vasile Popa a studiat în trei capitale europene: la Belgrad, București și Viena. Studiile le-a finalizat în anul 1949 când și-a luat licența la Facultatea de Filosofie din Belgrad, Grupa limbi romanice.

La București, Vasile Popa descoperă avangarda, suprarealiștii, îl regăsește pe Tudor Arghezi, pe Ion Barbu, pe tinerii unei generații literare care formulau programe antitraditionale. (RAJKIĆ, 2012, p. 9). Dar timpul versului vaskopopian nu ajunsese încă. Tânărul Vasile Popa se avânta în realizarea ideilor vremii, care trebuiau duse la finalul prevăzut. În anul 1944 s-a întors la Vârșeț, unde a devenit membru al Comitetului Orășenesc de Eliberare Națională, încredințându-i-se și postul de referent pentru învățământ. La vârsta de 22 de ani Vasile Popa era unul din cei mai instruiți membri din conducerea orașului Vârșeț, vorbea, pe lângă limba sârbă și română, limba germană și franceză.⁴

În primăvara anului următor (1945), în ziua de 27 mai, la Vârșeț a văzut lumina tiparului ziarul *Libertatea*, primul ziar românesc postbelic, care apare și în prezent. În jurul *Libertății* s-au adunat diverși intelectuali români, cadre didactice, scriitori, jurnaliști, care au influențat și varietatea articolelor publicației. Așadar, pe lângă articolele care au avut caracter informativ și de educare a populației în spiritul vremii, în paginile ziarului s-au publicat și scrieri literare. După opinia lui Radu Flora, germenii unei mișcări literare organizate în limba română au înmugurit, „în cadrele Societății literare din 1945, respectiv pe paginile săptămânalului *Libertatea*, al cărui redactor era Aurel Gavrilă /Gavrilov, el însuși cu aplicații și înclinații literare.” (FLORA, 1971, p. 19).

² Costa Roșu, *Interviuri 1970-2000*, Panciova, Editura *Libertatea*, 2002, p. 106.

³ După reproducerea xerox a paginii ziarului *Biruința* din 2 februarie 1939, Vârșeț.

⁴ Radovan Popović – *Vasko Popa, mit i magija*, Kolekcija – Životopisi, Društvo prijatelja Vršca, *Vršac lepa varoš*, 1998

Din zi în zi, fenomenul literar românesc a devenit o realitate, numărul contribuțiilor literare a sporit vizibil, paginile ziarului au devenit insuficiente, fapt care a impus necesitatea publicării unui supliment literar. Așadar, în luna aprilie 1946 a început să apară, suplimentul literar lunar *Libertatea literară*, coordonat și realizat de un comitet de redacție din care făceau parte: Radu Flora-student, Ion Bălan-învățător, Aurel Păsulă-poet țăran, Doina Mihailov-elevă și Vasile Popa-student și redactor răspunzător „responsabil”.

Conform opiniei lui Vasile Popa, cauzele care au determinat editarea acestui supliment au fost următoarele: „*Libertatea literară* apare ca supliment literar și artistic al ziarului spre a da posibilitate de manifestare începătorilor în activitatea literară și artistică, pe de o parte și de a satisface dorința maselor populare de lectură, pe de altă parte.” (MENGHER, 2000, p. 56).

Cu scopul de a descoperi, încuraja și promova tinerele talente literare, la inițiativa redacției *Libertății literare*, în luna august 1946, la Coștei s-a înființat Cercul literar „Lumina”, al cărui președinte a fost Vasile Popa, iar secretar Radu Flora.

La începutul anului 1947, mai precis în ziua de 12 ianuarie, la Vârșeț a avut loc prima adunarea anuală a Cercului literar „Lumina”. La această consfătuire s-a adus hotărârea ca suplimentul literar al ziarului *Libertatea* să devină revistă independentă. Astfel, a luat naștere Revista *Lumina* – titlul prim „Lumina 1947”, al cărei redactor responsabil a fost Vasile Popa, iar membrii în redacție: Radu Flora, Aurel Gavrilov și Ion Marcovicianu. La aceeași adunare, Vasile Popa a expus referatul *Drumul literaturii noastre*, precizând între altele: „Literatura noastră tinde să fie și trebuie să fie continuarea celor mai bune și celor mai sănătoase tradiții ale clasicilor români Coșbuc, Slavici, Caragiale, Gherea; a acestuia din urmă în mod special ... o literatură realistă în redarea vieții și romantică în ceea ce privește ținuta artistică a scriitorului față de viața a cărei schimbare o urmărește și provoacă.” De asemenea, primul redactor al *Luminii* considera că „literatura Românilor iugoslavi, trebuie să fie: națională, românească prin formă și socială, progresistă, iugoslavă, prin conținut”.⁵

În urma apariției primului număr, redacția Revistei *Lumina* s-a transferat practic la Belgrad, în locuințele studențești ale lui Vasile Popa și Radu Flora. Primele numere ale revistei au fost însoțite de emoții deosebite. Ținute subsoară de Vasile Popa și Radu Flora, ele circulau prin Belgrad, prin Vârșeț, prin sate, pe la șezătorile literare. Vasile Popa și Radu Flora se străduiau să asigure un demers sigur revistei lor. În acest context, Radu Flora a mărturisit următoarele: „...ne frâgeam mult, Vasko Popa și subsemnatul – în plimbările lungi prin Belgrad, ca studenți; redacția era mai mult în locuințele noastre studențești – să adaptăm la slova românească cunoscutele ediții pariziene din seria Editions de minuit sau Poésies” (FLORA, 1971, p. 20).

Conform istoricului literar Radu Flora, Vasile Popa nu a scris în limba română. Articolele publicate în *Libertatea literară* și în *Lumina*, în perioada anilor 1946-1947, au fost traduse din limba sârbă de Radu Flora. În calitate de redactor responsabil al Revistei *Lumina* îi îndemna pe alții să scrie, el „... se instalase printre poeți ca un mentor ...”⁶. În cadrul activității desfășurate în jurul publicațiilor *Libertatea literară* și a Revistei *Lumina*, la șezătorile literare de la Vârșeț și de prin satele românești, Vasile Popa lua cuvântul doar oral, prezentând scriitorii care își citeau creațiile proprii. Radu Flora mai mărturisește că, uneori, în încăperile Uniunii culturale, Vasile Popa a încercat să-și recite versurile sale „sau, mai de grabă, le improviza”⁷ în limba română și atunci le dorea acompaniate de melodii populare românești.

⁵ Vasile Popa, *Drumurile noastre*, articol publicat în Revista *Lumina*, anul 1947, nr.1, Vârșeț

⁶ Slavco Almăjan – *Gestul de adorație al unei mișcări literare supuse atracției și introspecției* – Ziarul *Libertatea*, din 3 iunie 2006

⁷ „La o mică petrecanie cu „Lira” lui Bocăluț, după o șezătoare literară la Vârșeț, prin 1947, s-a pus, dintr-odată, să improvizeze, să recite, acompaniat de vioară. Era un fel de proză ritmică, simbolică, despre înfrățirea țăranului cu glia, în contextul reformei agrare. Dar suportul acestor idei nu se exprima cu nici un cuvânt; încerca doar să fie

În apropierea semicentenarului Revistei *Lumina* s-au desprins din umbră, însă, câteva creații în versuri scrise de Vasile Popa în limba română, în perioada anilor 1947-1948. Este vorba de un mănunchi de poezii care mai târziu au fost și publicate.

Redactorul revistei *Lumina*, poetul Ioan Baba, a mărturisit faptul că încă din anul 1997 a intrat în posesia a 13 poezii, opt în limba română și trei în limba sârbă, scrise de Vasile Popa la Belgrad, între anii 1947 – 1949.⁸ Două dintre acestea: *La masă cu tristețea* și *Treci Mărie*, au fost publicate în revista *Lumina*, numărul 4-5/ 2002, la rubrica *Manu propria*.

În același an, în Ediția bibliofilică a *Colecției Lumina – 2002*, a apărut placheta de versuri *Cerul din pahar* cu prefața: *O plachetă de versuri menită istoriei literare*, semnată de poetul Ioan Baba. În această broșură au fost cuprinse poeziile nou descoperite, precum și poezia pe care am amintit-o deja *Muguri*, din anul 1939. Le menționăm în ordinea în care au fost publicate: *Muguri* (8 -9); *De vorbă cu zidurile* (10, 11); *Pe bulevard* (12, 13); *La masă cu tristețea* (14), 15, 16); *Cărașul între depărtări* (17, 18, 19); *Treci Mărie* (20, 21); *Nu voi uita* (22, 23); *Răzbunarea vioarei* (23, 24); *Doinașul și maică-sa* (26, 27); *Banatska tuga* (28); *Tristețe bănățeană* (29); I *Când pornești prin câmpie*; II *Cum să ajung la surâsul tău* (30); III *Și unde să te gădesc?*; IV *Și cum să-ți spun* (31); *Oproștajna noć* (32); *Noapte de adio* (33).

Ioan Baba, redactorul Revistei de literatură, artă și cultură transfrontalieră *Lumina*, identifică în versurile acestor poezii stilul din care ulterior a generat creația iminentă a celui mai mare poet sârb din ultimii 50 de ani ai secolului trecut, arhicunoscut sub numele de Vasko Popa.⁹

Din alte surse decurg și alte opinii. Selectând câteva versuri din poeziile *La masă cu tristețea* și *Treci Mărie*, publicate în placheta *Cerul din pahar*, Catinga Agache, autoarea studiului monografic *Literatura română în țările vecine (1945-2000)*, consideră că acestea „sunt versuri în care greu îl recunoaștem pe autorul volumului *Scoarța*”. (AGACHE, 2005, p. 125).

Câțiva ani mai târziu mi-a surâs norocul de a mă apropia și eu de aceste documente. Într-un interviu pe care mi l-a acordat poetul Petru Cărdă în anul 2006, am avut oportunitatea de a afla amănunte despre aceste poezii și, mai mult, de a le vedea.

Poetul Cărdă mi-a mărturisit că a intrat în posesia acestei moșteniri pe neașteptate. Le-a primit în ziua de 25 iunie 1998 de la profesorul în pensie Tanasie Iovanov din Zrenianin, prietenul lui Vasko din anii de liceu și studenție. Privindu-le cu atenție, am avut un sentiment de teamă la gândul de a le atinge. Timpul s-a scurs, dar a avut răbdare cu ele. Este vorba de opt poezii în limba română și trei în limba sârbă, redactate cu un manuscris mărunț și îngrijit, presărate uneori cu corecturi și marcate cu data nașterii. Erau scrise pe coli albe și micuțe, opt dintre ele cu cernelă verde, una cu creionul și alte două dactilografiate.” (JUICA, 2012, p. 62).

Poetul Petru Cărdă a dăruit cititorilor *neașteptata* lui *moștenire* sub forma unei plachete, numită *Rumunske i druge pesme*, care a apărut în anul 2002, la Editura KOV din Vârșeț. Conform precizărilor făcute de poetul Cărdă, redactorul acestei plachete, menționăm că ea nu are menirea de a conturba locul lui Vasko Popa în poezia de limbă sârbă, ceea ce ar fi și imposibil, ci doar de a demonstra că același Vasko Popa a scris și în limba sa maternă.

sugerat. Erau versurile lui proprii. ” Fragment din articolul *Vasco – omul*, de Radu Flora, publicat în Revista *Lumina*, nr. 1/ 1973, p. 8

⁸ „Cu excepția semnalelor din revista *Lumina*, exegeții aproape că nu știau nimica despre cele 13 poezii scrise în limba română și limba sârbă între 1947-1949 de Vasile Popa la Belgrad. Meritul că s-au păstrat îi revine lui Tanasie Iovanov, tot atunci student la Belgrad și prieten cu Nani cum îi ziceau lui Vasko.

Când mi le-a pus la dispoziție, tocmai marcasem semicentenarul revistei *Lumina* și cineva mi-a șoptit să fiu atent să nu-l compromitem pe Vasko Popa. Astfel am cedat și nu le-am publicat în numărul jubiliar din 1997, dar remarcă de la o notă de la subsol de la p. 14 a stârnit multe suspiciuni. Poeziile mi-au fost la îndemână câțiva ani...” Fragment din articolul *Confidențe inedite despre Vasko Popa*, de Ioan Baba, publicat în Revista *Lumina*, Anul LV, Seria Nouă, nr. numărul 6-7-8 (37-38-39) – 2002, p. 5

⁹ Revista de literatură, artă și cultură transfrontalieră *Lumina*, Anul LIX, Seria nouă, nr. 1/ 2006, p. 19

Placheta conține următoarele poezii: *Pe bulevard (amintire vieneză)*, *De vorbă cu zidurile, titlul inițial șters: Singur în celulă*, *La masă cu tristețea*, 16 XII-1947, *Cărașul între depărtări*, 27 XII-1947, *Treci Mărie*, 19 II- 1948, *Nu voi uita, fără titlu*, *Răzbunarea vioarei*, *Lăutarului Bocăluț*, *Doinașul și maică-sa*, *Banatska tuga / Tristețe bănățeană*, *Oproștajna noć / Noapte de despărțire*; *Kada poljem prođeš / Când pornești să cutreieri câmpia, fără titlu*; *Muguri*, 1939.

Prefața plachetei de versuri *Rumunske i druge pesme* este scrisă în limba sârbă, iar titlul ei este „O čudu preživljavanja”. Menționăm că acest text este traducerea în limba sârbă a subcapitolului – *Despre miracolul supraviețuirii* – din volumul *Mitteleuropa periferiilor*, a criticului literar Cornel Ungureanu, cel care semnează și această prefață.

În luna februarie 2002, Petru Cărdă, cunoscând interesul și atenția acordată de istoricul și criticul literar Cornel Ungureanu literaturii române din Banatul Iugoslav/ Sârbesc, i-a dăruit acestuia poeziile din broșura amintită mai sus. Astfel, opiniile și comentariile critice referitoare la versurile scrise de Vasile Popa în limba română au fost redactate de criticul menționat în cartea *Mitteleuropa periferiilor*, capitolul „*Vasko Popa – subteranele sublime*”. (UNGUREANU, 2002, p. 229)

În anii care au urmat, au mai apărut și alte texte referitoare la „ineditele lui Cărdă”, așa cum a numit profesorul Ungureanu aceste poezii. Au fost subiect central și al comunicării *Ecouri vaskopopiene pudrate cu dor străbun*, pe care a prezentat-o subsemnata la marcarea jubileului 65 de ani de la fondarea *Revistei de literatură, artă și cultură transfrontalieră „Lumina”*. Ele constituie un argument în plus în privința faptului că Vasko cunoștea limba română. „Mitul care propăvăduia că Popa nu știe destul de bine românește a fost contestat de prietenii lui români – sârbi apropiați, care știau că lucrurile nu stau așa.” (RAJKIĆ, 2012, p. 63).

Privite prin prisma exegeților „Poeziile nu-l evidențiază doar pe iubitorul de divertismente literare, ci par a fi rezultatul unei meditații asupra poeziei. Versurile din anii 1947 și 1948 sunt ironice, autoironice, joviale, construind un șir de punți către universul de mai târziu. Ca și poeziile scrise de Paul Celan în românește, ca și cele semnate de Tristan Tzara, evocă o apartenență și un stil. Ca și textele pe care Eugen Ionescu, Voronca Fundoianu le-au scris în tinerețea lor rebelă, evocă un temperament literar.”¹⁰ Sunt proiecte pe care poetul le va duce la bun sfârșit mai târziu în literatura sârbă. Numeroase metafore existente în versurile românești au fost folosite de autor în volumul *Scoarța/ Kora* - 1953, volumul de debut al poetului în limba sârbă. „Prin aceste versuri autorul exersează, descoperă interiorități, abordează teme care apoi dobândesc individualitate în alt spațiu, construiește negații și metafore, alunecări în fantast și nu în ultimul rând sugerează motive de acasă”.¹¹

Rolul social și orientarea ideologică a lui Vasile Popa din primul deceniu după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, se desprind cu claritate din textele publicate în paginile ziarului *Libertatea* și a *Revistei Lumina*. Era unul dintre ideologii tineri, de încredere, un deschizător de drumuri în cadrul comunității culturale românești din Iugoslavia, dar nu era încă poet. Scrierile din perioada amintită nu –i pot atribui acest statut. Versurile românești se alătură inițierilor, prin care poetul se pregătea, exersa. Afirmăm aceasta amintindu-ne iarăși de cuvintele poetului Petru Cărdă, care ne-a mărturisit (în cadrul interviului amintit) că Tanasie Iovanov a adunat poeziile românești, după ce Popa le-a scris și apoi le-a îndepărtat.

Având în vedere perioada precizată mai sus, când poezia triumfalist-patriotică (festivistă) era cea impusă, acceptată și practică, Vasile Popa nu se ocupă intensiv cu publicarea ei, asemenea prietenilor și colegilor săi: Florica Ștefan, Radu Flora, Ion Marcoviceanu, Ion Bălan, Mihai Avramescu ... Unele voci critice au afirmat chiar că Vasile

¹⁰ Cornel Ungureanu – *Geografia literaturii române, azi*, vol. 4 – *Banatul, Paralela 45*, Pitești, 2005, p. 197

¹¹ Comunicarea: *Ecouri vaskopopiene pudrate cu dor străbun*, prezentată la Panciova pe data de 20 oct. 2012

Popa nu a scris niciodată o poezie a evenimentului. Cu aceste opinii nu este de acord Ionela Mengher, care în studiul monografic „*Lumina* (1947-1997)” supune atenției câteva fragmente de poezie a evenimentului. Este vorba de versuri care provin din poeziile „Cursuri neîntrerupte” și „Cireș în casa morții”, scrise de Vasko și publicate în revista *Lumina*, nr. 3, din anul 1980. (MENGHER, 2000, p. 152)

În anul 1948 Vasile Popa s-a retras de la conducerea Revistei *Lumina*, îndepărtându-se în același timp de promovarea ideologiei vremii în rândul minorității naționale române din Iugoslavia. A ales să devină scriitor, „luând decizia de a se exprima poetic în limba majorității, ceva mai puțin obligată a se încolona ideologic.” (AGACHE, 2005, p. 99). A devenit Vasko Popa, poetul care a revoluționat poezia sârbă. Biografi, istorici literari, cercetători au interpretat în diverse moduri atitudinea lui Vasko.

În perioada când Vasko s-a îndreptat spre literatura sârbă, poezia în limba română din Iugoslavia n-ar fi putut avea sorți de izbândă, întrucât această literatură era încă în fașă, într-o stranie izolare față de literatura europeană. Vasko Popa a înclinat spre înnoirile cele mai îndrăznețe, practicând o rostire nesupusă canoanelor, încât a produs mutații esențiale în poezia iugoslavă. De aceea multă amărăciune a gustat prin timp, poetul.¹²

Indiferent de cauza imediată care a determinat stabilirea lui Vasko în spațiul literar sârbesc, cert este faptul că experiențele dobândite în marile școli poetice europene și-au spus cuvântul. Crezul artistic vaskopopian a crescut sub pavăza precauției. Popasul de la București, unde viitorul poet a descoperit avangarda și a redescoperit pe Arghezi și Ion Barbu, apoi cel de la Viena unde a făcut studii de egiptologie și-au pus amprenta asupra versului vaskopopian.

Trecerea lui Vasko Popa la exprimarea în limba sârbă nu l-a îndepărtat de cultura și literatura română. A stimulat și a sprijinit pașii mai multor scriitori români și după plecarea de la *Lumina*¹³, contribuind la afirmarea celor mai importanți și talentați reprezentanți ai acestei literaturi, atât în țară cât și în străinătate. A continuat și stabilit prietenii literare durabile cu scriitorii din România

3. Concluzie

Vasile / Vasko Popa (1922-1991) înainte de a fi scriitor s-a remarcat, în perioada care a urmat după cel de-al Doilea Război Mondial, ca fondator și coordonator al mișcării culturale și literare românești din Iugoslavia. Întemeietor și redactor de publicații, autor de referate și discursuri menite a călăuzi pașii culturii și literaturii în limba română, cu toate neajunsurile generate de ideologia politică a vremii, reprezintă preocupări susținute de spiritul și abnegația lui Vasko.

În anul 1948 Vasile Popa s-a retras de la redacția Revistei *Lumina* și a optat pentru exprimarea în limba sârbă, devenind un întemeietor de școală de poezie și o voce lirică singulară în poezia sârbă și universală din a doua jumătate a secolului XX.¹⁴ Poezia sa a produs o cotitură uriașă nu numai în literatura sârbă, ci și în întreg spațiul balcanic.

Vasko/ Vasile Popa, „cetățean al Vârșetului și al lumii” (Marin Sorescu), rămâne în paginile istoriei literare ca poet de limbă sârbă, cu un scurt popas în limba maternă.

¹² Petru Cărdus, *Sarea în bucate a existenței*, articol publicat în Revista *Lumina*, nr.1-3, 1991

¹³ În acest context se pot menționa mărturiile următorilor scriitori: Florica Ștefan – *Patru versuri bune – Lumina* 1/ 1973, pag. 12; Ion Marcovici – *Amintiri legate de Vasko Popa – Lumina*, anul LV, Seria Nouă, nr. 6-7-8 (37-38-39) – 2002, p. 19, Mircea Samoilă – *Vasko Popa sau cultura și conștiința românească*, *Lumina*, anul LV, Seria Nouă, nr. 6-7-8 (37-38-39), 2002, p. 22

¹⁴ Simion Lăzăreanu – *Frunzele care vorbesc* – articol publicat în săptămânalul *Libertatea*, Anul LX, Nr. 26 (3384), p. 9

BIBLIOGRAFIE

- AGACHE, Catinca, *Literatura română în țările vecine 1945-2000*, Iași, Princeps Edit, 2005
- FLORA, Radu, *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970)*, Panciova, Editura Libertatea, 1971
- JUICA, Brândușa, *Literatura română din Voivodina (1945-1989) la confluența a două culturi*, Zrenianin, Editura ICRV, 2012
- MENGHER, Ionela, *Lumina* (1947-1997). Studiu monografic, Panciova, Editura Libertatea, 2000
- POPA, Vasile Vasko, *Cerul din pahar: versuri* / (colecție îngrijită de Ioan Baba), Colecția „Lumina”, Libertatea, Panciova, 2002
- POPA, Vasko, *Rumunske i druge pesme* (colecție îngrijită de Petru Cârdu), Editura KOV, Vârșeț, 2002
- POPI, Gligor, *Românii din Banatul Sârbesc (1941-1996)*, vol. II, Panciova, Editura Libertatea, 1998
- RAJKIĆ, Ljubica, *Vasko Popa, stringența unei integrale în limba română*, Zrenianin, Editura ICRV, 2012
- UNGUREANU, Cornel, *Mitteleuropa periferiilor*, Iași, Editura Polirom, 2002

THE GAGAUZ LANGUAGE AND ITS SEMIOTIC LANDSCAPE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

LA LANGUE GAGAOUZE ET SON PAYSAGE SÉMIOTIQUE DANS LA RÉPUBLIQUE DE MOLDAVIE

LIMBA GĂGĂUZĂ ȘI PEISAJUL EI SEMIOTIC ÎN REPUBLICA MOLDOVA

Dr. phil. Martin HENZELMANN

University of Greifswald

Faculty of Arts and Humanities

Department of Slavonic Studies

Ernst-Lohmeyer-Platz 3

D-17489 Greifswald, Germany

E-mail: martin.henzelmann@uni-greifswald.de

Abstract

In this paper, we will highlight the semiotic landscape of the Gagauz language in the Autonomous Region of Gagauzia, which is an integral part of the Republic of Moldova. In the first session, there is a brief overview of the cultural, historical, and linguistic characteristics of the Gagauz people. Hereinafter, the theoretical interaction between language and public space which is applied in the context of semiotic investigation will be presented. Against this background, the use of the Gagauz language in public will be analysed in three constellations. Monolingual, bilingual, and trilingual signboards will be discussed, and their semiotic significance will be interpreted.

Résumé

Dans cet essai, nous nous consacrons au paysage sémiotique de la langue gagaouze dans l'Unité territoriale autonome de Gagaouzie, qui fait partie intégrale de la République de Moldavie. Nous commencerons par un bref aperçu des particularités culturelles, historiques et linguistiques des Gagaouzes. Ensuite, les liens théoriques entre la langue et l'espace public, appliqués dans le cadre des études sémiotiques, sont mis en évidence. Dans ce contexte, l'utilisation de la langue gagaouze dans l'espace public sera analysée dans trois constellations. Les inscriptions monolingues, bilingues et trilingues seront examinées et leur valeur sémiotique sera interprétée.

Rezumat

În această lucrare ne ocupăm de peisajul semiotic al limbii găgăuze în Regiunea Autonomă Găgăuzia, care este parte integrantă a Republicii Moldova. În primul rând, este oferită o scurtă prezentare a caracteristicilor cultural-istorice și lingvistice ale găgăuzilor. Apoi, sunt prezentate conexiunile teoretice dintre limbaj și spațiul public, care sunt aplicate în contextul investigației semiotice. În acest context, utilizarea limbii găgăuze în public este

analizată în trei constelații. Sunt discutate inscripțiile monolingve, bilingve și trilingve și sunt interpretate semnificațiile semiotice ale acestora.

Keywords: *Republic of Moldova, Gagauz Language, Semiotic Landscape, Language and Space, Monolingualism, Bilingualism, Trilingualism*

Mots-clés: *République de Moldavie, langue gagaouze, paysage sémiotique, langue et espace, monolinguisme, bilinguisme, trilinguisme*

Cuvinte-cheie: *Republica Moldova, limba găgăuză, peisaj semiotic, limbă și spațiu, monolingvism, bilingvism, trilingvism*

1. The Gagauz Language in Moldova

The Gagauz (in their language: *gagauzlar*) have been living in their present settlement areas since the beginning of the 19th century and their number currently comprises around 180,000 people. Today, they are spread over more than 30 settlements in the south-eastern part of the Republic of Moldova¹, often called Bessarabia². After Moldova's independence in 1991, there were strong claims from the Gagauz for a special administrative status, driven by the strong wish to ensure the protection of the Gagauz culture (TEOSA/KUYJUKLU, 2008, p. 172)³. After heavy turmoil, Chișinău relented and granted autonomous status to three Gagauz majority regions (SCHLEGEL, 2019, pp. 161–163). In 1994, the “Autonomous Territorial Unit of Gagauzia” (officially *Avtonom Territorial Bölümlüü Gagauz Yeri*, also *Gagausiya ATB*, often *Gagauz Yeri* for short) was created as an independent territory within the Moldovan state. The newly erected entity was supposed to enjoy numerous special administrative rights, which were initially considered too few, and thus a certain potential for political conflict remained (ROPER, 2010, p. 479). In 2003, the constitution of the Republic of Moldova was then amended, giving the Autonomous Territory of Gagauzia additional powers (TEOSA/KUYJUKLU, 2008, p. 173).

This particular political-administrative constellation of Gagauzia is also reflected in the language situation. Gagauzia is officially trilingual and has Gagauz, Russian, and Romanian as its official languages (ROPER, 2010, p. 479). Gagauz itself is an Oghuz Turkic language and therefore closely related to Turkish. Its graphic system was established in 1957 using the Cyrillic script (SCHULZE, 2002, p. 784). Since the collapse of the Soviet Union, the Latin

¹ The Gagauz used to live in the Eastern Balkans in the Ottoman Empire before emigrating to Bessarabia in large groups, as they are Orthodox Christians (BALTA/TRANDAFILOVA-LOUKA/STILO, 2018, p. 1). This happened especially from 1812 onwards because from that time, Bessarabia belonged to the Russian Empire and was to be revitalised by colonists. This is why the region became interesting as a new homeland to the Gagauz, and more, because of the advantages that came with the migration, such as tax benefits (DOLGHI/FELEA, 2018, p. 70; SCHLEGEL, 2019, p. 23; for a detailed account of the history of the Gagauz see ANGELI, 2010). Due to the post-Soviet political development, the Gagauz now live on both sides of the Moldovan-Ukrainian border, and also smaller numbers can be found in other countries such as Russia, Bulgaria, or Turkey. Exact numbers are difficult to determine due to the advanced process of assimilation outside Bessarabia.

² Bessarabia is a term that describes a historical landscape in south-eastern Europe, which today largely coincides with the part of the Republic of Moldova lying west of the river Dniester. The south of this historical region, the so-called Budzhak, belongs today to Ukraine. For centuries, the region changed hands between different powers and used to be part of the Ottoman Empire for a long time before its incorporation into the Russian Empire.

³ Since the end of the 1980s at the latest, the Gagauz have been striving for autonomy, which may be seen as a reaction to the new wave of patriotism in Moldova. Chișinău's refusal to grant the Gagauz special rights led to violent riots and road blockades, especially in the early 1990s.

script has become increasingly important and now dominates the use of Gagauz when it is written⁴.

Especially in the second half of the 20th century, Gagauz had to hold its own against Romanian⁵ and even more Russian language, as these two languages clearly dominated the public sphere in the Moldavian SSR. Traditionally, however, Russian was clearly predominant as a *lingua franca*, especially in southern Bessarabia, and also functioned as an interethnic instrument of communication. Against this backdrop, in the mid-1990s the “Romanianisation process” that was being pushed in the independent Republic of Moldova was a clear barrier to the linguistic needs of the Gagauz population, and the already dominant Russian language was deliberately integrated more strongly into the local administrative sphere (SCHULZE, 2002, p. 785).

Today’s linguistic reality is that Gagauz is regarded as an endangered language. At the beginning of the new millennium, the younger generation in particular was seldom certified as having the necessary active language skills, although there is a university in Comrat and thus an important pillar for teaching the language (SCHULZE, 2002, p. 785). Yet, it is assumed that all in all, less than 200,000 people speak Gagauz (SCHULZE, 2002, p. 781), although it is of course a challenge to sufficiently document the degree of active language proficiency and at the same time adequately map passive language skills.

In principle, one can assume that the Gagauz inhabitants today are subject to a double minority situation. On the one hand, they live in a unique political and administrative constellation with certain special rights; and on the other hand, their regional Turkic language is an absolute peculiarity. This in turn means that Gagauz is embedded in a specific language contact situation with regard to both the Romanian state language and the dominant Russian *lingua franca*. Thus, the officially trilingual administrative unit favours that partly Romanian, and especially Russian do have a clear impact on Gagauz (on superdiverse language contact cf. in detail FÖLDES, 2020).

This paper is not intended to address the question of the influence of different languages on Gagauz, but rather to the coexistence of the languages Gagauz, Romanian and Russian and the way they can be described. Against this background, the central research question is how a language that finds itself in a double minority situation is used and made visible in public space. How do written Gagauz, Romanian, and Russian interact in public and what does this mean for the semiotic interpretation of language use in multilingual settings? Before we discuss this in detail, we will turn to the theory of Semiotic Landscapes and highlight the functions languages can take on in public space and their interaction with their environment.

2. Semiotics, Space, and Landscape

In linguistic terms, Semiotic Landscapes (SL) is a young research field. It combines linguistic concepts that are predominant in the framework of Linguistic Landscapes (LL) and Semiotics, and it aims to analyse spatial structures in a multimedia way. While the theory of

⁴ Gagauz has been written in the past based on different graphic systems. These include the Greek and especially the Cyrillic alphabet (BALTA/TRANDAFILOVA-LOUKA/STILO, 2018, pp. 4–7). Today, the Latin script is the most widely used one. ANGHELI (2011), e.g., applies the Latin alphabet in his current Romanian-Gagauz phrasebook. In the following, we will therefore deal exclusively with the use of the Latin script, as it clearly dominates in the public sphere of Gagauzia. Gagauz Cyrillic script is rarely to be found on inscriptions that were affixed before 1990, for example on a memorial stone on the occasion of the 200th anniversary of the foundation of the town of Comrat not far from the church in the town centre. This memorial was built in August 1989 and bears the bilingual inscription in capital letters “Комрат. Касаба курулды 1789 йылда. Город основан 1789 в году. Август 1989.”

⁵ While in the Soviet Union it used to be common to speak of a “Moldovan language”, this politically motivated terminology will not be applied here. Instead, we prefer exclusively the typologically motivated term, which is “Romanian language”.

LL mainly uses quantifying methods to explore the interaction of language use, multilingualism, and public space, SL is generally interested in interpreting signs, even if they do not use linguistic means (but symbols or icons, for example), and combine them with linguistic issues.

If we look back, we can assume that Juri Lotman already recognised a strong connection between language, space, and social context in his studies. As early as the 1960s, he explained that a word unfolds its meaning only in a concrete context, which is why sociosemiotics were becoming increasingly relevant as a starting point for (linguistic) interpretation (ZOLJAN, 2020, pp. 103-105). The Syrian-French semiotician Manar Hammad later described that the connections between spatial structures and semiotic signs had hardly been sufficiently considered before 1971 (even if there was Lotman's work). He claims that until then, research was heavily theory-based. All in all, Hammad increasingly focused his attention on complex places, arguing that the complexity of reality transcends theoretical imagination and that it is beneficial to study proven practices of spatial design (HAMMAD, 2013, pp. 1-3). Since then, Hammad has intensively followed this intention and succeeded in filling up his exhaustive approach with more and more pieces of a large semiotic mosaic. He describes this in the following words:

“Une perspective cognitive est intimement liée aux interprétations sémiotiques que j'ai faites des différents lieux et espaces étudiés. Elle reste implicite, mais elle peut être mise en évidence si l'on compare mes travaux à des approches esthétiques ou synesthésiques.” (HAMMAD, 2015, p. 7)

However, the first attempts to put these premises into practice encountered considerable difficulties for Hammad, because the description of places as an expressive plan resulted in certain geometric schemes that were comparable to those that architects usually create (HAMMAD, 2015, p. 9). This comparison is obvious because Hammad is not only a semiotician but also an architect. This explains why his studies focus primarily on architectural phenomena and explore them in public space. The author does not call all these approaches a breakthrough, even though the correspondence between the expressive and the content level was defined as a new insight:

“Bref, cela ne permettait pas de comprendre l'espace beaucoup mieux qu'avant l'utilisation du métalangage sémiotique.” (HAMMAD, 2015, p. 9)

The use of language and the modalities that accompany it are not foregrounded in Hammad's work, although they are of course not plainly excluded from the analysis. Thus, Adam Jaworski and Crispin Thurlow in 2010 speak of “Semiotic Landscape” unfolding as a research domain in which all gained impressions can be described. In this context, the presence of language and its interaction with other visual or auditory perceptions is given a central role, because if this were not so, one could not assume a special linguistic profile. In addition, a close connection and an expansion of the theory of LL are sought in order to conceptually overcome the quantitative orientation that predominates in the latter. Jaworski and Thurlow illustrate the fact that a given written discourse always interacts with different modalities that occur in a concrete spatial structure. Language is not considered the only component in it, but it is an extremely relevant one. Following the authors, the presence of language in public sphere reveals numerous socio-cultural conditions that can be comprehensively analysed. For doing so, the concrete space must be asserted as a point of reference, and other framework conditions must also be included in the investigations. These contain political, historical, geographical, ethnic or aesthetic components that can be primarily or secondarily applied in connection with language use. In addition, there are shapes, colours, and sizes used in the immediate surrender of a text (JAWORSKI/THURLOW, 2010, pp. 2-3). If we bear in mind that most studies from the field of LL investigate language or multilingual structures in cities (e.g., BEN-RAFAEL, 2009; HUEBNER, 2016; MÜLLER, 2021), we must point out that there, in addition to static

inscriptions such as on billboards or monuments, dynamic ones can also come into focus (for example, mobile neon signs or moving advertisement on screens).

We can state at this point that SL and LL represent two important options for investigating language in public space. While LL pursues comparative as well as quantitative approaches and predominantly studies the role of multilingualism in specific social spaces, SL is more interested in modelling a concrete situation in which an inscription interacts with its environment. In this way, overlaps between SL and earlier studies in the field of semiotics can be discerned, especially those that emerged in France from the 1970s onwards. In this respect, it is somewhat surprising that the more recent studies on SL hardly address this work adequately (or even not at all), but SL has nevertheless a promising and expandable research focus. It can be embraced, e.g., to explore language in the public domain and its semiotic epistemology, to propose new theoretical approaches and hypotheses, and to theorise the interaction of language and public space depending on local circumstances.

3. Tracing Gagauz Semiotic Landscapes in Multilingual Settings

Let us now have a closer look at how the understanding of space described by Hammad (2013; 2015, p. 7) can be evoked when using the Gagauz language. For this purpose, we select three possible patterns that are encountered in Gagauzia and embed them in a classificatory background. We choose the following examples: First, monolingual Gagauz inscriptions are found in some places, but they are only encountered selectively. We assume that deliberately chosen Gagauz monolingualism fulfils a cultural-identificatory purpose that is intended to highlight the unique nature of Gagauz culture. Secondly, numerous bilingual indicators can be discovered in public, which bear Romanian or Russian inscriptions in addition to Gagauz. Selected examples will be applied to examine the concrete role that the respective combinations play in conveying information. It is expected that bilingual signposts communicating information related to the state will use Romanian alongside Gagauz, while Russian will be preferred in order to postulate generally valid and everyday relevant information. The third case to be examined in this paper relates to inscriptions in which the three languages Gagauz, Romanian and Russian occur. We assume that this expresses a certain feeling of togetherness, which, however, does not manifest itself in the same way in the everyday linguistic reality of Gagauzia.

Of course, one can also discover other language combinations on-site, for example exclusively Romanian inscriptions on some shops or Turkish and respectively Gagauz and Turkish signposts on some cultural institutions, but in the following, we will deliberately limit ourselves to the three patterns mentioned above and analyse them descriptively⁶.

3.1. Monolingual Gagauz Signposts

Following a study by Elizabeth Ellis, we expect that monolingual signposts indicate that an individual “does not [get] access to more than one linguistic code” (ELLIS, 2006, p. 176). Monolingual signposts are considered unmarked and thus, to some extent, a neutral but place-bound form of communication. This means that monolingual signboards are tailored to a group that can use a given code and has no need to invoke another code to mark certain facts. At the same time, monolingual signs do not fit the pervasive bilingualism of the local Gagauz population, so the question must be raised as to what semiotic purpose monolingual

⁶ This is accompanied by the justified question of how the representativeness of the data material is to be ensured. However, we need to emphasise once again that it is not about quantitative, representative, or measurable quantities that are categorised, but about individual examples and their concrete semantic interpretability. Therefore, the aim is not to draw conclusions about frequencies, but to document individual impressions (cf. also ECKERT, 2019), to comment on their significance and thus to present targeted empirical material that is offered to the visitor on-site.

communication ensures. We assume that monolingual Gagauz signage serves at least three spheres in a sociosemiotic sense. First, a local-cultural component is taken up, in which the aim is to valorise the Autonomous Region and its specifics. The idea behind is *Here is our country, here our culture flourishes, here we speak our language*. In this way, it is unmistakably clear to the observer that he is in a different cultural sphere than the Moldovan (or Russian) one, and a certain degree of (language) independence is accentuated. Second, a monolingual Gagauz inscription activates a symbolic component that communicates to outsiders that there is something particularly important to the group at the place inscribed accordingly, including its own language. The purpose behind this can be seen as valuing one's own language and communicating the very same language as a relevant and equal medium in public. Third, there is also a component associated with monolingualism that can be interpreted as curiosity. For instance, Gagauz is a language that exists primarily in Bessarabia and hardly anywhere else in this form or within a comparable political framework. Against this background, it seems almost consistent that particularly important places are labelled in one language only, such as the border marking of the Autonomous Region (*Gagauziya. Komrat Dolayı 'Gagauzia. Comrat District'*; cf. figure № 1)⁷, or the inscription above the entrance at the Gagauz Picture Gallery (*Gagauz resim galeriyası*; cf. figure № 2). In both cases, the entry into the cultural sphere of the Gagauz population is made visible; furthermore, a strong reference to the symbolic colours of the Gagauz flag (especially blue⁸) and thus to the cultural identity of the group is established, at least indirectly.



Figure № 1: Access to the Autonomous Territorial Region of Gagauzia.



Figure № 2: Inscription on the Gagauz Picture Gallery (*Gagauz resim galeriyası*).

However, these monolingual examples turn out to be rather rare, as bilingual or multilingual signboards are much more common. These reach a wider range of addressees because they include languages that almost every citizen of the Republic of Moldova speaks or understands, namely Romanian and Russian. A closer look at bilingual signs also shows that

⁷ All illustrations in this paper are by the author.

⁸ Peter Hill studies the symbolic significance of colours in Slavic languages. One can use his research to interpret the semantic landscape of Gagauz, too. Blue stands above all for natural phenomena such as the sky and water and thus symbolises vital elements. More, blue is among the ten most common basic colours (cf. in detail HILL, 2008, p. 64 and p. 75). For this reason alone, the colour has a very important cultural significance and is used as a visible unique reference for the Gagauz region.

in the additional application of these two languages, neither parity nor a comparable communication goal is to be discerned.

It remains to be said that the exclusive use of Gagauz in public spaces underlines the special ingroup role of the language and underpins its significance for socially relevant issues. The situation is different when bilingual inscriptions appear, which is very frequently the case in Gagauzia.

3.2. Bilingual Signposts

It is not uncommon for one or two languages to be used as universal communication media within the borders of a state. This holds especially true when these are states defined by a multi-ethnic local population due to (historical or current) migration movements. The USA, Canada, or numerous South American countries can be cited as examples (GROSJEAN, 2012, p. 6). The situation in the Republic of Moldova is not identical to this, although Bessarabia was an important destination for colonists, especially in the 19th century. The newcomers brought different languages and cultures with them and still maintain them today. Added to this is Moldova's changing geopolitical affiliation, a country that has had to assert itself again and again between Romania and Russia with the result that nowadays, both Romanian and Russian are frequent local vernaculars (and it can even be assumed that there are virtually no monolingual speakers in the Republic of Moldova). This is especially the case in those regions of southern Bessarabia that are home to numerous minorities, including the Gagauz one. Against this background, it is not surprising that many inscriptions in the Autonomous Region of Gagauzia are bilingual, because this makes the content of these inscriptions accessible to a large number of recipients⁹.

Let us start with an example in which Gagauz and the widely used *lingua franca* Russian coexist (cf. figure № 3). Throughout a park in the centre of the Gagauz capital Comrat (*Komrat*), there are several signposts that follow exactly the same pattern and give warning or behavioural information, so that we will use one of these signposts to exemplify which form of bilingualism is observed. It is a notice given in this park that warns against the consequences of violence. Above all, it names the police as a reference for those seeking help. The relevance of the Gagauz language is marked by its placement in the upper position, while the Russian version of the text appears below it. The typeface is arranged equally for both languages, but the Gagauz version is more prominent and thus better readable than the Russian one. This is particularly noticeable in the additional advice at the end of the text, which is clearly more emphasised in Gagauz and identifies the police as the guarantor of a "happy family" (*Polițiya - kismetli aylä için!*). Furthermore, the colour semiotics of the plaque are interesting, because the dark green font harmonises excellently with the immediate surroundings of the town park and the flora planted there. This creates a smooth transition between the park as a recreational space, synthesising language as a medium of communication, and the information structure presented in it (HAMMAD, 2015, p. 7).

⁹ With regard to bilingual inscriptions, only those that bear either a Russian or a Romanian version in addition to Gagauz will be considered in this paragraph. Of course, this does not mean that only these combinations are possible. For instance, the inscription on the Mustafa Kemal Atatürk Library in Comrat is in both Gagauz and Turkish. Here, however, we focus on the presence of either Russian or Romanian and Gagauz.



Figure № 3: Bilingual sign in Gagauz (above) and Russian (below).



Figure № 4: Place-name sign “Bugeac” in Romanian (above) and “Bucak” in Gagauz (below).

If one travels to Gagauzia and is looking for bilingual signs in which Romanian is visible alongside Gagauz, one will not only come across less material, but Romanian is also used differently. Above all, supermarkets, place-name signs, or other roadside signs show a corresponding constellation. This is probably primarily due to the administrative settings, which locate Gagauzia within the Moldovan state and thus include Romanian as the state language in official public communication. A good example of this is figure № 4. It is the place-name sign at the entrance to the municipality of Bugeac/Bucak in the Autonomous Territorial Unit of Gagauzia, which also transfers the administrative hierarchy to the arrangement of languages and uses the Romanian version in the first place. This is analogous to the political-administrative situation because the Republic of Moldova sees itself as a unified state in which Gagauzia is a partial element and whose language therefore only appears in second place. Furthermore, it is common for minority languages in a state to be used only after the state language, which is probably also a reason for the subordination of Gagauz.

If we now compare the two bilingual indications, it is noticeable that Gagauz is given a Russian or a Romanian equivalent in different contexts, which can either precede or follow it. Apart from the order, it is above all the quantity of the information that is striking, because comprehensive references in the centre of the Gagauz capital are rarely found with a Romanian addition. Much more conspicuous is the presence of Russian, not only verbally, but also in numerous shops, streets and squares. It can therefore be assumed that the bilingual combination of Gagauz and Russian reflects the core language skills and language preferences of the local inhabitants, while the use of Romanian mainly reflects facts that in some way show a reference to the state or to supra-regional structures (as, for example, on supermarket chains that exist nationwide, or on road signs).

It is also worth mentioning that an exact separation of the corresponding constellations is not always possible in practice. Rather, in some cases, even the linguistic needs are to be based on both administrative and practice-oriented linguistic preferences. This is acquired by using trilingual inscriptions, which are mainly found on administrative buildings. In contrast to figure № 4, they do not only accentuate the geopolitical affiliation of the region but include all three official languages valid locally.

3.3. Trilingual Signposts

The Autonomous Region of Gagauzia has three official languages, namely Gagauz, Romanian and Russian. Therefore, these three languages frequently appear on the lettering of administrative buildings, although the order may vary. This means that a certain hierarchisation of language diversity is made, which is illustrated by the examples that follow. In figure № 5

we see a trilingual sign located at the House of Culture (*Kultura evi*). The Gagauz inscription is at the top, followed by Romanian and Russian. The visual layout is identical, with the goal to symbolise the equal coexistence of all three languages. It is also important that the Moldovan eagle, the national coat of arms, is displayed on the left-hand side, while the coat of arms of the Gagauz region is displayed at the top right. This underlines the dual geopolitical orientation of Gagauzia, namely both as an integral part of the Republic of Moldova and as an autonomous subject with special rights, among others in terms of a particular linguistic diversity.



Figure № 5: Trilingual inscription on the House of Culture (Gagauz, Romanian, and Russian).



Figure № 6: Trilingual inscription on the Lyceum "G. A. Gaidarji" (Romanian, Gagauz, and Russian).

The lettering in figure № 6, which is attached to the lyceum "G. A. Gaidarji", is similar. Although state symbols are dispensed with here, Romanian, and thus the state language, is placed first and before the Gagauz local language. In sociosemiotic terms, this underlines the integration of the region into the Moldovan state and emphasises the relevance of the national language. Romanian should act as a communicative link for all citizens and, above all, be well mastered by the pupils. This message is clearly evoked by the arrangement of the three languages, although the linguistic reality, especially in the towns of Gagauzia, often does not correspond to this pattern. Rather, Russian, which appears here (as in almost all cases) in last place, is the most important code of communication, often even ahead of Gagauz. At the same time, the chosen colour structure of the board, consisting of white lettering on a blue background, is reminiscent of the Gagauz national colours (without the use of red as a colour that appears in both the Gagauz and Moldovan flags). Blue is thus the unique colour feature of the Gagauz but Romanian and Russian are also reflected in the linguistic conditions of the state alongside the regional medium of communication. Moreover, the Moldovan flag alongside the Gagauz one clearly symbolises Gagauzia's belonging to the Moldovan state.

In sum, we point out that the use of all three regional and official languages stands most strongly for an integrative character of the region in the Moldovan state, but also for the regional linguistic requirements, which in turn reach all citizens equally. What is striking is the hierarchy behind the arrangement of the respective languages. Thus, either Gagauz as the regional official language or Romanian as the state language appears in first place, which could not be attested for Russian. That means that the most important local oral code is placed in the least important position and thus symbolically identified as an instrument that is used publicly, but not as a priority one. Anyone who travels to Gagauzia will very quickly notice that the linguistic reality is exactly the opposite as given on these signposts, especially in urban areas, where Russian practically dominates the public space. Another striking feature of trilingual signage is that it often indicates Gagauz first when it comes to cultural institutions (cf. figure № 5). In the case of educational institutions such as state schools, Romanian often appears

first¹⁰. This implies a certain connection to a state educational mandate that should also take place in the state's official language, although it is evident that this very state does not deny the right to education in other languages (cf. DUMBRAVA, 2004 and BOCHMANN/DUMBRAVA, 2007 for details). Therefore, trilingual boards model a certain hierarchy rather than addressing the use of the respective language itself.

4. Conclusion

This study examines the role of the presence of the Gagauz language in the public sphere of the Republic of Moldova. Three patterns are analysed: The monolingual use of Gagauz, the bilingual parallel use of Gagauz and Russian or Romanian as complementary languages, and the trilingual use of Gagauz, Romanian and Russian. Inscriptions in the public sphere that are of official-administrative or spatial-structural importance serve as examples, while commercial or private inscriptions are not addressed (although this is a very worthwhile field for future research).

Furthermore, the study questions which semiotic components are evoked by language use in Gagauzia. It turns out that different linguistic combinations serve a respective purpose that implies a semiotic conceptualisation. Thus, monolingual Gagauz inscriptions primarily attempt at drawing attention to the singularity of the language and the region and implement it primarily in culturally relevant domains. Bilingual signage with the complement of Russian or Romanian targets a wide range of recipients but is applied for different purposes. While the addition of a Russian translation to Gagauz often communicates comprehensive information, the combination of Gagauz and Romanian not only remains rare but also contains significantly less information, and it is mainly reduced to supra-regional or state domains such as place-name signs. At the same time, this means that institutions with a purely local focus often refrain from communicating in Romanian. Trilingual inscriptions that use Gagauz, Romanian and Russian are most in keeping with the legal ground that gives these three languages official status in the Autonomous Region of Gagauzia. In particular, the lettering on state-funded institutions adopts a trilingual inscription, with either Romanian or Gagauz coming first, but not Russian, which is dominant in everyday life.

In his studies, the semiotician Hammad describes the semiotic meaning of spaces (HAMMAD, 2015). If linguistic components are added, Gagauzia offers an excellent base for the study of spatial structures and the complex linguistic features that occur in them. For instance, the consideration of semiotic landscapes in the Republic of Moldova and especially in southern Bessarabia can be linked to multiculturalism (cf. also the paper by FÖLDES, 2020 and HAJ YAHYA, 2021). This gives rise to important connections that refer not only to language but also to cultural specificities. Regardless of this, there is no doubt that the use of the Gagauz language is also a central element of genuine identity patterns from both a cultural and a semiotic perspective.

The implementation of languages in the public space in Gagauzia is very often about symbolism and the display of linguistic preferences. The present study would like to contribute to looking at the semiotic landscape of the region from a linguistic perspective. It is desirable that future research addresses this topic and contributes to both the quantitatively and qualitatively description of the linguistic and semiotic landscape of Gagauzia.

¹⁰ However, there are also deviations and particularities in local language use, which is why it must be emphasised once again that our paper is an exemplary analysis. For instance, one lettering at the entrance to a university building, which is visible from afar, is exclusively in Gagauz (*Komrat devlet universiteti*), even though other lettering on the neighbouring building is bilingual Romanian (*Universitatea de stat din Comrat*) and Gagauz. In contrast, Russian, being the most important language of education within the university, is not used to welcome visitors.

BIBLIOGRAPHY

- ANGELI, F., *Kratkaja istorija gagauzov*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2010
- ANGHELI, T., *Ghid de conversație român-găgăuz. Romınca-gagauzca lafetmāk kiyadı*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2011
- BALTA, E./TRANDAFILOVA-LOUKA, O. E./STILO, D., *19th – early 20th century books for the Gagauz: Turkish language in different scripts*, in Bulut, C. (ed.): *Linguistic Minorities in Turkey and Turkic-Speaking Minorities of the Periphery*, Turcologica, vol. 111, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2018, 1-27
- BEN-RAFAEL, E., *A Sociological Approach to the Study of Linguistic Landscapes*, in Shohamy, E./Gorter, D. (eds.): *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, London, Taylor & Francis, 2009, 40-55
- BOCHMANN, K./DUMBRAVA, V., *Sprachliche Individuation in mehrsprachigen Regionen Osteuropas. 1. Republik Moldova*, Veröffentlichungen des Moldova-Instituts Leipzig, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2007
- DOLGHI, A./FELEA, A., *Reprezentarea populației românești și a etniilor conlocuitoare din Basarabia în hărțile din Imperiul Rus (sec. al XIX-lea – înc. sec. XX)*, in Dolghi, A./Felea, A. (eds.): *Românii și etniile conlocuitoare din Basarabia în istoriografie, surse istorico-etnografice și cartografice (1812-1918)*, Culegere de studii, Chișinău, Institutul patrimoniului cultural, 2018, 70-115
- DUMBRAVA, V., *Sprachkonflikt und Sprachbewusstsein in der Republik Moldova. Eine empirische Studie in gemischtethnischen Familien*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2004
- ECKERT, P., *The Individual in the Semiotic Landscape*, in Glossa: A Journal of General Linguistics 4/1, 14, 2019, 1-15
- ELLIS, E., *Monolingualism: The Unmarked Case*, in Estudios de Sociolingüística. Sociolinguistic Studies 7/2, 2006, 173-196
- FÖLDES, CS., *Diskursive Praxis unter Bedingungen superdiverser Sprachenvielfalt: Post-multilingualistische Zugänge in der Diskussion*, in Sprachwissenschaft 45, 2020, 181-209
- GROSJEAN, F., *Bilingualism: A short introduction*, in Grosjean, F./Li, P. (eds.): *The psycholinguistics of bilingualism*, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, 2012, 5-25
- HAMMAD, M., *La sémiotisation de l'espace Esquisse d'une manière de faire*, in Actes sémiotiques, vol. 116, 2013, 1-64
- HAMMAD, M., *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie. Essais sémiotiques*, Paris, Geuthner, 2015
- HAJ YAHYA, A., *Multiculturalism as Reflected in the Linguistic and Semiotic Landscape of Arab Museums in Israel*, in Israel Studies Review 36/1, Spring, 2021, 68-91
- HILL, P., *The Metaphorical Use of Colour Terms in the Slavonic Languages*, in Wells, D. N. (ed.): *Themes and Variations in Slavic languages and cultures: Australian Contributions to the XIV International Congress of Slavists*, Ohrid, Macedonia, 2008, Perth, Australia and New Zealand Slavists' Association, 2008, 62-83
- HUEBNER, T., *Linguistic Landscape: History, Trajectory and Pedagogy*, in Manusya. Journal of Humanities, Special Issue 22, 2016, 1-11
- JAWORSKI, A./THURLOW, C., *Introducing Semiotic Landscapes*, in Jaworski, A./Thurlow, C. (eds.): *Semiotic Landscapes, Language, Image and Space*, London/New York, Continuum, 2010, 1-40
- MÜLLER, A., *Haben das Russische und das Belarussische in der Linguistic Landscape von Minsk unterschiedliche Funktionen?* in Ritter, N./Henzelmann, M. (eds.): *Linguistische Beiträge zur Slavistik. XXVIII. JungslavistInnen-Treffen*, 18. bis 20. September 2019

- in Hamburg, *Specimina philologiae Slavicae*, vol. 206, Berlin, Peter Lang, 2021, 161-188
- ROPER, S. D., *Moldova since 1989*, in Ramet, S. P. (ed.): *Central and Southeast European Politics since 1989*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 473-492
- SCHLEGEL, S., *Making Ethnicity in Southern Bessarabia. Tracing the Histories of an Ambiguous Concept in a Contested Land*, Eurasian Studies Library, vol. 34, Leiden/Boston, Brill, 2019
- SCHULZE, W., *Gagausisch*, in Okuka, M./Krenn, G. (eds.): *Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens*, Wieser-Enzyklopädie des europäischen Ostens, Band 10, Klagenfurt/Celovec, Wieser Verlag, 2002, 781-786
- TEOSA, V./KUYJUKLU, E., *Status and Prospects of the Gagauz Ethnic Minority in Moldova. Introduction*, in Genov, N. (ed.): *Interethnic Integration in Five European Societies*, Hamburg, Krämer, 2008, 172-175
- ZOLJAN, S., *Jurij Lotman o smysle, tekste, istorii. Temy i variacii*, 2-e izdanie, Studia philologica, Moskva, Izdatel'skij dom JaSK, 2020

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

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Ioana NISTOR

Mirel ANGHEL

A LEXICAL ERROR ANALYSIS IN WRITTEN TEXTS BY LEARNERS OF GERMAN AS A FOREIGN LANGUAGE

DIE ANALYSE DER LEXIKALISCHEN FEHLER IN GESCHRIEBENEN TEXTEN VON DAF-LERNENDEN

Doz. Dr. Andreja RETELJ

Faculty of Arts

University of Ljubljana

E-mail: andreja.retelj@ff.uni-lj.si

Abstract

In this paper, we focus on the lexical errors of novice learners who have started learning German but already have several years of prior knowledge of English. The vast majority of learners in the study have Slovene as their native language, i.e., they come from a Slavic language family. The results of a lexical error analysis of short essays in L3 written by 15-year-olds show that most errors occur from a second foreign language rather than from the first or native language. The most common errors made by beginners are coinage from L2, borrowings from L2 and calque from L2.

Zusammenfassung

In diesem Beitrag fokussieren wir uns auf die lexikalischen Fehler von Lernanfängern, die mit dem Erlernen der deutschen Sprache begonnen haben, aber bereits über mehrjährige Englischkenntnisse verfügen. Die überwiegende Mehrheit der Lernenden in der Studie hat Slowenisch als Muttersprache, d.h. sie stammen aus einer slawischen Sprachfamilie. Die Ergebnisse der lexikalischen Fehleranalyse von kurzen Aufsätzen in der dritten Fremdsprache, die von 15-Jährigen geschrieben wurden, zeigen, dass die meisten Fehler aus der zweiten Fremdsprache und nicht in der Erst- oder Muttersprache stammen. Die häufigsten Fehler, die von Anfängern gemacht werden, zeigen sich als Einsatz von modifizierten Wörtern aus dem Englischen, Anwendung englischer Wörter und wortwörtliche Übersetzungen aus dem Englischen.

Key words: *lexical errors, lexical competence, German after English-Approach, vocabulary instruction*

Schlüsselwörter: *lexikalische Fehler, lexikalische Kompetenz, Deutsch nach Englisch, Vokabel unterrichten*

1. Introduction

Learning a new language always means learning new words and using them in different contexts. Without sufficient receptive and productive vocabulary, it is not possible to reach higher levels of linguistic competence as defined in the Common European Framework of Reference for Languages (further CEFR) (COUNCIL OF EUROPE, 2001) and in the CEFR - Companion volume (COUNCIL OF EUROPE, 2020). There is no doubt that developing lexical competence in a foreign language is a lifelong task and lexical learning often involves effort

and hard work. Lexical errors have a great impact on communication, as they can lead to misunderstandings and put the learner in an uncomfortable situation.

Ortega (2009, p. 88) states that a second language learner of English needs to acquire about 3,000 word families to be able to read novels or newspapers. For German as a foreign language, it is expected to know about 2,000 of the most frequent words in order to understand 90% of the written text (LEWANDOWSKI, 1985). Knowing a certain number of words - the vocabulary breadth - is only one side of the coin; how well one knows them - the depth of vocabulary - plays also a very important role. Knowing a word includes many aspects, which makes learning vocabulary difficult and not straight-forward. Nation (2001, p. 40-59) states that there are three main criteria for knowing a word; form, meaning and use. He presents a list of nine different aspects of knowing a word: spoken form, written form, word parts, connecting form and meaning, concepts and referents, associations, grammatical functions, collocations, and constraints on use. The author distinguishes between receptive and productive aspect of each category. According to NATION (2001, p. 27) the receptive lexical knowledge includes:

- the ability to recognise a word when you hear it,
- recognising the written form when reading,
- recognising the parts of a word and associating the meaning of each part,
- the ability to identify specific meaning,
- understanding the meaning in the current context,
- knowledge of the word concept to enable understanding in other contexts,
- knowledge of related words,
- recognising the correct use of a word in the current context,
- recognising collocations,
- knowledge about word frequency information and register.

The productive lexical knowledge on the other hand refers to:

- the ability to pronounce correctly,
- writing and spelling words correctly,
- recognising and using the parts of a word correctly,
- choosing the correct word to express meaning,
- the ability to use a word in different contexts to express a variety of meanings,
- the formation of synonyms and antonyms for a given word,
- the correct use of a word in a new sentence,
- the ability to form words that occur frequently with a given word,
- the ability to recognise the appropriateness of word choice in relation to the linguistic situation (NATION, 2001, p. 27).

These different aspects are what make learning new vocabulary and using it correctly so difficult and time-consuming. Because knowing a word involves so many aspects, there are many opportunities for mistakes in writing and speaking. Different lexical errors made by students can indicate the individual stage of learning.

There is a growing body of literature that recognises the importance of lexical errors for the development of one's lexical competence. Most research on lexical errors has been conducted for English as a foreign language. Lexical errors committed by learners of German as a foreign language and the development of lexical competence in German as a foreign are a completely overlooked topic (PLIKAT, 2020), so a major desideratum is to show what lexical errors occur in non-native speakers with different first languages. This study seeks to obtain data which will help to address these research gaps.

Our study attempts to detect lexical errors made by beginners learning German as a foreign language, identify the most common errors, and tries to categorise the errors according to the framework introduced by Augustín Llach (2017). Since we are interested in the origin of the

lexical errors in L1, L2 and L3, each type of lexical error was analysed in this way. In our study, we have focused only on lexical elements, nouns, verbs, adjectives, and adverbs. All grammatical words were excluded from the analysis.

Firstly, we give a brief overview of the previous research on lexical competence and lexical errors, secondly we present results of the study on lexical errors in written compositions of beginners and finally we conclude with some recommendations for teaching German after English.

2. Lexical competence of non-native speakers of a language

As defined in the CEFR, "Lexical competence, knowledge of, and ability to use, the vocabulary of a language, consists of lexical elements and grammatical elements." (COUNCIL OF EUROPE, 2001, p. 110). This means that non-native speakers have to memorise words in a new language and recall them when needed. Both processes are difficult and make the learning burden of vocabulary to a big challenge.

The CEFR distinguishes between lexical elements which include fixed expressions and single word forms, and grammatical words, which consist of determiners, pronouns, prepositions, conjunctions, etc. (COUNCIL OF EUROPE, 2001, p. 110-111). The line between lexis and grammar is not easy to draw, so distinguishing between lexical and grammatical errors is not easy either. For German language this might be even a bigger challenge, since the lexical elements are directly connected to grammar. Nouns and adjectives are declined for case and grammatical number, adjective endings are determined with noun genders and cases, articles have different forms, verbs are conjugated, etc.

The CEFR – Companion volume (COUNCIL OF EUROPE, 2020) offers descriptor scales for vocabulary range and vocabulary control. The first scale "Vocabulary range" describes "the breadth and the variety of expressions used" (COUNCIL OF EUROPE, 2020, p. 131). The vocabulary breadth refers to how many words a person knows, that is how many words one person has in his/her passive and active vocabulary. Even though the CEFR descriptors are not offering any exact quantity of the words learners have to master on certain level, they still give users an overview of what should be expected on each level.

Vocabulary range	
C2	Has a good command of a very broad lexical repertoire including idiomatic expressions and colloquialisms; shows awareness of connotative levels of meaning.
C1	Has a good command of a broad lexical repertoire allowing gaps to be readily overcome with circumlocutions; little obvious searching for expressions or avoidance strategies. Can select from several vocabulary options in almost all situations by exploiting synonyms of even words/signs less commonly encountered. Has a good command of common idiomatic expressions and colloquialisms; can play with words/signs fairly well. Can understand and use appropriately the range of technical vocabulary and idiomatic expressions common to their area of specialisation.
B2	Can understand and use the main technical terminology of their field, when discussing their area of specialisation with other specialists. Has a good range of vocabulary for matters connected to their field and most general topics. Can vary formulation to avoid frequent repetition, but lexical gaps can still cause hesitation and circumlocution.

	Can produce appropriate collocations of many words/signs in most contexts fairly systematically. Can understand and use much of the specialist vocabulary of their field but has problems with specialist terminology outside it.
B1	Has a good range of vocabulary related to familiar topics and everyday situations. Has sufficient vocabulary to express themselves with some circumlocutions on most topics pertinent to their everyday life such as family, hobbies and interests, work, travel and current events.
A2	Has sufficient vocabulary to conduct routine everyday transactions involving familiar situations and topics. Has sufficient vocabulary for the expression of basic communicative needs. Has sufficient vocabulary for coping with simple survival needs.
A1	Has a basic vocabulary repertoire of words/signs and phrases related to particular concrete situations.
Pre-A1	No descriptors available

Table 1 Descriptors for vocabulary range (Council of Europe, 2020, p. 131)

The second scale is the scale of vocabulary control. The scale shows the development of one's "ability to choose an appropriate expression" (COUNCIL OF EUROPE, 2020, p. 132). The descriptors for vocabulary control are very general and even inconsistent across the levels. The problem of CEFR descriptors of vocabulary control is, they do not contain any information on the types of lexical errors. On the level B1 we can find "major errors", on the level B2 "incorrect words choice", on the level C1 no significant errors and slips and on the C2 level correct use of vocabulary. There is no systematic overview on lexical errors through the levels and no descriptions or examples of those errors. The descriptors for vocabulary control of CEFR are very hardly to use in daily practice for measuring lexical proficiency because they lack of theoretical background and practical applicability.

Vocabulary control	
C2	Consistently correct and appropriate use of vocabulary.
C1	Uses less common vocabulary idiomatically and appropriately. Occasional minor slips, but no significant vocabulary errors.
B2	Lexical accuracy is generally high, though some confusion and incorrect word/sign choice does occur without hindering communication.
B1	Shows good control of elementary vocabulary but major errors still occur when expressing more complex thoughts or handling unfamiliar topics and situations. Uses a wide range of simple vocabulary appropriately when discussing familiar topics.
A2	Can control a narrow repertoire dealing with concrete, everyday needs.
A1	No descriptors available
Pre-A1	No descriptors available

Table 2 Vocabulary control (COUNCIL OF EUROPE, 2020, p. 132-133)

The CEFR (2001, p. 149-150) offers suggestions, how learners could develop their lexical competence:

- by simple exposure to words and fixed expressions used in authentic spoken and written texts,

- by learner elicitation or dictionary, etc. look-up as needed for specific tasks and activities,
- through inclusion in context, e.g. in course-book texts and subsequent recycling in exercises, exploitation activities, etc.,
- by presenting words accompanied by visuals (pictures, gestures and miming, demonstrative actions, realia, etc.),
- by the memorisation of word-lists, etc. with translation equivalents,
- by exploring semantic fields and constructing 'mind-maps', etc. g) by training in the use of monolingual and bilingual dictionaries, thesauruses and other works of reference,
- by explanation and training in the application of lexical structure (e.g. word formation, compounding, collocations, phrasal verbs, idioms, etc.),
- by a more or less systematic study of the different distribution of semantic features in L1 and L2 (contrastive semantics).

Since most German language teachers in Slovenia use course books in German-as-a-Foreign-Language classes, the vocabulary lessons often underline the instructions of the course books and vocabulary exercises. The selection of vocabulary that learners need to learn is given by the authors of these course books and expanded individually by the teachers.

Furthermore, CEFR (COUNCIL OF EUROPE, 2001, p. 150-151) suggests, how lexis could be selected for different pedagogical contexts and purposes:

- to select key words and phrases a) in thematic areas required for the achievement of communicative tasks relevant to learner needs, b) which embody cultural difference and/or significant values and beliefs shared by the social group(s) whose language is being learnt;
- to follow lexico-statistical principles selecting the highest frequency words in large general word-counts or those undertaken for restricted thematic areas;
- to select (authentic) spoken and written texts and learn/teach whatever words they contain;
- not to pre-plan vocabulary development, but to allow it to develop organically in response to learner demand when engaged in communicative tasks.

3. Lexical errors

AUGUSTÍN LLACH (2011, p. 75) defines lexical errors as "the deviations in the learner's production of the L2 norm with regards to the use in production and reception of lexical items". Lexical errors are all inaccuracies in nouns, verbs, adjectives, and adverbs, that is, in all lexical words. Errors in articles, conjunctions, and prepositions are excluded because they interfere with grammar and cannot be counted as lexical errors. Lexical errors represent individual's interlanguage and change over time but do not necessarily disappear. Several researchers have found that the reasons non-native speakers make lexical errors are interlingual and intralingual influences. Interlingual influence occurs between the L1 and the L2. In most cases, the L1 is the reason for lexical errors in the L2. Some researchers found that all previously learned languages can influence the learning of a new language (ORTEGA, 2009). This transfer can be positive or negative. Intralingual errors are confusions within the target language and can be considered part of language acquisition. They have nothing to do with the L1 and cannot always be explained.

According to AUGUSTÍN LLACH (2007, p. 64) the lexical error analysis can provide insights into language acquisition and help students and teachers learning and teaching a foreign language more effectively. Lexical error analysis must be based on precise definitions of what means knowing a word and what counts as a word (AUGUSTÍN LLACH, 2011, p. 72). One of the most common distinctions is that between lexical and grammatical words.

4. Purpose of the study

Most research in the field of lexical errors is concerned with the learning of English and focuses on errors that are intralingual or interlingual. In German-speaking countries, research on lexical errors is extremely sparse, and research on lexical errors in multilingual learners is a major desideratum.

The study aims to answer following two research questions:

- What are the most typical lexical errors of beginner learner of German as a foreign language with previous English knowledge?
- To what extent is L1 or L2 the origin or source of lexical error?

The result of the study will be used for drawing some pedagogical implications, which could improve vocabulary instruction and help learners to achieve higher lexical competence.

4.1. Method

A combination of quantitative and qualitative approaches was used in the data analysis. First all lexical errors were detected. The qualitative approach was used to categorised lexical errors according to the origin and type. The quantitative approach was used to find out the frequency of lexical errors.

4.2. Participants

173 first-year high school students participated in the study. They were between 14 and 15 years old and had no prior knowledge of German. For most of the students the native language was Slovenian, the native language of a few students was Serbian and Bosnian. The first foreign language (L2) to all students was English.

4.3. Instruments

The participants were asked to write a short letter to a new friend from Germany. In the letter they were supposed to introduce themselves and their family, tell about their hobbies, school, languages or other interesting things from their everyday life. The learners had 20 minutes to complete the task. Dictionaries or other help from teachers or peers were not allowed.

4.4. Analysis and Procedure

Students worked on the assignment in regular class in the presence of the researcher. Their handwritten notes were typed in MS office word and all lexical errors were first highlighted and then scrutinised. To categorise the lexical errors, we adapted the framework proposed in Augustín-Llach (2017). In particular, we examined borrowings, coinages, calques, semantic confusions, and misselections. In our analysis, we distinguished between lexical errors origin from L1 and L2, since all of our students had prior knowledge of English (approximately B1 level) that could have an influence of lexical mistakes in L3 writing.

Types of lexical error:

Borrowing from L1 are direct insertions of L1 words in the L3 sentence.

- Ich tanze Hip hop zweimal am *teden*. (Eng. Week, Ger. Woche) - Correct sentence: Ich tanze Hip-Hop zweimal in der Woche.

Borrowing from L2 are direct insertions of L2 words in the L3 sentence.

- Ich *come* aus Trebnje. (Ger. komme) - Correct sentence: Ich komme aus Trebnje.
- Meine *family* ist groß. – Correct sentence: Meine *Familie* ist groß.
- Ich mag *music*. – correct sentence: Ich mag Musik.

- Ich mache sport. – Correct sentence: Ich mache Sport.
- Ich bin eine happy Person. – Correct sentence: Ich bin eine glückliche Person.

Coinage from L1 is graphological (spelling included), morphosyntactical adaptation of L1 word to look like L3 word.

- Ich *trenire* Volleyball seit 5 Jahren. (Slow. treniram, Ger. trainiere) - Correct sentence: Ich trainiere Volleyball seit 5 Jahren.

Coinage from L2 is graphological (spelling included), morphosyntactical adaptation of L2 word to look like L3 word.

- Ich habe *Gimnastics* und *Acrobatisch* jeden Tag. (Eng. gymnastics, acrobatics; Ger. Gymnastik, Akrobatik) - Correct sentence: Ich habe Gymnastik und Akrobatik jeden Tag.
- In meine Familie sind fünf *Personen*. (Ger. Personen, Eng. Persons) - Correct sentence: In meiner Familie sind fünf Personen.
- Ich habe eine *Sister*. - Correct sentence: Ich habe eine *Schwester*.
- Wir *loven* reisen. - Correct sentence: Wir *lieben* reisen.
- In der Schule *learne* ich Deutsch. – Correct sentence: Ich der Schule *lerne* ich Deutsch.
- Ich habe ein *olderer* Bruder. - Correct sentence: Ich habe einen älteren Bruder.
- Meine Mutter ist *friednlye*. - Correct sentence: Meine Mutter ist freundlich.

Calque from L1 is direct translation from L1 under the assumption of the meaning equivalence in L3.

- Ich *habe* 15 Jahre alt. (Slow. Imam 15 let.) - Correct sentence: Ich bin 15 Jahre alt.

Calque from L2 is direct translation from L2 under the assumption of the meaning equivalence in L3.

- *Mein Vater's Name* ist Peter. (Slow. Mojemu očetu je ime Peter.; Eng. My father's name is Peter.) - Correct sentence: Mein Vaters Name ist Peter. Mein Vater heißt Peter.

By semantic confusion we mean mixing of two words with some semantic features in common.

- Ich *studiere* im Gymnasium. (Germ. studieren statt lernen bzw. besuchen) - Correct sentence: Ich besuche das Gymnasium.

Misselection from L2 refers to confusion of two words with very similar form in L2.

- I *also* lebe in Novo mesto. - Correct sentence: Ich lebe auch in Novo mesto.

Misselection from L3 imply the confusion of two words with very similar form in L3.

- Ich *verliebe* Natur. (Eng. love, like) - Correct sentence: Ich liebe die Natur. Ich mag die Natur.
- Kostanjevica ist ein klein *Staat*. (for Ger. *Stadt*; Eng. country instead city) - Correct sentence: Konstanjevica is eine kleine Stadt.

5. Results

The purpose of the present study was to identify lexical errors in written texts of beginner learners of German. We aim to determine the extent to which lexical errors originate in the L1 or L2, and suggest some pedagogical implications for teachers who deal with lexical errors on a daily basis in the L3 classroom.

The results reflect data from 173 written compositions. The average essay length was 85 words, the shortest essay had 41 words, and the longest had 174 words. We identified 399 unique lexical errors. All errors that are at the interface between lexis and grammar, such as

incorrect verb form, incorrect preposition, incorrect article, or inappropriate capitalization of nouns, as these errors interfere with grammar.

Type of lexical error	Number of occurrence	Frequency in percentage
Coinage from L2	133	33,3
Borrowing from L2	83	20,8
Calque from L2	78	19,55
Semantic confusion	59	14,79
Misselection from L3	17	4,26
Borrowing from L1	10	2,51
Calque from L1	10	2,51
Coinage from L1	6	1,50
Misselection from L2	3	0,75
Total number of errors	399	100%

Table 1: Order of frequency of lexical errors

As shown in Table 1, most of the lexical errors are coinages from L2 (33.3%). Since Slovenian students learn German after English, this is not very surprising. In most cases, learners wrote an English expression and used capital letters to indicate that the word was a noun. Instead of German verbs they used English verbs with German suffixes. We also noticed German suffixes with English adjectives and sometimes adverbs.

The second most common group (20.8%) were borrowings from L2. Learners used English expressions instead of German ones and incorporated them into the sentence. The majority of borrowings are nouns, followed by verbs and adjectives.

The third most frequent group we indicated was calques from L2 with 19.55%. Students translated the whole sentence directly from English into German and used the same word order as in English, or they translated an English expression assuming that it has the same meaning in German.

The fourth most common group we indicated was semantic confusion (14, 79%). Students mixed two words that had some semantic features in common. In most cases, these are words that occur in English or in Slovene but have different meanings. In most cases, it was not possible to determine whether the reason for the error was in L1 or L2.

The fifth group, called misselection from L2 (4, 26%), consists mainly of English expressions that have an equivalent in German but are used differently in English and have a different meaning.

Other lexical errors found in the students' essays were not as frequent as the errors in the first five groups.

Based on the frequency of lexical errors in written essays, we can see that the influence of a second language, in our case English, is much greater than the influence of Slovenian or their native language. Slovenian students are more likely to use English words when writing in German than Slovenian.

Most of the students are aware that Slovenian and German have less in common because they belong to different language families. Thus, if they do not know the corresponding word in German, they usually choose a word from English and adapt it to German. They often capitalise nouns, add the English ending -s to plurals, and occasionally use nouns unchanged and insert them into a sentence. Verbs are most often conjugated by adding the German ending to the verb, depending on which person it occurs in. Adverbs are most often used unchanged in their English form, but occasionally students use them in place of an adjective. Adjectives are usually given an adjectival ending. Such errors show that students are aware that the same rules do not apply to English and German, and that in German words must be conjugated and

declined. If they do not know the German equivalent, they prefer to add an ending to the English word to make it seem more authentic. Similar to the finding of AUGUSTÍN LLACH (2011) with young Spanish learners of English as a foreign language Slovenian students did not so make many lexical errors connected to L1, the majority of mistakes has the origin in L2.

6. Conclusion

The frequency of lexical errors due to learning English as a L2 suggests that when teaching German after English, it is important to take into account that adolescent learners are aware of the differences between Germanic and Slavic languages due to their prior knowledge of English and that they draw on vocabulary from the L2 and adapt it to the features of the L3 language.

It is important to teach students that errors are part of the learning process and to make them aware of the need for independent exploration of languages. Lexical errors can lead to misunderstandings, so it is important for teachers to point out the similarities and differences between languages in class. Since students have been learning English for many years, the teachers can consciously make a comparison between languages in class and point out similarities and differences, as this can facilitate the learning of German and at the same time promote students' lexical competence and their overall language competence. The teachers can use pluralistic approaches in their work and encourage students to make comparisons between English, German, and Slovene or other native languages present in the classroom. Explicit comparisons between languages, searching for similarities and differences, analysing written essays along with focusing on lexical differences can help students see the value of multilingualism while focusing on each language individually.

In the early stages of learning German after English, the use of internationalisms found in all three languages can also be a great help, and learners become especially aware of differences in spelling, pronunciation, and usage. Systematic practise of selected vocabulary that may be subject to interference, such as dictation followed by joint analysis, can also help reduce lexical errors. Extensive reading and listening in German classes can also make an important contribution by familiarising students with the German language and helping them to assimilate and internalise it.

BIBLIOGRAPHY

- AUGUSTÍN-LLACH, María del Pilar, *Lexical Errors and Accuracy in Foreign Language Writing*, UK, USA, Canada: Multilingual Matters, 2011
- AUGUSTÍN-LLACH, María del Pilar, *Lexical Errors in Writing at the End of Primary and Secondary Education: Description and Pedagogical Implications*, *Porta Linguarum* 23, pp. 109-124. 2015
- AUGUSTÍN-LLACH, María del Pilar, *Lexical errors in young EFL learners: How do they relate to proficiency measures?* *Interlinguistica* 17, p. 63-73, 2007
- AUGUSTÍN-LLACH, María del Pilar, *Vocabulary Teaching: Insights from Lexical Errors*, *TESOL International Journal* Vol. 12, Issue 1. pp. 63-74. 2017
- COUNCIL OF EUROPE, *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*, 2001
- COUNCIL OF EUROPE, *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion volume*, Council of Europe Publishing, Strasbourg, 2020
- LEWANDOWSKI, Theodor, *Linguistisches Wörterbuch*, 4., neu bearbeitete Aufl., Heidelberg, Quelle & Meyer, 1985
- NATION, Paul, *Learning Vocabulary in Another Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001
- ORTEGA, Lourdes, *Understanding Second Language Acquisition*, UK, Hodder Education, 2009
- PLIKAT Jochen, *Lexikalische Kompetenz – Stiefkind der fremdsprachendidaktischen Forschung im deutschsprachigen Raum?* *FLuL* 49(2), Pp. 114-129, 2020.
- RUBÉN Chacón Beltrán, RAYMOND Echitchi, *Improving lexical errors in EFL writing by using software-mediated corrective feedback*, *Porta Linguarum* 37, pp. 275-290, 2022
- TARGOŃSKA, Joanna, *Lexikalische Kompetenz – ein Plädoyer für eine breitere Auffassung des Begriffs*, *Glottodidactica. An International Journal of Applied Linguistics*, 37, p. 117-127, 2011

THE WINNERS OF THE STREGA PRIZE AND THE ROMANIAN TRANSLATIONS

LES LAUREATS DU PRIX STREGA ET LES TRADUCTIONS ROUMAINE

I VINCITORI DEL PREMIO STREGA E LE TRADUZIONI ROMENE

Dr. Afrodita Carmen CIONCHIN

Universitatea de Vest Timișoara

Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

E-mail: info@afroditacionchin.ro

Abstract

This article is part of a studies series on the reception of Italian writers in Romania, through a quantitative analysis of translations. We retrace there the recent history of the Strega Prize, to follow the fortune that the winners have had in Romania from 2010 to today, with the dual objective of highlighting what has been done so far and indicating what still needs to be translated. Strega is the most prestigious literary prize in Italy and the victory opens up important prospects for recognition also at an international level.

Résumé

L'article fait partie d'une série d'études sur la réception des auteurs de la littérature italienne en Roumanie, à travers une analyse quantitative des traductions. Nous retraçons ici l'histoire récente du Strega Prix, pour suivre la fortune que les lauréats ont eu en Roumanie de 2010 à aujourd'hui, avec le double objectif de mettre en lumière ce qui a été fait jusqu'à présent et d'indiquer ce qui reste à traduire. Le Strega est le plus prestigieux prix littéraire d'Italie et cette victoire ouvre d'importantes perspectives de reconnaissance aussi bien au niveau international.

Riassunto

L'articolo fa parte di una serie di studi sulla ricezione degli autori della letteratura italiana in Romania, attraverso un'analisi quantitativa delle traduzioni. Ripercorriamo qui la storia recente del Premio Strega, per seguire la fortuna che hanno avuto in Romania i vincitori dal 2010 ad oggi, con il duplice obiettivo di evidenziare quanto è stato fatto finora e di segnalare quello che resta ancora da tradurre. Lo Strega è il premio letterario più prestigioso d'Italia e la vittoria apre importanti prospettive di riconoscimento anche a livello internazionale.

Keywords: *Strega, prize, winners, literature, translations*

Mots-clés: *Strega, prix, lauréats, littérature, traductions*

Parole chiave: *Strega, premio, vincitori, letteratura, traduzioni*

Introduzione

La presente trattazione fa parte di una serie di studi sulla ricezione degli autori della letteratura italiana in Romania, attraverso un'analisi quantitativa delle traduzioni nell'ambito di quello che il romanista svizzero Joseph Jurt chiama *intraduction* (cioè "l'importation littéraire sous forme de traduction" di un autore o di un'opera), termine al quale viene contrapposto quello di *extraduction*, cioè l'esportazione sotto forma di traduzione (JURT, 1999, pp. 86-89). Come risulta dal sito web del Centre National du Livre (CNL), i due termini – *intraduction* ed *extraduction* – sono oggi correntemente utilizzati in Francia per distinguere le iniziative editoriali di importazione di testi stranieri tradotti e l'esportazione in traduzione di testi francesi.

Per un quadro generale sulla penetrazione del libro italiano all'estero va ricordato il volume pubblicato a cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano nel 2009, intitolato *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi. Esso offre tutta una serie di contributi e testimonianze che vanno dalle analisi quantitative sulla fortuna commerciale degli autori italiani alle analisi delle componenti grafico-visive che accompagnano l'editoria di traduzione* (Copy in Italy, 2009).

Nel nostro studio ripercorriamo la storia recente del Premio Strega, per seguire la fortuna che hanno avuto in Romania i vincitori degli ultimi dieci anni. Lo Strega è il premio letterario più prestigioso d'Italia e la vittoria segna spesso un punto di svolta nella carriera di uno scrittore, aprendo importanti prospettive di riconoscimento anche a livello internazionale.

La nostra ricerca si avvale del database *Scrittori italiani tradotti in romeno*, creato e a cura di Afrodita Carmen Cionchin, pubblicato sulla rivista interculturale bilingue online "Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", registrata in Italia con ISSN 2240-9645 e accessibile ai siti web www.orizzonticulturali.it e www.orizonturicultural.ro. Questo database offre in prima assoluta un quadro d'insieme sugli autori italiani pubblicati in Romania nel periodo 1990-2022, con tutti i titoli del Catalogo della Biblioteca Nazionale romena, in vari settori, dalla letteratura alla filosofia, alla storia, all'economia ecc. Sono inoltre presentati i dati quantitativi e la distribuzione per anno di pubblicazione (CIONCHIN, 2022).

Il Premio Strega e i vincitori del 2021 e 2022

Fondato nel 1947 da Maria e Goffredo Bellonci con il contributo di Guido Alberti (titolare della ditta che tuttora produce il *Liquore Strega*), il Premio Strega viene assegnato annualmente a un libro di narrativa italiana pubblicato nel periodo compreso tra il 1 marzo dell'anno precedente e il 28 febbraio dell'anno in corso. La giuria è composta da 400 *Amici della domenica* (il nucleo storico dei votanti), 200 giurati all'estero, 40 lettori forti selezionati dalle librerie indipendenti italiane e 20 voti collettivi attribuiti da scuole, università, biblioteche e circoli di lettura.

In ciò che segue prendiamo in esame i vincitori dal 2010 al 2020, tenendo conto del fatto che ci vuole in media più di un anno per vedere pubblicata la traduzione di un libro. Per i vincitori dello Strega 2022, Mario Desiati (n. 1977, Locorotondo), scrittore, poeta e giornalista, con *Spatriati* (Einaudi, 2021), e dello Strega 2021, Emanuele Trevi con *Due vite* (Neri Pozza, 2020), biografia degli scrittori Rocco Carbone e Pia Pera, bisognerà ancora aspettare l'auspicabile traduzione romena.

Di Emanuele Trevi (n. 1964, Roma), critico letterario e scrittore, è già stato tradotto il romanzo *Qualcosa di scritto. La vita quasi vera di un incontro con Pier Paolo Pasolini* (Ponte alle Grazie, 2012), che venne nominato nella cinquina del Premio Strega 2012, arrivando secondo per soli due punti. *Qualcosa di scritto è anche stato vincitore dell'European Union Prize for Literature 2013*. Il libro romeno si intitola *Ceva scris*, trad. Geanina Tivdă (Ed. Vellant, 2018).

I vincitori dal 2010 al 2020

Antonio Pennacchi (1950-2021, Latina), scrittore diventato celebre per aver raccontato, nei suoi romanzi, l'impresa della bonifica dell'Agro Pontino e la vita e le condizioni lavorative dei coloni, tra tutti *Canale Mussolini* (Mondadori, 2010), con cui vinse il Premio Strega 2010, è presente in romeno solo con alcuni estratti pubblicati sulla rivista "Hyperion" di Botoșani, a cura di Dragoș Cojocaru: *Canalul Mussolini* (estratto nel n. 7-8-9/2011, pp. 131-137) e *Canalul Mussolini* (secondo estratto, n. 10-11-12/2011, pp. 147-156).

Edoardo Nesi (n. 1964, Prato), scrittore, traduttore e regista, vincitore del Premio Strega 2011 con *Storia della mia gente* (Bompiani, 2010), ispirato all'esperienza imprenditoriale dell'autore nato in una famiglia di imprenditori tessili, è anch'egli presente in romeno solo con un estratto del suo romanzo, *Povestea familiei mele*, pubblicato sulla rivista "Mozaicul" di Craiova, n. 10/2011, pp. 19-20, a cura di Marin Budică.

Alessandro Piperno (n. 1972, Roma), vincitore nel 2012 con *Inseparabili. Il fuoco amico dei ricordi* (Mondadori, 2012), che narra la storia dei fratelli Filippo e Samuel Pontecorvo, è presente in Romania non con questo libro, ma con la traduzione del suo romanzo di esordio, *Con le peggiori intenzioni* (Mondadori, 2005), Premio Campiello Opera Prima 2005, epopea dei Sonnino, ricca famiglia di ebrei romani, dai tempi eroici dello sfrenato nonno Bepy, nell'immediato dopoguerra, ai giorni assai meno grandiosi dello sgangherato nipote Daniel. Il libro romeno si intitola *Cu cele mai rele intenții*, trad. Dragoș Cojocaru (Ed. Humanitas Fiction, 2008, collana "Raftul Denisei").

Walter Siti (n. 1947, Modena), scrittore, critico letterario e saggista, Premio Strega 2013 con *Resistere non serve a niente* (Rizzoli, 2012), finzione che indaga quella che viene comunemente definita "zona grigia" tra l'alta finanza e la criminalità, non è ancora stato tradotto in romeno.

Francesco Piccolo (n. 1964, Caserta), scrittore, sceneggiatore e autore televisivo, è vincitore del Premio Strega 2014 con *Il desiderio di essere come tutti* (Einaudi, 2013), che è insieme il romanzo della sinistra italiana e un racconto di formazione individuale e collettiva. È presente in romeno solo con un estratto del suo romanzo, *Dorința de a fi ca toți*, pubblicato sulla rivista "Mozaicul" di Craiova, n. 11-12/2014, pp. 22-23, a cura di Marin Budică.

Nicola Lagioia (n. 1973, Bari), scrittore e conduttore radiofonico italiano, direttore del Salone internazionale del libro di Torino dal 2017, ha vinto nel 2015 sia il Premio Strega sia il Premio Mondello con *La ferocia* (Einaudi, 2014), un potente romanzo che mette in mostra gli **aspetti più disumani dell'uomo**, ma anche le sfumature positive. In traduzione romena c'è anche in questo caso un estratto del suo romanzo, *Ferocitatea*, pubblicato sulla rivista "Mozaicul" di Craiova, n. 11/2015, p. 19, a cura di Marin Budică.

Sempre con un estratto è presente il romanzo *Riportando tutto a casa* (Einaudi, 2009), che si è aggiudicato il Premio Vittorini, il Premio Volponi e il Premio Viareggio-Rèpaci per la narrativa: *Readucând tot acasă*, pubblicato sulla rivista "Ramuri" di Craiova, n. 3/2011, p. 20, a cura di Marin Budică.

Edoardo Albinati (n. 1956, Roma), scrittore, traduttore e sceneggiatore, è vincitore del Premio Strega 2016 con *La scuola cattolica* (Rizzoli, 2016), un romanzo di grandi dimensioni (1.294 pagine) che cerca di fare i conti con gli atti e le ideologie di quella generazione diventata adulta negli anni settanta tra crisi dei valori borghesi ed esplosione della violenza non solo politica, un romanzo dell'io, metà *Bildungsroman* e metà *memoir* scritto a mo' di diario. Il romanzo aspetta ancora di essere tradotto in romeno.

Paolo Cognetti, un caso letterario internazionale

Nel 2017 vince **Paolo Cognetti** (n. 1978, Milano), uno degli scrittori più apprezzati dalla critica e amati dai lettori, con *Le otto montagne* (Einaudi, 2016), un potente romanzo di formazione che racconta l'amicizia tra due ragazzini, il cittadino Pietro, il protagonista, e il

montanaro Bruno, e il loro rapporto con il mondo della montagna durante le estati della loro vita. **La storia** offre numerosi spunti di riflessione soprattutto nella sfera dei rapporti interpersonali e ci fa riscoprire l'amore per la montagna e per paesaggi grandiosi che incantano con il loro silenzio e la loro bellezza. **Il romanzo** è un omaggio dichiarato a Primo Levi e a un suo racconto, *Ferro*, a cui l'autore si è ispirato.

Con ***Le otto montagne*** ci troviamo di fronte a un bestseller che, già nel novembre del 2017, era stato tradotto in 35 lingue. Dopo aver vinto in Italia il Premio Strega e il Premio Strega Giovani 2017, ha ottenuto in Francia il prestigioso Prix Médicis Étranger e in Inghilterra l'English Pen Translates 2017. Sempre nel 2017 esce anche l'edizione romena con il titolo *Cei opt munți*, trad. di Cerasela Barbone (Ed. Polirom, Iași), ristampato nel 2019.

Sulle ragioni di questo grande successo si è espresso anche l'autore, in una delle sue interviste: "Penso che ci sia qualcosa di universale in questo ritorno ai luoghi che abbiamo abbandonato con i boom economici, con la modernità, con quello che è successo un po' in tutto il mondo occidentale dopo la seconda guerra mondiale. È una storia che ci accomuna: la grande attrazione delle città, la fuga dalle montagne, dalle campagne, dalle provincie, in cerca di un modello di vita che sembrava l'unico modello vincente e che poteva andare bene per tutti. Oggi viviamo in un'epoca di crisi e di ritorno verso i luoghi abbandonati. Credo sia universale il bisogno di adottare modelli di vita diversi, nuovi, di ricominciare da un'altra parte. E questa è la montagna del mio romanzo, una montagna che può essere capita e amata anche da chi non ci è mai stato". A questo si aggiunge "il tema dell'amicizia, che forse è stato un po' abbandonato dalla letteratura contemporanea. In particolare quello dell'amicizia tra uomini. Ecco, forse anche di questo c'era bisogno", conclude lo scrittore. (COGNETTI, 2017)

Il successivo libro di Paolo Cognetti, *Senza mai arrivare in coma. Viaggio in Himalaya* (Einaudi, 2018) è un diario di viaggio che ci porta nel cuore della montagna nepalese. Ritroviamo anche qui i temi già affiorati nelle *Otto montagne*: la riflessione personale e spirituale, il rapporto con la natura e con gli altri, il rapporto dell'uomo con la modernità. Il libro è stato puntualmente tradotto in romeno con il titolo *Fără să ajungi vreodată în vîrf*, trad. di Cerasela Barbone (Ed. Polirom, 2020).

Il caso di Cognetti fa vedere come lo Strega mette in moto una più larga azione di "recupero" delle opere dell'autore vincitore pubblicate prima dell'assegnazione del premio, che si trovano riportate alla ribalta per un "effetto di riverbero". È così che il suo primo libro dedicato alla montagna e pubblicato nel 2013, *Il ragazzo selvatico. Quaderno di montagna* (Terre di Mezzo) viene tradotto anche in romeno dopo il libro vincitore del Premio Strega 2017: *Băiatul sălbatic: jurnal de munte*, trad. di Corina Anton (Ed. Polirom, 2018). Su questo "effetto di riverbero", l'autore confessa in un'altra intervista: "Dopo *Le otto montagne*, il piccolo libro (*Il ragazzo selvatico*) è diventato grande perché in tanti a quel punto sono tornati a cercarlo", per poi continuare: "Scrivendolo **ho scoperto che scrivere della montagna mi piaceva molto**, mi veniva naturale e volevo continuare a farlo. Allora ho cominciato a pensare di passare dal diario al romanzo. In un certo senso, con il *Ragazzo* ho raccolto i materiali (la lingua, le persone, le storie) che ho poi usato nelle *Otto montagne*. Alcuni lettori – di solito i lettori forti – mi dicono ancora adesso che lo preferiscono all'altro e io ne sono contento, perché gli sono molto affezionato" (COGNETTI, 2019). *Il ragazzo selvatico* è la storia della crisi esistenziale che ha portato l'autore a lasciare Milano e a trasferirsi per una lunga stagione in una baita in **Valle d'Aosta**, in cerca di un nuovo inizio.

Helena Janeczek, la vittoria di una donna

Nel 2018 è la volta di Helena Janeczek (n. 1964, Monaco di Baviera) con ***La ragazza con la Leica*** (Guanda, 2018), un libro che ha riscosso un ottimo successo di pubblico fin dalla sua uscita, avendo vinto anche il prestigioso Premio Bagutta. La scrittrice e giornalista tedesca

naturalizzata italiana, che vive in Italia dal 1983, è l'undicesima donna vincitrice nel corso delle 76 edizioni del Premio Strega, a fronte di 65 uomini: per prima, nel 1957, Elsa Morante con *L'isola di Arturo*, seguita da Natalia Ginzburg (*Lessico familiare*, 1963), Anna Maria Ortese (*Poveri e semplici*, 1967), Lalla Romano (*Le parole tra noi leggere*, 1969), Fausta Cialente (*Le quattro ragazze Wieselberger*, 1976), Maria Bellonci (*Rinascimento privato*, 1986), Mariateresa Di Lascia (*Passaggio in ombra*, 1995), Dacia Maraini (*Buio*, 1999), Margaret Mazzantini (*Non ti muovere*, 2002), Melania Mazzucco (*Vita*, 2003) e, dopo ben 15 anni, Helena Janeczek appunto.

La ragazza con la Leica si inserisce nel filone delle opere di natura biografica, con la protagonista Gerda Taro, donna passata alla storia per essere stata la prima fotoreporter a morire in un teatro di guerra. L'autrice di origini ebraiche si è soffermata sulla figura di questa donna il cui vero cognome era Pohorylle, una ebrea nata a Stoccarda, da una famiglia facente parte dell'alta borghesia cittadina, e racconta la breve ed intensa vita di questa giovane che nei primi anni '30 del secolo scorso si ritrovò a battersi da subito contro i nazisti e a vivere a Parigi con un ragazzo ungherese di cui si era perduto innamorate. Il romanzo segue tutta la parabola umana della sua breve vita, conclusasi a soli 27 anni nel luglio del 1937, nella Spagna dilaniata dalla guerra civile al termine della quale il generale Franco instaurerà il regime che rimarrà in vita fino alla fine degli anni '70 del secolo scorso.

Il libro è subito uscito anche in traduzione romena con il titolo *Fata cu Leica*, trad. di Liviu Ornea (Ed. Art, 2019).

Antonio Scurati e la sua trilogia su fascismo e Mussolini

Il 2019 segna la vittoria di Antonio Scurati (n. 1969, Napoli), *accademico*, editorialista del Corriere della Sera e scrittore tradotto in tutto il mondo, con **il monumentale *M. Il figlio del secolo***. Il romanzo di Mussolini, vol. 1 (Bompiani, 2018), un romanzo di oltre ottocento pagine, che apre la sua trilogia dedicata al fascismo e a Benito Mussolini. Questo primo volume, che si dipana dal 1919 al 1924 e si conclude con l'omicidio di Giacomo Matteotti, segue gli esordi e la progressiva affermazione del partito fascista e di Mussolini leader, tra poderose incursioni nella biografia di tante figure pro e contro il partito e una grande attenzione alla mentalità della folla. Il secondo volume, *M. L'uomo della Provvidenza* (Bompiani, 2020) racconta gli anni dal 1925 al 1932 in cui il regime di Mussolini si consolida.

Sul profondo significato del libro, Antonio Scurati afferma in un'intervista: "Questo mio romanzo su Mussolini è il mio massimo contributo all'antifascismo. Ne sono assolutamente convinto, altrimenti non lo avrei scritto. E sono altrettanto convinto che, a lettura ultimata, l'antifascismo verrà rafforzato nei lettori. Il fatto è che l'antifascismo Novecentesco non regge più ai tempi nuovi e, dunque, io credo, l'antifascismo va ripensato su nuove basi. Raccontare il fascismo, per la prima volta in un romanzo, attraverso i fascisti e senza pregiudiziali ideologiche, è il mio contributo alla rifondazione dell'antifascismo" (SCURATI, 2018).

M. Il figlio del secolo – in vetta alle classifiche per due anni consecutivi, vincitore del Premio Strega 2019, è uscito in romeno quest'anno con il titolo *M. Fiul secolului*, trad. di Bianca Paulevici (Ed. Litera, 2022).

Sandro Veronesi, due volte vincitore del Premio Strega

Nel 2020 è la volta di Sandro Veronesi, *uno degli autori italiani contemporanei più noti e tradotti all'estero, scrittore e giornalista che, nella sua carriera già più che trentennale, ha vinto tutti i principali premi letterari italiani tra cui, unico autore insieme a Paolo Volponi, per ben due volte l'ambito Premio Strega. Del prestigioso premio, nel 2021 è stato anche presidente di giuria.*

La vittoria dello Strega per *Colibri* (La nave di Teseo, 2019) si unisce a quella del 2006 per *Caos calmo* (Bompiani, 2005).

Il bestseller *Colibri* è un romanzo sul dolore e sulla forza struggente della vita, il cui protagonista, Marco Carrera – come il Pietro Paladini di *Caos Calmo* – è un personaggio talmente vivo e intenso da diventa compagno di viaggio nella vita del lettore. *Il libro* racconta la storia di quest'uomo, Marco Carrera, e dei suoi affanni per mantenere immobile la sua vita: proprio come quell'uccellino tropicale che riesce a stare immobile in volo grazie alla più frenetica attività delle ali, Carrera punta a eludere ogni cambiamento attraverso tutto ciò che fa, ma il mutamento è inarrestabile, anche se ogni tanto riusciamo a non percepirne l'imminenza.

Riguardo alla prospettiva che questo libro apre sul mondo in cui viviamo, lo scrittore confessa in un'intervista: "Marco Carrera è uno di quegli uomini che si dannano per mantenere lo *status quo* nella propria vita. È ostile a tutti i cambiamenti. Impiega tutta la forza che possiede per opporre una massa critica di fronte al cambiamento e rimanere immobile con i suoi cari e la sua famiglia. Naturalmente è una battaglia persa, però è un buon nido dal quale far nascere *l'uomo nuovo* che verrà... Io sono un figlio del XX secolo e sono uno che incoraggia al cambiamento. Ho fiducia nel cambiamento. Adesso che siamo già un pezzo avanti nel XXI secolo, però, mi è capitato di mettermi a pensare a quanti cambiamenti sono sopravvenuti nella mia vita e nel mondo, e la maggior parte di essi è stata in peggio. Questo, in qualche modo, dà ragione a Marco" (VERONESI, 2019).

Il romanzo è stato subito pubblicato anche in traduzione romena: *Colibri*, trad. di Oana Boșca-Mălin e Cristina Gogianu (Ed. Litera, 2021), così come era prontamente uscito, a sua volta, il suo primo Premio Strega, con il titolo *Haos calm*, trad. di Diana Turculeț (Ed. RAO, 2007).

Il romeno vanta una ricca serie di libri di Sandro Veronesi, che annovera anche *XY*, trad. di Graal Soft SRL (Ed. RAO, 2015) – la traduzione del romanzo *XY* edito da Fandango nel 2010, vincitore del Premio Flaiano 2011 e del Premio Superflaiano 2011. C'è poi *Arde Troia*, trad. di Cerasela Barbone (Ed. RAO, 2011) – la traduzione del romanzo *Brucia Troia* (Bompiani, 2007). *In fine, Forța trecutului*, trad. di Diana Turculeț (Ed. RAO, 2008) – la traduzione di *La forza del passato* (Bompiani, 2000), vincitore del premio Viareggio-Repaci 2000 e del premio Campiello 2000.

Conclusioni

Dal quadro presentato risulta che la pubblicazione romena dei libri vincitori del Premio Strega se la dividono i seguenti editori: Litera di Bucarest (con due titoli: *Colibri* di Sandro Veronesi, 2021, e *M. Fiul secolului* di Antonio Scurati, 2022), Ed. ART di Bucarest (con un titolo: *Fata cu leica di Helena Janeczek*, 2019), Polirom di Bucarest (con un titolo: *Cei opt munți di Paolo Cognetti*, 2019), RAO di Bucarest (con un titolo: *Haos calm* di Sandro Veronesi, 2007).

In uno sguardo d'insieme si può notare che i libri incentrati su specifiche realtà socio-politiche italiane non hanno particolarmente attirato l'attenzione degli editori romeni, fatta eccezione per Mussolini, il noto capo del governo italiano e Duce del Fascismo.

La nostra ricerca ha quindi evidenziato quanto è stato finora tradotto dall'opera dei vincitori del Premio Strega dal 2010 ad oggi, segnalando inoltre gli scrittori e i libri che aspettano ancora di essere tradotti.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- AA.VV., *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*, a cura di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Effigie, 2009. (*Copy in Italy*, 2009)
- CENTRE NATIONAL DU LIVRE della Francia: <https://centrenationaldulivre.fr/le-cnle-bref>. (CNL)
- CIONCHIN, Afrodita (a cura di), *Database Scrittori italiani tradotti in romeno: 1990-2022*, in “Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române”, ISSN 2240-9645, Italia: http://www.orizzonticulturali.it/it_database3_Italianistica-traduzioni.html. (CIONCHIN, 2022)
- COGNETTI, Paolo, Intervista sul quotidiano culturale online “Letteratitudine” del 29 luglio 2017, a cura di Massimo Maugeri: <https://letteratitudinenews.wordpress.com/2017/07/29/le-otto-montagne-le-ragioni-del-successo/>. (COGNETTI, 2017)
- COGNETTI, Paolo, L'autore racconta *Il ragazzo selvatico*, su Terre di mezzo editore del 21 ottobre 2019: <https://www.terre.it/interviste/scrittori-illustratori/paolo-cognetti-racconta-il-ragazzo-selvatico/>. (COGNETTI, 2019)
- JURT, Joseph, *L'intraduction de la littérature française en Allemagne*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 130, décembre 1999, pp. 86-89. (JURT, 1999)
- SCURATI, Antonio, Intervista su “Il libraio” del 12.09.2018, a cura di Gloria Ghioni,: <https://www.illibraio.it/news/dautore/antonio-scurati-mussolini-877482/>. (SCURATI, 2018)
- VERONESI, Sandro, Intervista su www.ibs.it, 2019: <https://www.ibs.it/intervista-sandro-veronesi-ultimo-libro>. (VERONESI, 2019)

**THE POEM *LE DANUBE EN COLÈRE* BY VICTOR HUGO
TRANSLATED BY ION HELIADE-RĂDULESCU –
A TRANSLATION "IN THE SERVICE OF PEACE"**

**LE POÈME *LE DANUBE EN COLÈRE* DE VICTOR HUGO
TRADUIT PAR ION HELIADE-RADULESCU –
UNE TRADUCTION « AU SERVICE DE LA PAIX »**

**POEMUL *LE DANUBE EN COLÈRE* DE VICTOR HUGO
TRADUS DE ION HELIADE-RĂDULESCU –
O TRADUCERE „ÎN SLUJBA PĂCII”**

Lect. univ. dr. Elena PETREA

Universitatea de Științe Vișii „Ion Ionescu de la Brad”

Aleea Mihail Sadoveanu nr. 3, Iași

E-mail: elenapetrea@uaiasi.ro

Abstract

On the 220th anniversary of their birth, our paper evokes the meeting of two personalities who understood to give unity and uniqueness to their literary and political activity, in accordance with the atmosphere and ideas of their epoch, thus becoming creators of culture: Victor Hugo and Ion Heliade-Rădulescu. Their "physical" meeting, complemented by the "spiritual", the "literary" one, was occasioned not only by the historical-social framework, but also, especially – we consider – by the cultural and ideological-literary one.

Résumé

A l'occasion du 220ème anniversaire de leur naissance, notre article évoque la rencontre de deux personnalités qui ont su donner de l'unité et de la singularité à leur activité littéraire et politique, en accord avec l'atmosphère et les idées de l'époque, devenant ainsi créateurs de culture : Victor Hugo et Ion Heliade-Rădulescu. Leur rencontre "physique", complétée par la rencontre "spirituelle", "littéraire", a été occasionnée non seulement par le cadre historique-social, mais aussi et, particulièrement, à notre avis, par le cadre culturel et idéologique-littéraire.

Rezumat

La împlinirea a 220 de ani de la nașterea lor, lucrarea noastră evocă întâlnirea a două personalități care au înțeles să dea unitate și unicitate activității lor literare și politice, în acord cu atmosfera și ideile epocii, devenind astfel făuritori de cultură: Victor Hugo și Ion Heliade-Rădulescu. Întâlnirea lor „fizică”, completată de cea „spirituală”, „literară”, a fost prilejuită nu doar de cadrul istorico-social, ci și, mai ales – considerăm noi –, de cel cultural și ideologico-literar.

Keywords: *Victor Hugo, Ion Heliade-Rădulescu, meeting, exile, translation*

Mots-clés : *Victor Hugo, Ion Heliade-Rădulescu, rencontre, exil, traduction*

Cuvinte-cheie : *Victor Hugo, Ion Heliade-Rădulescu, întâlnire, exil, traducere*

Introducere

Exilul la care mulți dintre revoluționarii români ai anului 1848 au fost condamnați a însemnat, în primul rând, o continuare și o desăvârșire a pregătirii lor politice, ceea ce a condus, în urma schimbărilor survenite, la orientarea statului român spre modernitate. În capitala Franței, revoluționarii români și-au (re)găsit susținătorii și cadrul favorabil, încurajator, pentru acțiune. Cu sprijinul combatanților francezi și în atmosfera dominată de tensiunea revoluționară, exilații români și-au putut face auzită vocea în presa franceză, devenită spațiu de propagandă și în favoarea cauzei românești.¹ Păstrarea dorinței de acțiune, elaborarea planurilor menite să continue ceea ce se realizase deja, până la un punct, toate aceste demersuri au fost posibile datorită comunității zilnice și comuniunii de idealuri cu personalități franceze promotoare ale necesității revoluției trecute și viitoare pentru constituirea Europei moderne. S-a remarcat deja atmosfera de familie, ai cărei membri au colaborat, s-au sfătuit și s-au ajutat (BUCUR, 1969b, p. 9).

În contextul secolului al XIX-lea, al mișcării romantice promotoare a circulației ideilor, aproape că ar fi fost de neimaginat să nu aibă loc întâlnirea dintre Victor Hugo și Ion Heliade-Rădulescu. Întâlnirea lor „fizică”, care a avut loc, se pare, în 1850, în perioada exilului literatului român la Paris, nu a fost favorizată doar de cadrul istorico-social, ci și, mai ales – considerăm noi –, de cel cultural și ideologico-literar.² Articolul nostru evocă acest episod al relațiilor franco-române pentru a-i analiza implicațiile în istoria limbii și literaturii române³. Nu putem lăsa să treacă fără a sărbători, în mod simbolic, cei 220 de ani de la nașterea celor două personalități făuritoare de cultură.

« Un poète en politique »

Printre însemnările și cugetările grupate de editori sub titlul atât de hugolian de *Océan*, o scurtă frază stă mărturie despre modul în care Victor Hugo a înțeles relația dintre dimensiunea literară și cea politică a existenței sale: „Aș vrea să-mi semnez viața printr-un act măreț, apoi să mor. Acesta ar fi întemeierea Statelor Unite ale Europei.” (HUGO, 2002 c, p. 294) (traducerea noastră). Această afirmație poate fi citită ca expresia dorinței de a înscrie în realitate o idee politică care, la vremea respectivă, semăna mai mult cu o utopie – cea a unei uniuni europene – și a cărei paternitate i-ar aparține, în mod legitim, lui V. Hugo; fraza reprezintă, totodată, actul suprem care încununează o viață întreagă. Dorința a unui om de stat, această afirmație postulează continuitatea între viața, opera literară și opera politică. Semnătura reprezintă așadar „simbolul terminal al scrisului, care este definit aici ca mijlocul folosit de

¹ V. Bucur, 1969a. Autorul transcrie numeroase fragmente din ziarele pariziene, cu articole semnate de români sau de francezi, prin care se milita pentru unitatea revoluționarilor europeni, pentru fraternizarea cu popoarele oprite de puteri autarhice și feudale și pentru libertatea și independența acestora.

² Într-o notă a lui Victor Hugo din 26 martie 1854, citim: «J'ai vu successivement passer chez moi, et, selon les hasards de la vie et les oscillations de la destinée, j'ai reçu dans ma maison, quelquefois dans mon intimité, des chanceliers, des pairs, des ducs [...], des gouvernants de révolution, Montanelli, Arago, Heliade. » (HUGO, 2002 b, p.1285).

³ Episodul a fost evocat, pe scurt, de Ștefan Ion Ghilimescu, în articolul citat, din perspectiva contactelor românilor cu Victor Hugo în vederea obținerii susținerii marelui literat francez pentru înfăptuirea Micii Uniri.

gândire pentru a produce efecte reale, indiferent de domeniul în cauză, istoric, literar sau politic” (SAVY, 1994) (traducerea noastră).

Conștiința a secolului, a dramelor și a speranțelor sale, Victor Hugo a îmbrățișat vremea sa, i-a trăit dramele și și-a afirmat în mod constant și în ciuda tuturor obstacolelor credința în progres, în libertatea și în rolul popoarelor în făurirea identității europene. Exegeții au văzut în Hugo un „ferment al vieții literare a secolului său” și, deopotrivă, un „agent incisiv al vieții politice a întregii Europe în epoca nașterii primilor germeni ai ideilor făuririi națiunilor și al recunoașterii dreptului lor la autodeterminare” (GHILIMESCU, 2020, p. 13)⁴, „un poet în politică” și un „martor emoționat al frumuseții lucrurilor și al urâteniei vicisitudinilor umane” (PENA-RUIZ, SCOT, 2002, p. 8) (traducerea noastră), având ca ideal să creeze o mare „Biblie umană”, „o carte multiplă care rezumă un secol” (SÎRBU, 1978, p. 159). Prin unitatea activității sale, Victor Hugo a marcat nu doar istoria literară, ci și, în egală măsură, viața politică a epocii sale și a celor următoare, susținând idei progresiste precum necesitatea constituirii națiunilor și a unei identități europene, dreptul la libertate ca formă materială și spirituală a manifestării omului.

Primul discurs politic al lui V.Hugo, din 19 martie 1846, se referea la „chestiunea poloneză” și propunea o intervenție pur morală din partea Franței. Un popor este, pentru Hugo, o comunitate unită prin aceeași limbă, același trecut, aceleași tradiții (ecouri herderiene); națiunea presupune un teritoriu mai mult sau mai puțin întins, legi, administrație și, în plus, o influență morală: „...elementele puterii unei mari națiuni nucuprind numai flota, armata, rigoarea legilor sale, întinderea teritoriului său. Componentele puterii unei mari națiuni sunt, pe lângă cele amintite, influența sa morală, autoritatea gândirii și a luminii sale, ascendentul său printre națiunile civilizatoare” (HUGO, 2002 e, p. 125) (traducerea noastră). Afirmându-se ca naționalitate, un popor conștient de identitatea sa, de unitatea sa, poate aspira să devină o națiune liberă și independentă. Popoarele au dreptul la justiție și la libertate, prin recunoașterea de către celelalte popoare și state. După 1848, Hugo va considera că un popor devine națiune afirmându-și pe deplin propria suveranitate. În mod firesc, Hugo susține luptele pentru unitatea națională, etapă necesară în realizarea viitoarelor State Unite ale Europei. Orice popor are dreptul la independență; iar un popor care oprimă un altul nu este el însuși liber: „Un popor nu posedă un alt popor tot așa cum un om nu posedă un alt om.” (HUGO, 2002 a, p. 639) (traducerea noastră).

Astfel se explică modul dur în care sunt condamnate regimurile absolutiste și autoritare din Europa, imperiile „închisori de popoare” reprezentate de Turcia, Rusia și Austria; tot astfel înțelegem și ostilitatea lui Hugo la adresa lui Bismark sau Napoleon al III-lea.⁵ Chiar și din exil, Hugo s-a arătat solidar cu popoarele care luptau pentru suveranitate, conform crezului că datoria sa era de a agita suflete și conștiințe în scopul de a se porni apoi revolta popoarelor. La 29 noiembrie 1853, cu ocazia celei de a 23-a aniversări a Revoluției poloneze, V.Hugo făcea referire la revoluțiile care aprinseseră Europa și însemnau trezirea conștiinței de patrie: „...iată formându-se legiunile polonă, ungară și italiană, iată România, Transilvania și Ungaria fremătând [...] Da, cetățeni, revoluția a trecut Dunărea ! Rinul, Tibrul, Vistula și Sena au tresărit ! [...] Toate națiunile pe care le credeam moarte își înalță fruntea în acest moment. Deșteptare a popoarelor, deșteptare a leilor.” (HUGO, 2002 a, p. 444) (traducerea noastră)

⁴ Autorul citat aduce argumente din activitatea literară și politică a lui Victor Hugo în favoarea ideii centrale a articolului său: „Că și-a dorit sau nu, poet maiestuos și spirit politic vizionar, afirmat între polii incandescenți ai acestui arc voltaic încă de la început, acest ‘pair idealist’ al Franței, care a schimbat enorm fața ‘modernității’ Europei secolului al XIX-lea și nu numai, a devenit tot atât de timpuriu și conștiința universală a luptei popoarelor pentru emancipare și dezrobire, un model de o uriașă influență ideologică și practică.” (GHILIMESCU, 2020, p. 13)

⁵ V. volumul *Les Châtiments*, cu poemele *La Reculade* și *La Fin*, în care V.Hugo acuză atitudinea împăratului francez și condamnă războiul Crimeii, precum și discursurile sale *La Guerre d'Orient*, 29 noiembrie 1854, *Sur la tombe de Félix Bony*, 27 septembrie 1854 și *Appel aux Concitoiens*, 14 iunie 1854, cu aceeași temă.

„Luptele”, pe care Hugo le-a dus pe tot parcursul vieții, au avut în centru noțiunile de Libertate, Egalitate, Pace universală, Progres, Fraternitate și au debutat în etape diferite ale vieții scriitorului (PENA-RUIZ, SCOT, 2002, p. 13-15). Mai întâi, poetul și dramaturgul de succes a aderat la lupta pentru libertate, în care va crede pentru tot restul existenței sale, fie că era vorba de liberarea individuală, în artă sau de pedeapsa cu moartea. Mai apoi, după momentul 1851, proscrisul Hugo a căpătat o statură internațională, apropiindu-și marile cauze ale emancipării umane: conștiință universală, el apără măreția Franței, inițiază Statele Unite ale Europei, militează pentru eliberarea tuturor popoarelor și pentru pacea universală, pe baza principiului egalității. Într-o ultimă etapă, după 1870, Victor Hugo susține emanciparea tuturor oamenilor prin moralitate, prin accesul la cultură, la progresul științific, pornind de la existența unei fraternități comune cu finalitate universală.

Ideile progresiste și existența activă pe care a dus-o pentru punerea lor în practică au făcut din Victor Hugo un punct de reper pentru intelectualii vremii, din orice colț al lumii. Era firesc, prin urmare, să se stabilească relații strânse, bazate pe idealuri comune și prețuire reciprocă, între marele om francez și intelectualii români din Paris. Date fiind preocupările lui Victor Hugo, putem afirma cu certitudine că acesta a avut cunoștință de evenimentele din Țările Române și că numele unor români ca Ion Heliade-Rădulescu, frații Brătianu, Vasile Alecsandri, C. A. Rosetti sau Maria Rosetti nu îi erau străine. (v. BUCUR, 1985; GHILIMESCU, 2020)

Ion Heliade Rădulescu și mesianismul cultural

Demersurile lui Ion Heliade-Rădulescu au vizat, cu precădere, educarea culturală și politică a neamului său. El a înființat Societatea filarmonică, spre a face posibilă realizarea dezideratelor sale: crearea unui teatru național, încurajarea traducerilor⁶, organizarea învățământului. Prin ziarele și colecțiile pe care le-a coordonat, prin edițiile cu traduceri de valoare din literaturile străine care au ieșit din tipografia sa, Heliade-Rădulescu ne apare ca un spirit devotat unor idealuri înalte. Structura sa sufletească și formația intelectuală s-au acordat, nu fără momente de contradicții și ezitări, pe suflul veacului, pe care l-a înțeles și a făcut totul ca să respire la unison cu acesta⁷. A reușit chiar să vadă mult mai departe, a proiectat prea ambițios adeseori; poate că prin acest *trop plein* al aspirațiilor se apropie Ion Heliade-Rădulescu în modul cel mai clar de Victor Hugo.

D. Popovici, în lucrarea sa *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu* (București, 1935), s-a ocupat atent de evidențierea filiațiilor culturale care au contribuit la conturarea și, apoi, la definirea concepțiilor literare ale lui I. Heliade-Rădulescu. Formația clasică (dovadă și admirația pentru Boileau și Marmontel) va fi puternic modificată de contactul cu estetica romantică, prin cunoașterea scrierilor lui Lamartine și ale lui Hugo. Punctele de întâlnire cu teoriile literare hugoliene au fost bine remarcate de criticul citat (*op.cit.*, cap. III-*Ce este poezia?*, p. 46-86; cap. VI-*Funcțiunea socială a artei: poetul agent de civilizare*, p. 146-196; cap. VII – *Funcțiunea socială a artei: mesianismul poetic*, p. 197-244). Rolul cel mai important l-au avut prefețele pieselor de teatru (*Cromwell*, *Lucreția Borgia*), fiindcă Heliade-Rădulescu a fost, în primul rând, un teoretician și un militant pentru crearea unei literaturi române care să stea cu mândrie alături de marile literaturi ale lumii. În scrisoarea sa din 1836 către Heliade, C. Negruzzi îl consideră explicit pe acesta inițiatorul ideii de regenerare în ceea ce privește

⁶ „Traducând din Lamartine, din Hugo (dar și din Goethe, Schiller etc.), Heliade nu considera că introduce elemente străine în cultura română, ci că aduce mai aproape de ea o cultură mare, originală și până atunci refuzată ‘spiritului’ autohton; traducerile sale nu erau un împrumut cultural sau lingvistic, ci proiectul iluminist-enciclopedist al cultivării maselor.” (MAMULEA, 2007, p. 265)

⁷ „Heliade este un spirit enciclopedist care reușește să treacă, spre deosebire de omonimul său moldav - Gheorghe Asachi, într-un alt registru, care-i este firii sale răzvrătit mult mai aproape, combinând totul într-un amestec foarte viu de referințe altfel antinomice prin definiție.” (IOSIP, 1998, p. 28).

literatura română: „Domnia Ta ai deschis drumul regenerației sale [a literaturii române, n.n.] prin Gramatica D.T” (ELIADE-RĂDULESCU, 1942, p. 41)

Faptul că Ion Heliade-Rădulescu face concesii literaturii zilei reiese și din proiectul său de *Bibliotecă universală*. Lista sa, influențată de cea a lui Aimé Martin, citează, spre deosebire de model, și numele lui Hugo, la secțiunile *Drame* și *Romanțuri* (aici, cu romanul *Notre-Dame de Paris*). I. Heliade-Rădulescu a cunoscut bine scrierile hugoliene și a preluat o serie dintre ideile marelui scriitor francez, mai ales atunci când au corespuns cu cerințele momentului și cu propriile concepții. Date fiind creațiile epocii, arta apare ca purtătoarea unei misiuni sociale, iar poetul este un agent de civilizare. Marele predicator al mesianismului poetic, la noi și în întreaga Europă, a fost Victor Hugo. Având ca misiune înțelegerea societății contemporane și bucurându-se de darul divin al revelației, poetul devine mediator între cer și pământ. Prefața volumului *Les Rayons et les Ombres* (1840) conține imaginea artistului civilizator, creuzet al timpului său, iar poemul care deschide ciclul, intitulat *Fonction du poète*, îndeamnă popoarele să vadă în poet o călăuză către lumină, deoarece prin el vorbește Dumnezeu:

« Peuples! écoutez le poète !
 Ecoutez le rêveur sacré !
 Dans votre nuit, sans lui complète,
 Lui seul a le front éclairé.

.....
 Dieu parle à voix basse à son âme
 Comme aux forêts et comme aux flots. »

(HUGO, 2002 d, p. 929)

Poetul ca ecou sonor al timpului său este prezent în ideologia hugoliană încă din 1835, în volumul *Les Chants du crépuscule* (poemele *Prélude*, p. 679, *A Mademoiselle J.*, p.756, ed.cit.).

La aceeași dată, în *Prologul* dedicat aniversării domnitorului Alexandru D.Ghica, I.Heliade-Rădulescu afirma că poezia singură este forță a devenirii, prin dimensiunea sa divină, iar poetul consfințește astfel veșnicia elementelor trecătoare:

„Virtutei eu dau viață, o fac sfântă ființă,
 Templu-i ardic, altare și o-ndumnezeiesc.”

(ELIADE-RĂDULESCU, 2002, p. 111)

Acumulând tezaurul epocilor anterioare, poetul are capacitatea de a descifra și transmite mai departe sensurile adânci ale istoriei:

La voi viu eu acuma și lira-mi se-ncordează
 Să cânt vitejii voștri și lumii să-i vestesc;
 A lor sfântă țărână și glasul-mi înviază
 Și faptele lor toate p-urmași însuflețesc. (*Ibidem*)

Condiția este ca poetul – istoric, filozof și om politic totodată –, să nu se izoleze în sfere abstracte, ci să rămână în mijlocul realității, punându-și cântul lirei în slujba poporului său și, mai departe, a umanității întregi. Proiectele lui I. Heliade-Rădulescu de epoei, cât și *Cursul întreg de poezie generală* (1870) mărturisesc dorința sa de a cuprinde și a înțelege gândirea omului și misterele care-i înconjoară existența. Scopul final este răspândirea culturii, singurul mijloc de regăsire a echilibrelor originare.

O traducere în slujba păcii

Ion Heliade-Rădulescu l-a cunoscut pe Victor Hugo în timpul exilului său la Paris.⁸ De aici, el a continuat să participe intens la viața secolului și să-și apere, cu mai multă tărie ca oricând, crezul: cultul progresului, prin lupta împotriva tiraniei și răspândirea unei culturi de o înaltă calitate morală. Titlul ziarului la care scria, *La Ligue des peuples*, ilustrează obiectul principal al preocupărilor lui I. Heliade-Rădulescu din această perioadă: apărarea cauzei popoarelor asuprite prin organizarea unei uniuni a statelor europene. Aceste proiecte pacifiste fuseseră susținute și de V. Hugo, în 1849, la Congresul care avusese loc la Paris, prin cele două discursuri rostite la deschidere și la închidere.

I. Heliade-Rădulescu ar fi vrut ca scriitorul francez să preia conducerea ziarului „La Ligue des peuples” și, în acest scop, „îi adresă o invitație, scrisă într-o limbă franco-română, care nu mai avea nevoie să fie tradusă spre a fi înțeleasă de cel căruia îi era adresată. Invitația este motivată mai de aproape de traducerea unei poezii din Hugo, *Le Danube en colère* (*Danubul în mânia*), și este intitulată *Traducătorul la Victor Hugo*.” (POPOVICI, 1935, p. 226) Văzând în V. Hugo imaginea poetului-profet, a cărui voce se înalță peste granițe geografice și se adresează tuturor popoarelor, I. Heliade-Rădulescu încearcă să-l sensibilizeze la cauza poporului român, în numele păcii și al creștinătății. Cităm spre exemplificare trei din cele șapte strofe ale poeziei:

„E și mai facil, mai demnă soartă,
A-nălța vocea la popoli, regi,
Când având cheea d-etera poartă,
Nume de Victor cineva poartă,
Ș-a providenței apără legi;
Când l-aud seculi, nații întregi;

.....
Când îl ascultă lumea întreagă,
Și verbu-i lumea convinge, leagă
Ca libertatea să înțeleagă,
Ca un gigante se poate pune
În capul Lighei ca să adune
Popolii miseri ce vor răpune
Dreptul Minciunei, drept infernal

.....
Umanitatea aceasta strigă
Și Christ în capu-i s-a proclamat!
Arme, coroane, țepi și verigă,
Furci, cetățuie la sânta ligă
Ca porți tartarei frânte s-abat.
Cânta-vor pace câți n-au cântat?”

(Paris, 9-11 iunie 1850, in HELIADE-RĂDULESCU, 1868, p. 195-198)

Această invitație, în formă mai puțin obișnuită, este însoțită de traducerea unui poem hugolian din ciclul *Les Orientales*, *Le Danube en colère* (1828), cu titlul *Danubul în mânia*. Textul, publicat în *Curs întregu...* (ed.cit., p. 185-191), cu mențiunea *După V.Hugo*, a circulat

⁸ „Animat de ideile cuprinse în cele două discursuri rostite de Victor Hugo cu prilejul Congresului de Pace de la Paris din 1849, bun cunoscător al operei poetice a marelui poet francez, Ion Heliade Rădulescu este *primul literat român care cere sprijinul autorului Mizerabililor în cauza românească*.” (GHILIMESCU, 2020, p. 13) (subl. noastră).

mai întâi în foi volante.⁹ Traducerea este greoaie, I.Heliade-Rădulescu neavând probabil timp să insiste asupra ei, ea având un caracter de circumstanță.¹⁰

Poemul este o pledoarie pentru pace între Semilună și Cruce, reprezentate de Belgrad și Semlin, cărora li se adresează Dunărea, cerându-le încetarea conflictului. Dată fiind întinderea poemului (17 strofe), le-am selectat pe cele pe care le-am considerat semnificative și le prezentăm în paralel cu originalul francez:

„Iarnă și vară voi n-aveți pace,
Metalul bellic nu, nu mai tace!
În trestiosu-mi leagăn molace
Domneam la flisvul, monoton joc:
Ci voi, ca lupe rapaci marine,
Ce răped unda prin largi narine,
Din ale voastre lungi culevrine
P-apele-mi lucii voi suflați foc!

Parcă e farmec! Zâne lenive
Râd și vă-ncântă și vă conjur,
V-au pus în față p-ambele-mi rive
Ca la o masă două convive
Și ca pe frunte-aceluiși tur
Arie d-acvili, cuib de vultur.

Nu e puțină tri-mpreună,
Fetele mele? Eu n-am zi bună
D-a voastră soarte ce nu v-adună
Decât spre ură, rezel, urgii;
Când oar' putea-veți, surori pacefici,
Mira-n apele mele magnefici,
Semlin, tu negre turrele gotici
Belgrad, tu albe, nalte geamii?

.....
Ca stați odată! tacă-vă gura!
Mie-mi desplace-amestecătura,
Guerra civilă, certele, ura.
Sunt bătrân, uite...să dorm și eu!
Basta cu certe, uri de familii,
Și fără voastre uiet, bastilii,
Până-n gât mi-este, a mele filii
Cu asurzirea valului greu.

.....
Doi zei ai voștri din a lor sferă
M-au dat afară. E a lor eră.
Umbra mi-e dorul și pacea veră.
Ție ei cerul, palatul lor.
Ci să nu-mi vie p-a mele plage
Să-mi arză, stingă pășuni, foillage,

⁹ V. HELIADE-RĂDULESCU, 1968, nota de la p. 435).

¹⁰ „Heliade traduce – cu lejeritate – (mai corect am spune că pastişează în manieră proprie) un poem hugolian (*Le Danube en colère*) pe care îl face să circule în foi volante, în franceză și română, sub titlul *Traducătorul la Victor Hugo...* (un epitext operator, am spune în limbajul de astăzi, perfect edificator).” (GHILIMESCU, 2020, p. 13).

Să-mi sfarme, spargă la coquillage
Sub bombe, tunet ucigător.

Ce fel de vorbă! Ale lor culte
Aste invenții mi-au fost aflat?
Nu era-n timpii-mi aste tumulte;
Și dacă piatra din catapulte
Bătea cetățile nencetat,
Nici fum, nici fulger n-a scăpărat?"

(HELIADÉ-RĂDULESCU, 1968, p. 264-267)

« Hiver, été, printemps, automne,
Toujours votre canon qui tonne !
Bercé du courant monotone,
Je sommeillais dans mes roseaux ;
Et, comme des louves marines
Jettent l'onde de leurs narines,
Voilà vos longues couleuvrines
Qui soufflent du feu sur mes eaux !

Ce sont des sorcières oisives
Qui vous mirent, pour rire un jour,
Face à face sur mes deux rives,
Comme au même plat deux convives,
Comme au front de la même tour
Une aire d'aigle, un nid d'autour.

Quoi ! ne pouvez-vous vivre ensemble,
Mes filles ? faut-il que je tremble
Du destin qui vous rassemble
Que pour vous haïr de plus près,
Quand vous pourriez, sœurs pacifiques,
Mirer dans mes eaux magnifiques,
Semlin, tes noirs clochers gothiques,
Belgrade, tes blancs minarets !

Trêve ! taisez-vous, les deux villes !
Je m'ennuie aux guerres civiles.
Nous sommes vieux, soyons tranquilles.
Dormons à l'ombre des bouleaux.
Trêve à ces débats de familles !
Hé ! sans le bruit de vos bastilles,
N'ai-je donc point assez, mes filles,
De l'assourdissement des flots ?

"Vos dieux m'ont chassé de leur sphère
Et dégradé, c'est leur affaire !
L'ombre est le bien que je préfère,
Pourvu qu'ils gardent leurs palais,

Et ne viennent pas sur mes plages
 Déraciner mes verts feuillages,
 Et m'écraser mes coquillages
 Sous leurs bombes et leurs boulets !

"De leurs abominables cultes
 Ces inventions sont le fruit.
 De mon temps point de ces tumultes.
 Si la pierre des catapultes
 Battait les cités jour et nuit,
 C'était sans fumée et sans bruit. » (HUGO, 2002 d, p. 523-526)

Deși D. Popovici menționează această traducere în *Ideologia...* (p. 226, nota 1), nu se citează versuri, iar textul nu este inclus nici în ediția de *Opere* din 1939-1943. Datarea exactă a traducerii este posibilă datorită unei mențiuni din contul de cheltuieli din 6 august 1850, unde I. Heliade-Rădulescu notează: „Danubul d-lui V.Hugo...18.” (HELIADÉ-RĂDULESCU, 1891, p. 38)

Traducerea este destul de dificilă și din cauza complexității originalului, volumul din care face parte poemul fiind recunoscut pentru valoarea noului limbaj poetic pe care-l creează, un limbaj al sonorităților bogate și al ritmurilor ample. Muzicalitatea textului în limba franceză nu se mai regăsește în traducerea românească, echivalentele lexicale românești se înlanțuie cu stângăcie, iar armonia internă a versurilor suferă din cauza constrângerilor impuse de rimele finale. Resursele limbii române la acel moment se dovedesc insuficiente, iar mențiunea „După Victor Hugo” se justifică prin distanța luată pe alocuri față de original, I.Heliade-Rădulescu creând propriul text.

În echivalare, traducătorul alege, uneori, pentru același termen, un italianism (*trève-basta*), ecou al concepțiilor sale anterioare referitoare la limba română, sau o sintagmă populară (*trève-ca stați odată*). Foarte adesea, Heliade-Rădulescu nu găsește corespondentul românesc și atunci cuvântul este preluat *tel quel* (sau cu mici modificări fonetice): *coquillage* (cochilie, scoică), *foillage* (frunziș), *rive* (maluri), *tour* (turn), *bastilles* (fortăreață, temniță), *mirà* (a reflecta, a oglindi), dând naștere la barbarisme (unele puternic marcate de etapa italianizantă: *molace; desplace*), pe care limba literară, cel mai adesea, nu le-a păstrat în această formă. Alteori, se recurge la traducerea literală a unor sintagme: *Si la pierre des catapultes/Battait les cités...* = *Și dacă piatra din catapulte/Bătea cetățile...*; *Qui soufflent du feu...* = *...și voi suflați foc*.

Limba traducerii amestecă – fără a se ajunge la un tot încheșat și armonios – vechi și nou, exprimări de dată veche stau alături de neologisme a căror primă atestare considerăm că este în textul de față. Este cazul termenilor *rapace, displace, plajă*. Indicațiile pe care ni le oferă *Micul Dicționar Academic* (MDA) nu sunt întotdeauna probante, ediția utilizată de autorii dicționarului fiind posterioară cu aproape un secol traducerilor lui Heliade; de altfel, în această ediție, traducerea lui I. Heliade-Rădulescu nu este republicată. În schimb, ediția Drâmba o reproduce, noi preluând-o de aici. Alți termeni par să se explice prin comoditatea lui I. Heliade-Rădulescu, deoarece cei mai mulți sunt păstrați în poziția ocupată în textul original, adică în rima finală. De exemplu, în strofa a treia a poemului, avem, în final de vers, *marines-narines-coulevrines*=*marine-narine-culevrine*. Este drept că *Micul Dicționar Academic* (MDA) notează la *narina* (p. 675): At: *Dicționar de neologisme*, ed.a III-a, F. Marcu, C. Maneca, Buc., 1978, dar I. Heliade-Rădulescu dispunea la data traducerii de *nară*. Tot astfel, *culevrină* este atestat pentru prima dată la N. Bălcescu, în *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul*, ediție de A. I. Odobescu, 1878 (*apud* MDA). Prezența termenului la I. Heliade-Rădulescu se datorează caracterului de ciornă al traducerii, dictată de momentul istoric și social. Discuția ar

putea fi reluată pentru alte câteva neologisme: *pacefici*, *magnefici*, *gotici*. Cu excepția ultimului, atestat la C. Negruzzi, pentru celelalte două existau sinonime mai vechi.

O mențiune aparte pentru *conviv* (At. I. Teodoreanu-*La Medeleni*, vol. II, 1926), al cărui sinonim *comesean* datează din 1915. I. Heliade-Rădulescu introduce termenul ca fiind de genul feminin (*două convive*).

Concluzii

Dincolo de condițiile care au determinat traducerea poemului hugolian, rămân eforturile constante ale lui I. Heliade-Rădulescu de a sprijini modelarea pe baze moderne a limbii române și lupta dusă, cu orice mijloace intelectuale, pentru a atrage atenția marilor personalități și a statelor puternice asupra Țărilor Române. Mai târziu, în romanul său *Mizerabilii* (1862), V. Hugo va reprezenta – prin anticipație – în personajul Feuilly, singurul muncitor din roman, pe buzele căruia se aflau fără încetare numele Greciei, Poloniei, Ungariei, României și Italiei, idealul internaționalist de la 1848. Pomenind doar numele României, Hugo insistă însă asupra destinului Poloniei, victimă a jocurilor de interese ale marilor puteri europene. (HUGO, 2000, tome I, p. 899)

În limba franceză sau în limba română, mesajul de pace transmis pe un ton imperativ de poemul *Le Danube en colère* trebuia să fie auzit de contemporaneitate, din orice parte a lumii. Sensurile evidențiate de noi sunt amplificate de trăirea intensă, de sentimentele puternice ce vibrează în fiecare vers al poemului.

BIBLIOGRAFIE

- BUCUR, Marin, *Contexte și afinități în perioada exilului*, Extras din culegerea *Studii despre N. Bălcescu*, București, Societatea de Științe Filologice din R.S.R, 1969 a, p. 63-71
- BUCUR, Marin, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în secolul al XIX-lea*, vol. I, București, Editura Academiei, 1969 b
- BUCUR, Marin, *Victor Hugo et ses relations directes avec les intellectuels roumains de l'époque*, în vol. *Victor Hugo*, volume publié sous la direction de Angela Ion, Universitatea București, 1985, p.37-49
- ELIADE-RĂDULESCU, Ion, *Scrieri politice, sociale și lingvistice*, Ediție îngrijită, prefată, o introducere, note și comentarii de George Baiculescu, Craiova, Scrisul Românesc, 1942
- GHILIMESCU, Ștefan Ion, *Accelerarea istoriei Micii Uniri și un Victor Hugo astăzi ignorat*, Acolada, nr.2 (147), februarie 2020 (anul XIV), p. 13
- HELIADÉ-RĂDULESCU, Ion, *Opere*, vol. I, Ed. îngrijită de M. Angheliescu, București, Univers Enciclopedic, 2002
- HELIADÉ-RĂDULESCU, Ion, *Opere*, vol. II – *Poezii. Traduceri*, Ediție critică de V. Drâmba, București, EPL, 1968
- HELIADÉ-RĂDULESCU, Ion, *Scrisori din exil*, Cu note de N. B. Locusteanu, Bucuresci, Tipografia Moderna, 1891
- HELIADÉ-RĂDULESCU, Ion, *Curs întregu de poezie generale*, vol.I, Bucuresci, Typographia Lucrătorilor Asociați, 1868
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française, 2000
- HUGO, Victor, *Aux femmes de Cuba 1870, in Œuvres complètes. Actes et paroles II: Pendant l'exil*, Paris, Editions Robert Laffont, 2002 a, p. 638-640
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes. Histoire, Choses vues: Le temps présent V 1852-1870*, Paris, Editions Robert Laffont, 2002 b
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes. Océan prose, 1876-1878*, Paris, Editions Robert Laffont, 2002 c
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes, Poésies I*, Paris, Editions Robert Laffont, 2002 d
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes. Politique*, Paris, Editions Robert Laffont, 2002 e
- IOSIP, Corina, *Un mit istoriografic și o orientare ideologică: mesianismul cultural și socialismul utopic*, X, 1998, p. 25-41
- MAMULEA, Mona, *Dialectica închiderii și deschiderii în cultura română modernă*, București, Editura Academiei Române, 2007
- PENA-RUIZ, Henri, SCOT, Jean-Paul, *Un Poète en politique. Les combats de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 2002
- POPOVICI, D., *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Cartea Românească, 1935
- SAVY, Nicole, *L'Europe de Victor Hugo du gothique au géopolitique*, Communication au Groupe Hugo du 15 janvier 1994, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/94-01-15savy.htm>
- SÎRBU, Anca, *Le romantisme français : le roman, le théâtre, la critique*, Iași, Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, 1978
- *** *Micul Dicționar Academic (MDA)*, București, Univers Enciclopedic, 2001-2003

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

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Alexandru CISTELECAN

Eugen GAGEA

SCIENTIFIC EDITING OF THE TEXT. OPINIONS AND CONFESSIONS

ÉDITION SCIENTIFIQUE DU TEXTE. OPINIONS ET CONFESSIONS

EDITAREA ȘTIINȚIFICĂ A TEXTULUI. OPINII ȘI CONFESIUNI

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

Abstract

Alternating confessions with theoretical and methodological reflections, the author evokes an experience of over two decades in the field of scientific editing, during which he gave back to Romanian culture a series of texts, unknown today, which had remained in manuscript or had been preserved only in the press of the time. An experience that can be a vade mecum for all those who will embark on this path.

Résumé

En alternant les confessions avec des réflexions théoriques et méthodologiques, l'auteur évoque une expérience qui compte plus de deux décennies dans le domaine de l'édition scientifique, durant lesquelles on a rendu à la culture roumaine toute une série de textes inconnus jusqu'à ce jour, restés en manuscrit ou bien seulement dans la presse périodique de l'époque. Une expérience qui pourrait constituer un vade mecum pour tous ceux qui auraient l'audace de suivre ce chemin.

Rezumat

Alternând confesiunile cu reflecții teoretice și metodologice, autorul evocă o experiență de peste două decenii în domeniul editării științifice, în decursul cărora a redat culturii române o serie de texte necunoscute astăzi, rămase în manuscris sau care s-au păstrat doar în presa timpului. O experiență ce poate constitui un vade mecum pentru toți cei ce se vor încumeta pe acest drum.

Keywords: Klaus Heitmann, text establishment, editorology, unabridged version, journal

Mots-clés: Klaus Heitmann, établissement du texte, éditorologie, édition intégrale, journal

Cuvinte-cheie: Klaus Heitmann, stabilirea textului, editorologie, ediție integrală, jurnal

Prima mea experiență editorială a fost să aduc la norme de azi un text din perioada interbelică, adică să-i actualizez ortografia și punctuația, lăsând însă intacte particularitățile morfologice și pe cele lexicale. Este vorba despre un ciclu intitulat *Scrisori de la sălaș* (TIETZ, 2000) al importantului om de cultură și pasionat culegător de folclor literar, Alexander Tietz, care au apărut în gazeta „Reșița”, condusă de bunicul meu, George C. Bogdan.

Din păcate, această ediție, care reprezintă și debutul editorial cu texte în limba română al scriitorului, alături (e drept) de traducerea în limba germană, nu cuprinde și *Nota asupra ediției*, în care am detaliat principiile după care m-am condus în transcrierea variantei publicistice. Așa cum se va vedea, neajunsul semnalat aici va fi corectat într-o ediție ulterioară, de care m-am ocupat în exclusivitate. Oricum, pentru mine a fost o experiență decisivă, în sensul că mi-a trezit interesul, poate chiar apetitul pentru editarea unor texte mai vechi.

După această ediție bilingvă, la care eu mi-am asumat numai responsabilități care priveau ipostaza originară, românească, a textului, a urmat o alta, pe care am realizat-o integral. Am răspuns astfel invitației directorului editurii, Lucian Alexiu, de a întocmi un volum selectiv din poveștile Fraților Grimm. Am ales 20 dintre cele mai cunoscute basme, pentru a le include în antologie. Întrucât aceasta era adresată precumpănitor elevilor, am redactat și o scurtă prefață, în care i-am prezentat, pe scurt, pe cei doi culegători și am comentat, de asemenea succint, poveștile.

Trecând însă la transcrierea textelor, mi-am dat seama de necesitatea de a explica drumul acestora de la ediția princeps din anul 1856, de la care am pornit, până la cea din anul 2001: „Ortografia, precum și formele învechite ale numelor unor personaje au fost aduse la normele contemporane. Dar conținutul basmelor a rămas neschimbat, astfel că ele își păstrează forma originară și atractivitatea dintotdeauna”. (BRÜDER GRIMM, 2004)

Ținând cont de destinatarii ediției, îndeosebi elevi din ciclurile primar și gimnazial, am optat pentru ceea ce în mediile germane se numește o *Leseausgabe*, adică o ediție „de lectură”, fără pretenții științifice de redare a textului și fără aparatul critic obișnuit în asemenea situații (exceptând *Prefața* deja amintită).

Deși activitatea mea de editor a continuat aproape exclusiv în legătură cu texte românești, cele două experiențe s-au dovedit extrem de utile mai târziu, când am început editarea *Jurnalului* maioreșcian, în care apar numeroase și adeseori ample secvențe redactate mai ales în limba germană, dar și în alte limbi (franceză, latină, italiană, engleză etc.).

Fără a ști că va trebui să fac față acestei nu ușoare provocări, am avut șansa să iau contact cu lumea universitară germană încă din timpul studenției, când am beneficiat de o bursă DAAD la Universitatea „Ludwig Maximilian” din München (în semestrul de iarnă 1998/1999), coordonator fiindu-mi prof. dr. Kurt Klein. Aduca aici că acesta mi-a sugerat ca temă a lucrării finale o comparație între textele publicate de Herta Müller în România (înainte de 1989) și aceleași texte republicate ulterior în Germania. Spre uimirea mea, dar și spre deziluzia profesorului Klein, nu am detectat așteptatele diferențe, ci doar ne semnificative modificări stilistice. În consecință, am propus și am primit avizul de a întreprinde o analiză naratologică a prozelor ei scurte. Lucrarea a fost de altfel publicată ceva mai târziu (DASCĂLU, 2004), fiind prima carte apărută în Germania asupra acestei scriitoare, înainte ca ea să fi primit Premiul Nobel.

Am revenit în spațiul universitar german nu peste mult timp, ca lector de limba și civilizația românească, angajat al statului german (între 2002 și 2006), la invitația măgulitoare a prof. dr. Klaus Heitmann, un ilustru romanist și excelent cunoscător al limbii și literaturii române, membru de onoare al Academiei Române, care a avut bunăvoința de a accepta să fie membru în comisia mea de doctorat. Profesorul, care mi-a devenit repede un adevărat model și permanent partener de dialog, era un veritabil erudit, cunoștințele lui întinzându-se departe peste cerințele, deloc puține, ale cursurilor pe care le predă. E suficient să precizez că el a fost,

la rândul-i, un strălucit elev al lui Hugo Friedrich, marele comentator al liricii moderne europene.

La Seminarul de Romanistică al Universității „Ruprecht Karl” din Heidelberg, pe care profesorul Heitmann îl conducea, am cunoscut adevărata față a lumii universitare germane, valorile pe care le cultiva și rigoarea cu care le punea în lucrare.

Pe lângă obișnuitele obligații didactice pe care le aveam, dar care mi-au adus mari satisfacții, stima colegilor și prețuirea studenților, am frecventat, din curiozitate, și câteva seminare care mi s-au părut importante pentru întregirea competențelor mele profesionale.

Între acestea, s-a numărat și cel dedicat *editării științifice a textului*, unde am avut ocazia să înțeleg mai bine și mai exact care sunt îndatoririle unei editor veritabile. Tot ce am auzit și am citit acolo s-a dovedit extrem de folositor mai târziu, când am ajuns eu însumi în postura de editor.

De asemenea, am urmărit, cu justificat interes, activitatea, modul de lucru și rezultatele unei instituții a cărei importanță este recunoscută pe întreg spațiul german: *Institut für Textkritik*, fondat în anul 1994, care m-a impresionat prin realizarea cu succes a unor proiecte fundamentale pentru cultura germană, proiecte a căror realizare a pretins de cele mai multe ori să li se dedice ani și chiar decenii pentru a fi duse la bun sfârșit. Un aspect care m-a interesat în mod deosebit este capacitatea de a coagula în jurul acelorași proiecte instituții implicate direct sau parțial în activitatea de editare a textelor: unități din învățământul universitar, edituri semnificative, biblioteci importante, librării cunoscute etc. Mai mult, institutul din Heidelberg a oferit și un model pentru alte întreprinderi similare, între care amintesc aici *Münchener Zentrum für Editionswissenschaft*, creat în 2008.

Mi s-a oferit prilejul să revin la Heidelberg spre a-mi satisface stadiul de specialitate în cadrul bursei postdoctorale în semestrele de vară ale anilor 2011 și 2012, când am reluat frecventarea seminarului de editare științifică a textului, cu un interes cu atât mai mare, cu cât, între timp, fusesem solicitat să coordonez editarea critică a *Jurnalului* lui Titu Maiorescu.

Deocamdată, mă opresc la alte ediții pe care le-am alcătuit, singur sau în colaborare. Ele reunesc texte aparținând unor autori poate mai puțin cunoscuți, dar a căror readucere în actualitate pe această cale reprezintă nu numai un gest salvator și reparator, ci și un prețios exercițiu profesional, în măsura în care este vorba despre texte a căror diversitate a făcut ca experiența astfel dobândită să fie irepetabilă, însă fructificabilă.

Este vorba, mai întâi, de două volume cu caracter oarecum antologic, conținând scrieri ale lui Iosif Bogdan, străbunicul meu, care a fost un dedicat învățător, dar și folclorist, povestitor, traducător, memorialist și monograf al localității sale natale (Deliblata, azi în Banatul de Sud) (BOGDAN, 2013 și 2015). Aproape toate textele au apărut în publicații bănățene de la începutul secolului al XX-lea, cu ortografia fluctuantă a acelor momente și cu numeroase fapte lingvistice specifice graiurilor locale. Dificilă a fost îndeosebi transcrierea textelor folclorice, notate inițial de culegător, care a încercat să păstreze specificul fonetic al acestora, notare care a fost respectată.

Mai greu de realizat au fost alte două ediții, în condițiile în care am avut la dispoziție *manuscrisele* textelor respective, acestea fiind fie pagini de jurnal (CHEBELEU, 2020), fie versuri (BLIDARIU, 2016), ceea ce a presupus o dificilă muncă de descifrare a textului original, transcris apoi potrivit normelor filologice utilizate în alcătuirea unor astfel de ediții, așa cum s-a precizat, de exemplu, în *Nota asupra ediției* de la volumul lui David O. Blidariu. Experiența acumulată dovedește că măsura în care editorul poate/trebuie să intervină în transcrierea textului original reprezintă o misiune deloc simplă a ceea ce se poate numi deja

știința editării de text sau, mai pe scurt, *editorologie*¹, chestiune pe care o voi relua în cele ce urmează.

Principalul meu efort de editare științifică a unui text a fost îndreptat spre *Jurnalul* lui Titu Maiorescu, de departe cel mai cuprinzător și mai important dintre scrierile noastre memorialistice. El consemnează, aproape cotidian², evenimente și persoane dintre 1855 și 1917, adică pe o perioadă de 62 de ani, aceasta fiind epoca de modernizare a societății românești, la care el a contribuit fundamental.

Nu numai dimensiunile sale neobișnuite (la noi) au făcut ca *Jurnalul* să nu fi apărut până acum în formă *integrală*, ci și, poate, chiar în primul rând, faptul că toți editorii de până acum au fost nevoiți să pornească de la *manuscrisul* lui, așternut în 44 de caiete, redactat cu precădere în limba română, dar și în germană, franceză, engleză, italiană etc., ceea ce a impus o muncă deloc ușoară de stabilire a textului, adică de *descifrare* și de *traducere*.

Consider că este de datoria mea să evoc, pe scurt, efortul celor care m-au precedat pe acest tărâm, adică să refac *istoria* editării *Jurnalului* maiorescian, căci ea are deja o scurtă istorie.

Cel dintâi care s-a angajat pe această direcție a fost elevul și apropiatul său, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, care a reușit să publice, între 1937 și 1943, 3 volume ce acoperă intervalul 1855 și 1891 (dar cu lacune și rezumări ale unor pasaje considerate inoportune pentru uzul posterității) (MAIORESCU, 1937-1943).

A doua încercare, nu mai puțin meritorie, este cea a două experimentate filoloage de la Editura Minerva, Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, care au izbutit, printr-o muncă îndelungată și anevoioasă, să publice, sub titlul *Jurnal și epistolar*, manuscrisul referitor la intervalul 1855-1879. Cu alte cuvinte, ele au reluat și revizuit în bine textul lui Rădulescu-Pogoneanu, situându-și ediția în *interiorul* limitelor temporale ale primei ediții (MAIORESCU 1975-1989).

Cea de a treia tentativă de editare integrală a textului a fost întreprinsă de mine, chiar la începutul perioadei în care am devenit cercetător la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, în anul 2007.

Atunci am fost solicitat de Eugen Simion, director al instituției, să îmi asum această extrem de dificilă misiune, avându-se în vedere și nevoia de a da veșmânt românesc frecventelor și adeseori amplelor segmente redactate în limba germană. După un scurt timp, mi s-a alăturat și Ana Maria Dascălu.

După o atentă cercetare a edițiilor anterioare, incomplete și așezate pe alte principii, am luat decizia alcătuirii unei **noi** ediții, pornind de la **manuscrisul** maiorescian, pentru a evita perpetuarea neajunsurilor predecesorilor. În consecință, am considerat necesare patru operațiuni dificile: *stabilirea* și *transcrierea* textului, *traducerea* fragmentelor scrise într-o altă limbă și alcătuirea *aparaturii critice*.

Stabilirea textului a presupus *descifrarea* atentă a manuscrisului, care conține numeroase cuvinte și chiar întregi pasaje greu de reconstituit, fie că erau de-a dreptul șterse ori doar anulate, sau pur și simplu ilizibile, astfel încât identificarea corectă a reclamat adeseori un timp pe care alți editori nu i l-au dedicat. Această operație, de care este condiționată întreaga activitate de editare, este, din păcate, de cele mai multe ori pusă între paranteze în edițiile noastre, care se mulțumesc să transcrie, mai mult ori mai puțin științific, textul astfel descifrat. Se ajunge astfel la ocultarea pentru viitorul cititor a textului real, lui fiindu-i livrată doar o variantă „ad usum Delphini”, mai accesibilă, nu însă și mai adevărată.

¹ Termenul *ecdotică* (cf. germ. *Ekdolik* „pregătirea unui text spre a fi editat critic”) a fost propus de Paul Maas, dar fără ecou, deocamdată, la noi.

² Astfel se și explică, desigur, titlul primei sale ediții, *Însemnări zilnice*, datorată lui I. A. Rădulescu-Pogoneanu.

În consecință, am decis publicarea jurnalului maiorescian în ambele variante: cea descifrată (adică textul *originar*) și cea transcrisă (adică reprodus). Cea dintâi se adresează, evident, filologilor, interesați să cunoască *dinamica* textului de-a lungul redactării lui, pe când cea de a doua îi vizează pe cititorii dornici să cunoască în primul rând conținutul jurnalului. Am unificat astfel, în una și aceeași ediție, ceea ce specialiștii germani numesc *Kritische Ausgabe* și *Leserausgabe*³.

Nu mai puțin dificilă a fost și **transcrierea** textului. Am recurs în acest sens la normele de transcriere interpretativă pentru textele din secolul al XIX-lea, norme care au însă un caracter adeseori excesiv de general. Firește, s-a procedat așa din dorința legitimă de a acoperi întreaga diversitate a utilizării limbii noastre literare în perioada când se făceau remarcabile eforturi de normare unitară și de a survola inevitabilele diferențe idiolectale. În cazul lui Titu Maiorescu, a trebuit să țin cont și de faptul că, întins pe o durată apreciabilă, *Jurnalul* reflectă destul de fidel însăși evoluția limbii folosite de marele critic și, implicit, a ortografiei la care a apelat. Fiind vorba despre o transcriere *interpretativă*, adică: *interpretabilă* în anumite limite, am recurs la soluția descrisă mai sus, cu alte cuvinte am admis că pot exista și alte soluții de transcriere decât cele pentru care am optat. Pentru cei interesați, textul *originar* poate fi folosit ca punct de plecare al propriilor interpretări. O discuție între specialiști pe această temă va fi oricând binevenită, spre a se clarifica ce ar trebui să ocupe spațiul dintre reproducerea textului original și aducerea „la zi” a acestuia, adică un text transpus în limba epocii în care se face editarea pentru publicul larg.

Odată descifrat, textul jurnalului nu prezintă alte dificultăți de **traducere** decât cele obișnuite (alegerea celor mai potrivite sinonime dintre soluțiile românești); de menționat, totuși, că, excelent cunoscător al limbii germane, Titu Maiorescu merge până acolo încât creează forme personale, al căror sens nu poate fi dedus decât din context.

Notele de subsol sunt partea cea mai laborioasă a aparatului critic, atât prin numărul lor imens (câteva mii!), cât și prin dificultățile de a afla informații referitoare la persoane, localități, evenimente pe care autorul le distribuie cu firească generozitate pe întregul text. Starea actuală a instrumentelor noastre de informare este mai degrabă un obstacol decât un ajutor în această privință.

Am făcut aceste precizări, întrucât ele condensează concepția noastră despre felul cum trebuie concepută o veritabilă ediție critică.

Odată cu volumul al II-lea al ediției, au apărut o serie de distanțări față de proiectul inițial, infidelități care s-au prelungit și în următoarele două volume, astfel că am decis refacerea întregii ediții în concordanță deplină cu intențiile noastre. Am reluat tipărirea *Jurnalului* (pentru a patra oară!) așa cum a fost inaugurat în anul 2013. În această formă fidelă concepțiilor noastre, au apărut până acum încă trei volume (MAIORESCU, 2017), însumând 2366 pagini. Pentru o informare cât mai rapidă a celor interesați, am acceptat invitația lui Casian Maria Spiridon și am publicat, între 2018 și 2022, 45 de episoade din *Jurnal*, sub genericul *Titu Maiorescu integral în premieră*. În același timp, continuăm munca la o ediție care ne-a devenit atât de apropiată, încât aproape că ne confundăm existența cu ea. Sperăm că viitorul ne va fi favorabil, astfel ca ea să poată fi dusă, în sfârșit, la capăt.

Inaugurată în urmă cu aproape două decenii, activitatea mea de editor a însemnat o experiență prețioasă, care a dus la apariția în veșmânt științific a unor texte, cele mai multe inedite, pe care le-am oferit astfel culturii române. Un fapt care m-a condus la necesitatea perfecționării neîncetate a metodelor de lucru și la utilizarea unor instrumente noi în acest domeniu a fost editarea unor texte *manuscrise*. Între acestea, locul central revine desigur *Jurnalului* maiorescian, printre foarte puținele din secolul al XIX-lea care se bucură de acest tratament. Date fiind dificultățile inerente unei astfel de întreprinderi, nu o dată încercările în

³ Adică: *ediție critică* și *ediție pentru lectură*.

această direcție au fost blocate din start de ezitățile îndreptățite ale celor chemați să le înceapă.

Din păcate, în cultura noastră avem foarte puține ediții serioase. Paradoxal, tocmai aceste absențe au făcut ca tentativele fie să eșueze, fie să fie compromise din cauza grabei cu care s-a lucrat. O ediție cu adevărat științifică cere timp, devoțiune și sacrificiu. Iar experiența celor care au înțeles acest lucru trebuie apreciată și valorificată, mai ales atunci când ea duce la căi noi, mai utile, de alcătuire a unor astfel de ediții.

Propria experiență m-a dus la câteva concluzii, pe care mă simt dator să le detaliez aici.

În primul rând, mă refer la necesitatea ca o ediție critică să cuprindă ambele variante ale textului (îndeosebi când e vorba de manuscrise), pe cea *originară* și pe cea *transcrisă* (indiferent ce cale se alege pentru realizarea acestei variante), pentru că numai astfel poate răspunde dublei necesități, a specialistului și a cititorului obișnuit. Este o soluție mai dificilă și adeseori mai riscantă din punct de vedere profesional, dar pe care un editor autentic nu va trebui să o ocolească. Insist în mod deosebit asupra reproducerii variantei originare a textului, întrucât ea dezvăluie celui interesat *dinamica* textului, adică ezitățile, deciziile și corecturile autorului, precum și recurgera la efectele benefice ale sinonimiei, pentru a asigura mai multă expresivitate, corectitudine și eleganță propriei exprimări.

În al doilea rând, experiența altor editori români precedenți se cuvine atent cunoscută și valorificată atunci când rezultatele la care a condus o justifică. Edițiile-model sunt rare la noi, dar cu atât mai demne de urmat. Din păcate, facultățile de specialitate ignoră încă acceptarea editării științifice ca obiect de studiu, fie sub formă de curs, fie, poate mai bine, sub forma unui masterat. Lipsa unor absolvenți familiarizați cu practica editării a deschis drumul improvizației și al superficialității într-un domeniu în care ar trebui să strălucească profesionalismul.

De un explicabil interes ar trebui să se bucure și experiența specialiștilor străini, beneficiari ai unei tradiții îndelungate și riguroase în acest domeniu. Opiniile acestora și modul în care au procedat la alcătuirea edițiilor lor m-au influențat și m-au condus în propria-mi activitate. De la ei am învățat și că o asemenea muncă implică nu numai timp și efort, ci și pasiune și răbdare.

O lecție de neignorare a fost aceea a *integralității*. Multe ediții, chiar dacă sunt rodul unor procedări oarecum științifice, sunt lacunare, în măsura în care omit o serie de texte periferice ale autorului în cauză. Editorii germani sunt animați de ambiția de a restitui posterității **tot** ce a scris un autor, indiferent dacă acest întreg se referă la scrieri literare sau de altă natură (corespondență, memorialistică, comentarii sau chiar notițe fugare etc.), căci numai astfel se poate oferi o imagine veridică asupra unui creator. Neincluse în ediții definitive, asemenea texte sunt condamnate la „tăcere”, rămânând în rafturi de bibliotecă sau în sertare de arhivă sau, mai rău, sunt amenințate de distrugere, îndeosebi când au rămas în grija unor descendenți dezinteresați.

Tot de la specialiștii străini am reținut și am folosit, atunci când a fost cazul, o serie de concepte cu ajutorul cărora am clarificat situații ce nu aveau în știința noastră echivalente acceptabile.

Alteori, realitatea m-a obligat să propun noi concepte, care sper să trezească interesul colegilor și al viitorilor editori. Un exemplu la îndemână se referă la *sursele* unui text. În decursul activității mele de editor, am constatat că adeseori există necesitatea de a apela la o mai mare diversitate de surse decât se face în mod obișnuit. De aceea, am propus o distincție între sursele personale ale autorului editat, pe care le-am denumit *ipsosurse*, și cele aparținând altor autori (denumite tot de mine *heterosurse*). Cele dintâi pot fi *memorii*, *jurnale*, *corespondență*, *interviuri*, *confesiuni* etc., adică texte în care autorul respectiv își „divulgă” unele intenții sau chiar planuri în legătură cu viitorul text. Am aderat, cu acest prilej, la ideea exprimată, printre alții și de Christian Rohr, potrivit căreia sursele sunt texte care, inițial, nu au avut caracter de surse, ci o cu totul altă destinație (ROHR 2003). Cât de necesare sunt

conceptele noi rezultă din faptul că ele nu sunt inventate de cel care le folosește pentru prima dată, ci sunt descoperite, căci ele există latent în realitățile pe care, apoi, le pot defini mai bine. Cu cât aceste realități sunt mai numeroase și cu cât ele trec proba timpului, cu atât și conceptele corespunzătoare sunt mai valide, fiind asumate de alți specialiști într-un domeniu ori altul.

Edițiile critice sunt modul cel mai onest de a îmbogăți o cultură cu texte necontrafăcute ori greșit redate, ceea ce ar impune reluarea perpetuă a efortului de a se ajunge la variantele lor autentice. Adevărul unei ediții critice este dat de faptul că ea este o certitudine, că după ea nu mai rămâne nimic semnificativ de făcut.

BIBLIOGRAFIE

- BLIDARIU David O., *Scrieri, I. Versuri (1924-1946)*. Ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, tabel cronologic, notă asupra ediției, note, glosar, bibliografie și anexe de Doina Bogdan-Dascălu și Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara, Editura David Press Print, 2016
- BOGDAN Iosif, *Scrieri. Folclor bănățean. Articole. Memorialistică*. Ediție critică de Bogdan Mihai Dascălu și Ioan David, Timișoara, Editura David Press Print, 2013
- BOGDAN Iosif, *Pagini de literatură și folclor*. Ediție jubiliară de Bogdan Mihai Dascălu și Ioan David, Timișoara, Editura David Press Print, 2015
- BRÜDER GRIMM, *Märchen*. Herausgeber und Verfasser des Vorwortes Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara, Editura Anthropos, 2004
- CHEBELEU Ilie, *Cronica de la Șoimoș*. Ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, tabel cronologic, notă asupra ediției. Glosar, note, bibliografie și anexe de Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara, Editura David Press Print, 2020
- DASCĂLU Bogdan Mihai, *Held und Welt in Herta Müllers Erzählungen /Erou și lume în povestirile Hertei Müller/*, Hamburg, Dr. Kovač Verlag, 2004
- MAIORESCU Titu, *Însemnări zilnice*, I-III, București, Editura Socec, 1937-1943
- MAIORESCU Titu, *Jurnal și epistolar*, I-IX, București, Editura Minerva, 1975-1989
- MAIORESCU Titu, I. *Memorialistică*. Ediție critică coordonată de Bogdan Mihai Dascălu. Text stabilit, traducere, notă asupra ediției, note și glosar de Ana-Maria Dascălu și Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara, Editura David Press Print, 2017, 863 p.
- MAIORESCU Titu, II. *Memorialistică*, 1-2. Ediție critică coordonată de Bogdan Mihai Dascălu. Text stabilit, traducere, note de Ana-Maria Dascălu și Bogdan Mihai Dascălu. Notă asupra ediției de Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara, Editura David Press Print, 2017, 1065 p.
- MAIORESCU Titu, III. *Memorialistică*. Ediție critică coordonată de Bogdan Mihai Dascălu. Text stabilit, traducere, note de Ana-Maria Dascălu și Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara, Editura David Press Print, 2017, 1438 p.
- ROHR Christian, *Einführung in das Studium der Geschichte*, 1. *Quellenkunde*, Salzburg/Linz, 2003
- TIETZ Alexander, *Briefe von der Alm/Scrisori de la sălaș*. Ediție îngrijită de Erwin Josef Țigla. Traducere de Hans Liebhardt. Prefață de Doina Bogdan-Dascălu, București, ADZ Verlag, 2000

THE CONNECTION BETWEEN JAPANESE CALLIGRAPHY AND ZEN BUDDHISM IN JAPANESE CULTURE

LE LIEN ENTRE LA CALLIGRAPHIE JAPONAISE ET LE BOUDDHISME ZEN DANS LA CULTURE JAPONAISE

LEGĂTURA DINTRE CALIGRAFIA JAPONEZĂ ȘI BUDISMUL ZEN ÎN CULTURA JAPONEZĂ

Drd. Ioana-Ciliana TUDORICĂ
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca
E-mail: ciliana.tudorica@gmail.com

Abstract

This article examines the connection between shodō calligraphy and Zen Buddhism in Japanese culture. Although both writing, calligraphy and Zen were borrowed from and through Chinese culture, the two were adapted, influencing each other, ultimately reflecting the Japanese mentality. The article examines how Zen wisdom is transmitted through calligraphy and how it impacts the art of writing. To illustrate this phenomenon, two calligraphic works made by the Romanian calligrapher Rodica Frențiu were analysed, following the connection between Zen and shodō. The results show that the principles of Zen can be identified in several aspects of calligraphy: from the way a calligraphic work is created visually, to its content.

Résumé

Cet article examine le lien entre la calligraphie shodō et le bouddhisme zen dans la culture japonaise. Bien que l'écriture, la calligraphie et le zen aient été empruntés à la culture chinoise et à travers elle, les deux se sont adaptés, s'influencent mutuellement et reflètent finalement la mentalité japonaise. L'article examine comment la sagesse zen est transmise par la calligraphie et son impact sur l'art de l'écriture. Pour illustrer ce phénomène, deux œuvres calligraphiques réalisées par la calligraphe roumaine Rodica Frențiu ont été analysées, suivant le lien entre Zen et shodō. Les résultats montrent que les principes du Zen peuvent être identifiés dans plusieurs aspects de la calligraphie : de la façon dont une œuvre calligraphique est créée visuellement, à son contenu.

Rezumat

Acest articol analizează legătura dintre caligrafia shodō și budismul Zen în cultura japoneză. Deși atât scrierea și caligrafia, cât și Zen au fost împrumutate din și prin intermediul culturii chineze, cele două au fost adaptate, ajungând să se influențeze reciproc, reflectând mentalitatea japoneză. Articolul analizează modul în care înțelepciunea Zen a fost transmisă prin intermediul caligrafiei, ajungând să influențeze arta scrierii. Pentru a ilustra acest fenomen, două opere caligrafice realizate de maestrul caligraf român Rodica Frențiu au fost analizate, urmărind legătura dintre Zen și shodō. Rezultatele arată faptul că principii ale religiei-filozofii Zen pot fi identificate în cadrul mai multor aspecte ale caligrafiei: de la modul în care o operă caligrafică este realizată din punct de vedere vizual, la conținutul acesteia.

Keywords: Japanese calligraphy, Zen Buddhism, *shodō*, *kanji*

Mots-clés: Calligraphie japonaise, Bouddhisme zen, *shodō*, *kanji*

Cuvinte-cheie: Caligrafie japoneză, budismul Zen, *shodō*, *kanji*

1. INTRODUCERE

Impactul budismului Zen poate fi resimțit în numeroase arii ale culturii și tradiției japoneze, acesta devenind unul dintre pilonii esteticii și artelor japoneze. Datorită impactului copleșitor pe care religia-filozofie Zen îl are asupra artelor japoneze, analiza a numeroase arii ale culturii japoneze poate fi făcută prin identificarea zonelor în care amprentele budismului Zen pot fi resimțite. Din acest motiv, considerăm relevante pentru cercetarea noastră elementele comune pe care le împărtășesc filozofia și spiritualitatea Zen și caligrafia japoneză *shodō* și modul în care strânsa legătură dintre cele două a ajutat *shodō* să reflecte mentalitatea niponă.

Cercetarea noastră pleacă de la premisa că o operă caligrafică este alcătuită din două componente: o componentă lingvistică (cuvântul sau textul caligrafiat) și o componentă vizuală (modul în care a fost redată din punct de vedere vizual componenta lingvistică). Pentru a putea înțelege o operă caligrafică *shodō*, receptorul avizat va acorda atenție egală celor două componente, *sensul* operei caligrafice putând fi înțeles numai prin asocierea celor două. *Sensul* va fi înțeles în acest articol făcând referire la cele două tipuri de sens propuse de Jean-Jacques Wunenburger: un sens *immanent* care poate fi accesat cu ușurință încă de la o primă privire fără efort și un sens *transcendent* care necesită un demers interpretativ complex (WUNENBURGER, 2004, p. 250), luând în calcul toate elementele componente ale operei caligrafice.

Din perspectiva semioticii culturale, toată activitatea umană preocupată de prelucrarea, schimbul și stocarea informațiilor posedă o anumită unitate (USPENSKIY ET AL., 2018, p. 1), motiv pentru care devine esențială evidențierea aspectelor care susțin sentimentul de unitate dintre caligrafie și alte sisteme semiotice ale culturii japoneze. Drept urmare, propunem o analiză din punctul de vedere al asemănărilor celor două, cu accent pe similitudinile care au făcut posibil transferul principiilor filozofiei Zen către caligrafie. Prin investigarea elementelor culturale bazate pe orientări semiotice diferite, perspectiva semioticii culturale poate duce, în acest caz, către o asociere între elemente (IKEGAMI, 1991, p. 9), oferind o înțelegere profundă a semnificațiilor și a ideilor care fundamentează arta scrisului.

2. BUDISMUL ZEN ÎN JAPONIA

Asemeni scrierii, budismul a fost introdus în Japonia în secolul al V-lea (SUZUKI, 2016, p. 6). Ramura Zen a budismului a dobândit popularitate în arhipelagul nipon în perioada Kamakura (1185-1333) (SATO, 2013, p. 26), însă a fost cunoscută în țară cu câteva secole înainte de această epocă (EARHART, 1974, p. 66). Budismul Zen a fost răspândit în Japonia de călugării Eisai (1141 – 1215) și Dōgen (1200 – 1253) (DAVEY, 2015, p. 234), Eisai punând bazele sectei Rinzai, iar Dōgen înființând secta Sōtō (EARHART, 1974, p. 66-67, MATSUNAGA ȘI MATSUNAGA, 1993, p. 215-233). În timp ce, în secta Rinzai, iluminarea este percepută ca fiind un act care apare spontan, în Sōtō, se pune accentul pe studiul scripturilor și pe meditația în poziție șezândă, scoțând în evidență posibilitatea obținerii iluminării ca un proces gradual (EARHART, 1974, p. 67, VARLEY, 2017, p. 132).

În perioada Kamakura, Zen a fost bine primit, câștigând rapid popularitate și integrându-se complet în valorile sociale și culturale deja existente. Budismul Zen le-a permis oamenilor să rezolve problemele spirituale într-o manieră care să se potrivească mentalității epocii,

întrucât corespundea elitei clasei samurailor, ascendentă în epoca Kamakura (EARHART, 1974, p. 68, SATO, 2013, p. 26, VARLEY, 2017, p. 132). Clasa samurailor și călugării Zen împărtășeau o serie de principii, precum respectarea cu strictețe a regulilor, capacitatea de a îndura greutățile prin disciplină și autocontrol, acceptarea unui stil de viață auster, cărora li se adaugă faptul că niciuna dintre cele două clase nu avea o situație financiară bună (NUKARIYA, 2014, p. 39-41).

Prezența și influența filozofiei Zen în majoritatea sistemelor semiotice ale culturii japoneze poate fi atribuită unei serii de factori, ca, spre exemplu: călugării Zen aveau adeseori ocazia de a călători în țări străine și a dobândi noi cunoștințe în diverse domenii, mănăstirile Zen devenind în mod aproape exclusiv locurile unde avea loc procesul de educare și formare, călugării înșiși fiind învățați și artiști, iar aristocrații și clasa superioară erau patroni ai instituțiilor Zen, de multe ori chiar practicanți ai acestei forme de budism (SUZUKI, 1997, p. 28). Prin urmare, instituțiile și mănăstirile Zen au devenit puncte centrale ale culturii și perpetuatori ai cunoașterii.

Intuiția măștrilor Zen, care a fost cultivată prin disciplină, pare să îi fi înzestrat cu un set excepțional de simțuri artistice (SUZUKI, 1997, p. 52), călugării devenind adeseori măștri de seamă în multiple tipuri de artă, stăpânind și, ulterior, perfecționând majoritatea ariilor culturale și artistice ale Japoniei vremii. Influența Zen asupra artelor japoneze a atins apogeul odată cu elaborarea artei ceremoniei ceaiului, întrucât budismul Zen și ceremonia ceaiului (*sadō*) erau strâns legate (EARHART, 1974, p. 67, SUZUKI, 2016, p. 10). Ceremonia ceaiului este o artă care, la rândul ei, se află în comuniune cu alte ramuri artistice, inclusiv *shodō*, legătură care va fi reluată în analiza operei caligrafice 一期一会 *Un timp, o întâlnire*.

Un moment de impas în budismul Zen l-a reprezentat epoca Edo (1603–1867), când schimbările aduse de guvernul Tokugawa au făcut ca shogunii să își îndrepte sprijinul spre învățații adepți ai confucianismului (ADDISS, 2006, p. 185), datorită puterii organizaționale ale neo-confucianismului care a contribuit la menținerea păcii (EARHART, 1974, p. 89). În acest proces, templele budiste și-au pierdut autonomia, preoții budiști ajungând să servească guvernul (ADDISS, 2006, p. 185, EARHART, 1974, p. 87-88). S-a ajuns astfel la răspândirea învățăturilor budiste pentru publicul larg, călugării realizând întâlniri, creând eseuri, poeme, anecdote, picturi și lucrări caligrafice accesibile oamenilor obișnuiți (ADDISS, 2006, p. 185). Pe fundalul schimbărilor menționate, arta Zen a devenit mai simplă, realizându-se o schimbare dinspre profesional spre personal, reducând totul la esență și profitând (îndeosebi în cazul picturii) de un spațiu alb generos (ADDISS, 2006, p. 188).

Budismul Zen a cunoscut un nou val de popularitate după cel de-al doilea război mondial nu numai în Japonia, ci și la nivel internațional (BOGDANOVA-KUMMER, 2020, p. 32, DAVEY, 2015, p. 235). Această creștere majoră în popularitate este cunoscută sub numele de „Zen boom”, întrucât, în perioada postbelică, Zen a început să fie din ce în ce mai des adus în discuție în contextul vieții de zi cu zi și al artei, fiind perceput ca o soluție pentru lucrurile considerate nefuncționale ca urmare a efectelor războiului (LEVINE, 2017, p. 97), ajungând astfel în atenția publicului larg.

Ca rezultat al evoluției budismului Zen pe teritoriul nipon, în prezent, principii ale acestei filozofii pot fi identificate în numeroase arii ale culturii japoneze, de la artele tradiționale până la stilul de viață cotidian și mentalitatea autohtonă japoneză. Prin cercetarea noastră ne propunem să aducem în lumină aspectele caligrafiei japoneze care au fost influențate de concepte și ritualuri Zen și de a identifica modul în care elementele menționate contribuie la farmecul și importanța pe care *shodō* a dobândit-o și a menținut-o de-a lungul anilor.

3. LEGĂTURA DINTRE BUDISMUL ZEN ȘI CALIGRAFIA *SHODŌ*

În ciuda faptului că Zen nu se bazează pe comunicare, fie ea verbală sau scrisă, acest lucru nu implică o respingere completă a actului comunicativ și o negare a efectelor pozitive pe care ea le aduce. Este vorba, mai degrabă, de o conștientizare a limitărilor pe care acesta le impune și a obstacolelor pe care îl poate crea în calea spre iluminarea *satori*. Astfel, în Zen, este subliniată necesitatea de a nu ne baza în mod excesiv și exclusiv pe comunicare (ABE, 1985, p. 23).

Prin urmare, budismul Zen nu impune existența unor reguli fixe care trebuie urmate pentru a atinge *satori*, iluminarea fiind un fenomen comprehensibil în totalitate doar pentru cei care au dobândit-o. Această viziune face ca, în Zen, să nu fie prezente afirmații ferme (IKEGAMI, 1991, p. 21), deoarece calea către iluminare reprezintă un traseu diferit pentru fiecare individ. Pentru a stimula găsirea propriului drum spre *satori*, fără a oferi instrucțiuni rigide, de-a lungul anilor, maeștrii Zen au împărtășit cunoștințele lor cu ucenicii prin frânturi de înțelepciune numite *kōan*.

Enigmele *kōan* nu au ca scop explicarea detaliată a iluminării sau a modului în care poate fi ea obținută, ci doresc să ofere indicii și să stimuleze spiritualitatea ucenicilor în a descoperi singuri drumul către iluminare. Atunci când aude sau citește un *kōan*, ucenicul nu va dori să rezolve ghicitoarea, ci să îi perceapă absurditatea (BARTHESE, 2007, p. 79). Folosind cuvinte simple, dar care evocă situații sau concepte absurde, enigmele *kōan* sunt adesea folosite ca un instrument al maeștrilor pentru a instiga și provoca gândirea în spirit Zen a ucenicilor. Chiar dacă rolul *kōan* în actul comunicării Zen este extrem de important, enigmele *kōan* nu reprezintă singura sursă scrisă sau orală prin care învățăturile și cunoștințele budismului Zen sunt împărtășite cu generațiile viitoare.

Zicalele, frânturile de înțelepciune sau *miturile* înrădăcinate în viziunea budismului Zen asupra lumii interioare și exterioare poartă numele de *zengo* (禪語) (SATO, 2013, p. 9), acestea devenind adeseori obiectul lucrărilor caligrafice în *shodō*. *Zengo* pot fi fragmente dintr-o enigmă *kōan* sau chiar întreaga anecdotă în sine, însă termenul înglobează mentalitatea și viziunea Zen, fără a se limita doar la *kōan*-uri.

Folosirea expresiilor *zengo* pentru componenta lingvistică a unei lucrări caligrafice îndeplinește o dublă funcție. Într-un stadiu incipient al achiziției competențelor necesare pentru stăpânirea caligrafiei, ele pot deveni o modalitate eficientă de a exersa scrierea, întrucât acestea nu implică numai studiul caligrafiei clasice, ci și meditația asupra semnificației pe care o posedă *zengo*. Pe de altă parte, pentru cei care au atins stadiul în care *shodō* devine un instrument de reflectare a propriei viziuni și realități, expresiile *zengo* devin modalități de reflectare a spiritualității Zen și a culturii japoneze.

În ceea ce privește imaginea, stilul de caligrafie al maeștrilor Zen este caracterizat de mișcări îndrăznețe, ferme și dinamice, care exprimă ceea ce resimte maestrul caligraf în clipa scrierii, fiind acordată o importanță deosebită conștientizării momentului. Operele caligrafice Zen pun accentul atât pe forma logogramei caligrafiate, cât și pe încercarea de a stârni în sufletul privitorului senzații care îl pot ajuta să descopere noi orizonturi ale lumii interioare și exterioare (SATO, 2013, p. 10). Caligrafia în stil Zen devine o modalitate prin care fluxul conștiinței caligrafului poate deschide pentru public o cale spre înțelegere și chiar iluminare.

Lucrările caligrafice realizate de călugării budiști Zen în spiritul filozofiei Zen poartă numele de *bokuseki* (墨跡, „urme de tuș”) (EARNSHAW, 2000, p. 98, SATO, 2013, p. 12, STEVENS, 2013, p. 143) și sunt cunoscute pentru capacitatea lor de a stimula receptorul spre introspecție și reflecție. Din acest motiv, *zengo* sunt adeseori folosite drept *kakejiku* (rulouri montate în *tokonoma* – alcovul – unei încăperi tradiționale japoneze).

În ceremonia ceaiului *sadō*, în camera *chashitsu*, lucrarea caligrafică afișată în *tokonoma* este cea care imprimă tonul și configurează tematica ceremoniei (JUNIPER, 2003, p. 40),

permițând participanților să cugete asupra semnificației sale și să se redescopere prin asocierea componentelor vizuale și lingvistice. Pentru aceasta și pentru a percepe o lucrare caligrafică în toată complexitatea ei, la toate nivelurile de sens înglobate, cel care admiră o operă trebuie să rămână deschis spre noutate și să își mențină puritatea spiritului și a sufletului (SATO, 2013, p. 13).

În această ordine de idei, problema principală de care se lovește atât un practicant, cât și un admirator al caligrafiei, este aceea de a se afla în imposibilitatea de a percepe sensul unei lucrări caligrafice, chiar și la primul nivel de înțelegere, cel al sensului *imanent*. Pe de-o parte, acest lucru poate fi cauzat de dificultățile de înțelegere a componentei vizuale, generate de faptul că subiectul nu este familiarizat cu stilurile de scriere și modul în care cursivitatea, deși provoacă dificultăți în citire, creează valoare într-o lucrare caligrafică. Pe de altă parte, dacă este vorba despre un receptor străin, bariera lingvistică creată de lipsa cunoașterii limbii japoneze poate deveni un impediment major.

Mai mult, în cazul lucrărilor caligrafice în spiritul filozofiei Zen (*bokuseki*), ele sunt, adeseori, bazate pe *zengo* mai ample, din care maestrul caligraf a ales o singură structură sau propoziție, motiv pentru care privitorul nu este conștient de fundamentul pe care a fost construită lucrarea caligrafică și nu poate percepe în totalitate sensul *transcendent*. Dar caracterul flexibil al caligrafiei și al *zengo* poate fi uneori suficient pentru a percepe semnificația lucrării caligrafice dincolo de sensul *imanent* și poate instiga curiozitatea subiectului pentru a descoperi întreaga narațiune pe care o evidențiază operele realizate în stil Zen *bokuseki*.

4. STUDII DE CAZ



Fig. 1. 一期一会 (*Ichi go ichi e*, „Un timp, o întâlnire”)

Sursa: Arhiva personală a maestrului caligraf.

Pentru o mai bună înțelegere a caligrafiei Zen și pentru a ilustra particularitățile acestui tip de artă, în continuare vom analiza lucrările 一期一会 (*Ichi go ichi e*, „Un timp, o întâlnire”) și cele două instanțe ale logogramei 夢 (*yume*, „Vis”), una dintre cele două opere fiind scrisă de caligraf cu ochii deschiși, iar cea de-a doua cu ochii închiși. Cele trei lucrări caligrafice sunt semnate de Rodica Frențiu, maestru caligraf contemporan care prin operele sale aduce caligrafia japoneză aproape de publicul român.

Având semnificația „Fiecare întâlnire este unică”, expresia *zeno* compusă din patru logograme 一期一会 (*Ichi go ichi e*) conține ideea efemerității vieții și amprenta unică pe care o întâlnire o poate lăsa în sufletele unei persoane. Fiecare moment trebuie să fie prețuit, deoarece nu există posibilitatea de a-l repeta după trecerea acestuia. Sensul expresiei *zeno* ajută publicul să aprecieze prezentul și să perceapă impactul unei întâlniri, care, uneori, se poate dovedi a fi un factor decisiv pentru restul vieții unei persoane.

Fiind o expresie *zeno*, *ichi go ichi e* este adesea folosită în camera de ceai *chashitsu*, unde urmează să se officieze ceremonia ceaiului *sadō* (SATO, 2013, p. 84), deoarece se consideră că această expresie reprezintă chiar mentalitatea și starea sufletească pe care ar trebui să o aibă un participant la ceremonia ceaiului. În trecut, în vremurile în care prevalau problemele politice și sociale (îndeosebi în epoca Kamakura), clasa superioară și clasa samurailor sau a războinicilor găseau liniște sufletească și echilibru în participarea la ceremonia ceaiului. La intrarea în camera de ceai *chashitsu*, ei puteau să lase în urmă toate grijile lumesti și să se concentreze asupra momentului prezent, asupra întâlnirii cu maestrul ceaiului, cu ceilalți participanți și cu ceaiul în sine (JUNIPER, 2003, p. 33).

Ceremonia ceaiului *sadō* este o experiență complexă care reunește simțurile: vederea, mirosul, gustul, atingerea și auzul, într-o întâlnire realizată pe mai multe straturi (JUNIPER, 2003, p. 37). Deosebit de semnificativ în atingerea unei stări de liniște interioară este, fără îndoială, camera ceaiului (*chashitsu*) în sine. Simplitatea camerei de ceai calmează mințile participanților și îi încurajează să

stabilească contactul cu propria spiritualitate. În *tokonoma* (un spațiu-alcov din camera în stil japonez în care sunt afișate obiecte de artă) se vor găsi adesea un aranjament de flori *ikebana* (生け花), iar, deasupra lui, agățat de perete, un rulou *kakemono* sau *kakejiku*, o operă caligrafică care completează tematic aranjamentul de flori, tema ceremoniei sau anotimpul în care are loc ceremonia. Oaspeții percep aceste două obiecte ca o invitație la meditație, la detașarea, în continuare, de problemele cotidiene și la stabilirea unei legături spirituale cu ceaiul, deoarece culorile florilor din aranjamentul *ikebana* și intensitatea tușului din lucrarea caligrafică contrastează cu simplitatea din *chashitsu* (JUNIPER, 2003, p. 39-40).

Expresia *ichi go ichi e* este adesea folosită ca rulou *kakejiku* în ceremonia ceaiului, întrucât în cazul unui astfel de eveniment, chiar dacă invitații, maestrul și camera sunt aceiași, întâlnirea în sine este unică și nu poate fi reluată, chiar dacă sunt îndeplinite aceleași condiții la o dată ulterioară. Totuși, expresia *ichi go ichi e* este extrem de flexibilă și nu este rezervată

exclusiv practicilor ceremoniei ceaiului *sadō*, fiind folosită chiar și în conversația zilnică ca *yojijukugo* (四字熟語) – expresii idiomatice compuse din patru *kanji* (FRENȚIU, 2018, p. 111) –, servind ca amintire a importanței momentului prezent și a savurării sale.

Semnificația complexă a acestui *zenko* și simbolismul ei atemporal sunt cuprinse în urmele de tuș negru din lucrarea caligrafică 一期一会 *Un timp, o întâlnire*. Înțelegerea importanței clipei creată de expresia *ichi go ichi e* duce la receptarea sensului *transcendent* al lucrării caligrafice. Scrisă în stilul semicursiv *gyōsho*, componenta vizuală redă *semnificantul* clar și într-o manieră ușor de citit, chiar și pentru publicul neavizat. Ceea ce atrage privirea receptorului este faptul că trăsăturile logogramelor sunt delicat conectate, deoarece pensula nu este complet ridicată de pe hârtie între fiecare trăsătură, creând un efect final grațios. Folosind stilul semicursiv *gyōsho*, maestrul dobândește libertate atunci când redă vizual componenta lingvistică a expresiei *zenko*.

Cele patru logograme sunt armonios caligrafiate, fiecare *kanji* fiind definit și reprezentat cu eleganță. Deși trăsăturile au fost simplificate pentru a crea o imagine cursivă, fiecare logogramă poate fi citită și înțeleasă în mod clar, chiar și în lipsa unei explicații legată de citirea expresiei *zenko*. Tușul subliniază mesajul puternic printr-o nuanță intensă de negru, liniile fiind distincte și ferme. Scrierea este caracterizată de trăsături ample, sigure, specifice scrierii Zen, în care maeștrii caligrafi creau lucrări îndrăznețe, scrierea combinată cu spiritualitatea având un impact puternic asupra privitorului (SATO, 2013, p. 13).

În opera caligrafică 一期一会 *Un timp, o întâlnire*, cele două reprezentări ale logogramei 一 („unu”, *ichi*) sunt două instanțe separate ale aceluiași cuvânt, scrise într-o manieră ușor diferită pentru a evita redundanța. În timp ce primul 一 („unu”, *ichi*) este puternic articulat, în cazul celui de-al doilea se poate observa *kasure*, o trăsătură întreruptă, unde petele vizibile de hârtie albă contrastează cu tușul negru, creând un joc de lumină și umbră, vid și plin. Această tehnică transmite dinamism și forță, extinzând semnificația componentei lingvistice și simbolismul expresiei *zenko*: importanța unei întâlniri care poate apărea o singură dată în viață.¹

Urmele filozofiei Zen pot fi, prin urmare, identificate nu numai la nivelul componentei lingvistice, deoarece conținutul lucrării caligrafice este un *zenko* utilizat în ceremonia ceaiului și în alte arte și practici inspirate de Zen, dar și la nivelul componentei vizuale, care extinde sensul lingvistic, deoarece mișcarea pensulei indică concentrarea maestrului și invită privitorul să contemple sensul expresiei *zenko*.

Lucrările caligrafice care vor fi analizate în continuare constituie două ipostaze ale aceluiași cuvânt: *yume* (夢), acesta având semnificația „vis”.

¹ În caligrafia *shodō*, locul unde va fi expusă o lucrare caligrafică poate fi un factor major în stabilirea detaliilor despre stilul de scriere, precum și în definitivarea componentei lingvistice și vizuale. Această lucrare caligrafică este expusă, în prezent, în sala de curs ce deservește specializarea limba și literatura japoneză a Facultății de Litere din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Opera devine o amintire pentru studenți că, deși participă în fiecare zi la cursurile specializării în aceeași sală, cu aceiași profesori, înconjurați fiind de aceiași colegi, fiecare curs și fiecare întâlnire sunt unice și nu pot fi reținute.



Fig. 2. 夢 (yume, „Vis”) (scris de caligraf cu ochii deschiși)

Sursa: Expoziția *Luna în apă. Caligrafie japoneză*, Cluj-Napoca, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, 2015.

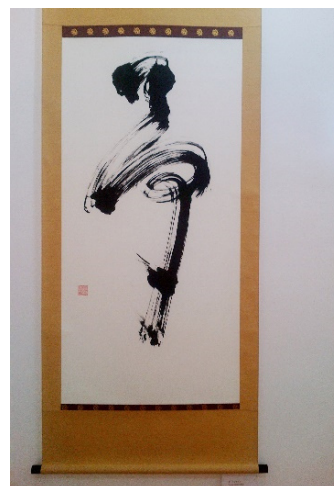


Fig. 3. 夢 (yume, „Vis”) (scris de caligraf cu ochii închiși)

Sursa: Expoziția *Luna în apă. Caligrafie japoneză*, Cluj-Napoca, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, 2015.

Conceptul de „vis” a fost folosit în mod constant în operele budiste, în special în cadrul filozofiei Zen, deoarece lumea, realitatea în care trăim, este adeseori percepută ca fiind doar un vis (SATO, 2013, p. 42). Asemeni unui vis, viața este trecătoare și predestinată sfârșitului. În traiul cotidian, visul apare regulat, indiferent că este vorba de vise în timpul somnului sau visuri ca obiective și aspirații, oamenii aflându-se în permanență în contact cu acest cuvânt și cu semnificația sa. Visele, indiferent de posibilitatea lor de a fi realizate, pot fi o sursă de bucurie și fericire, deoarece reflectă situații ideale sau dorințele noastre cele mai profunde. Totuși, la fel ca și viața, visele sunt extrem de fragile și evanescente, deoarece se pot spulbera într-o clipă (BUNYŪ, 1982, p. 18). Această legătură între viață și vise a devenit o temă de meditație și contemplație pentru mulți practicanți Zen, numeroși maeștri, călugări, poeți și artiști, care au transformat logograma 夢 (*yume*) în nucleul operelor lor.

Important de observat pentru cercetarea noastră este modul în care, în cazul acestor lucrări caligrafice, cele două reprezentări cvasi-similare dau naștere unor semnificații diferite, creând planuri distincte de interpretare. Cele două lucrări caligrafice reprezentând cuvântul „vis” au fost scrise în stilul cursiv *sōsho*. O particularitate substanțială a acestui stil este mișcarea rapidă a pensulei (TINGYOU, 2003, p. 16), deoarece trăsăturile logogramei sunt uneori simplificate pentru a permite o tranziție mai lină între radicalii componenți. Această caracteristică este prezentă în cazul ambelor reprezentări ale cuvântului *yume*, deoarece mișcarea pensulei este vizibilă pentru receptor prin simplificarea anumitor componente pentru a crea un rezultat delicat.

În cazul Fig. 2., *yume* scris cu ochii caligrafului deschiși, deși compoziția armonioasă dezvăluie mișcări ample, fluide ale pensulei, frecvența și intensitatea liniilor de tuș întrerupte prin albul *kasure* creează o imagine vie a numeroșilor factori care influențează viața și redă contactul zbuciumat cu lumea realizat prin actul vederii. Dar componenta vizuală este strâns legată nu numai de sensul cuvântului, ci și de filozofia Zen, care subliniază necesitatea percepției nemediate a realității, pentru a-i putea înțelege profunzimile.

În cazul Fig. 3., *yume* scris cu ochii caligrafului închiși, receptorul poate resimți o liniște sufletească subtilă, izvorâtă din urmele de tuș negru. Lucrarea caligrafică reflectă pacea interioară a celui care este profund conectat cu spiritualitatea și cu sinele, dezvăluind viziunea Zen asupra percepției realității așa cum este ea. Prin subtilitatea schimbărilor aduse față de

variantea scrisă cu ochii deschiși, lucrarea caligrafică din Fig. 3. reușește să evoce o varietate complexă de credințe ale filozofiei Zen, revelând o nouă viziune asupra aceleiași componente lingvistice prin noutatea adusă de componenta vizuală.

Închizând ochii în timpul actului scrierii, maestrul caligraf se sustrage din rigurozitatea regulilor posturii *shodō*, dar acest spațiu este umplut de profunzimea simbolismului și de rezultatul obținut prin actul obstrucționării unuia dintre simțuri în timpul scrierii. Prin abaterea de la convențiile de scriere, nu se dorește negarea tradiției, ci extinderea semnificației sale către planul interiorității. Elementul de noutate în sistemul semiotic al caligrafiei nu vine ca o negare a convențiilor preexistente, contestând și înlocuind complet trecutul, ci ca o îmbunătățire adusă modelelor preexistente, fenomen observabil și în alte arii ale semioticii culturale japoneze (IKEGAMI, 1998, p. 1909).

Actul de închidere a ochilor devine un simbol al interiorizării sentimentelor, căci, după cum subliniază filozofia Zen, lumea reală nu poate fi percepută integral dacă mintea este încețoșată de probleme lumești. Fără distracții vizuale, maestrul caligraf reușește să transfere o cantitate mare de spiritualitate în tuș. Datorită acestei forțe vitale, chiar și în absența unui contact vizual, fiecare element al lucrării caligrafice este perfect echilibrat, fiecare trăsătură curge cu grație în următoarea, creând un rezultat armonios.

Scrierea aceluiași cuvânt în cele două maniere diferite ilustrează principiul Zen al stării de spirit *mushin* în care mintea este eliberată de constrângerile lumești și subliniază simbolismul comun dintre practica meditației și caligrafia *shodō*. Ambele componente, cea vizuală și cea lingvistică, au o puternică influență Zen, deoarece urmele viziunii maestrului caligraf pot fi observate dincolo de sensul *immanent*. Fiind două ipostaze ale aceluiași cuvânt, analiza lucrărilor caligrafice prin lentilele filozofiei Zen și ale semioticii culturale sesizează diferențe subtile, dar clare, care nu pot fi vizibile prin utilizarea altor metode de analiză.

Accesul la nivelurile înalte ale simbolisticii conceptului de „vis” din operele maestrului caligraf poate fi făcut numai prin identificarea semnificațiilor fiecărei lucrări caligrafice și integrarea acestor sensuri în contextul influenței pe care fiecare o are asupra celuilalt. Determinarea legăturii pe care cele două lucrări caligrafice o au una față de cealaltă reflectă viziunea budismului Zen asupra lumii și determină publicul să acceseze un fragment al cunoașterii intangibile *satori*.

5. CONCLUZII

Zen a fost perceput ca mai mult decât o doctrină religioasă sau spirituală, întrucât principiile sale au oferit fundamentele estetice și morale pentru numeroase arte japoneze (JUNIPER, 2003, p. 15), inclusiv pentru caligrafia *shodō*. De la poziția corpului, la conținutul lingvistic sau vizual al unei opere caligrafice, elemente ale budismului Zen pot fi identificate în *shodō*, arta scrierii fiind, la rândul său, o modalitate importantă prin care maeștrii Zen au reușit să transmită frânturi ale cunoștințelor lor.

Dintr-o perspectivă a spiritualității Zen, o operă de artă este realizată într-un moment de iluminare și devine o modalitate prin care ceilalți pot atinge, la rândul lor, intangibilul (JUNIPER, 2003, p. 93). Prin urmare, *shodō* devine o modalitate prin care maeștrii pot transmite adevăruri spirituale. Operele maeștrilor Zen înglobează, la rândul lor, un sens *immanent* și un sens *transcendent*. Din punctul de vedere al sensului *immanent*, într-un prim plan al interpretării, lucrările caligrafice oferă lecții sau fragmente de estetică a frumosului în viziunea japoneză, dar, în planul sensului *transcendent*, asocierea componentei vizuale (stilul de scriere, instrumentele folosite) și a celei lingvistice (mesajul caligrafiat) duce la revelație și înțelegere a adevărilor profunde.

Așa cum am argumentat nu numai prin analiza celor două opere caligrafice 夢, *Vis*, dar și prin studiul operei 一期一会 *Un timp, o întâlnire*, budismul Zen devine un instrument crucial

pentru transcenderea sensului *imanent* al unei lucrări caligrafice, fiind o viziune bine integrată în mentalitatea și spiritualitatea japoneză. Cunoașterea conceptelor și a viziunii Zen asupra lumii duce la înțelegerea componentelor vizuale și lingvistice și mediază perceperea legăturii dintre cele două. *Shodō* devine o punte care leagă modernitatea și tradiția, ancorând în prezent unele dintre cele mai vechi practici și tehnici de scriere. Maeștrii caligrafi folosesc tehnici Zen atunci când practică *shodō*, nu numai în ceea ce privește conținutul lucrării caligrafice și sensul acesteia, ci și prin postura corpului și starea mentală dobândită, apropiind astfel arta scrierii de meditația în poziție șezândă *zazen*.

Zen a devenit, așadar, unul dintre pilonii caligrafiei *shodō*, operele caligrafice moderne înglobând în continuare elemente ale acestei religii-filozofii. Transferul de proprietăți a fost și rămâne să fie unul realizat în sens dublu, *shodō* fiind o modalitate prin care înțelepciunea Zen poate fi transmisă publicului, având potențialul de a-i ghida spre iluminare.

BIBLIOGRAFIE

- ABE, Masao, *Zen and Western Thought*, London, Macmillan, 1985
- ADDISS, Stephen, *77 Dances. Japanese Calligraphy by Poets, Monks and Scholars, 1568-1868*, Boston&London, Weatherhill, 2006
- BARTHES, Roland, *Imperiul semnelor*, Chișinău, Cartier, 2007
- BOGDANOVA-KUMMER, Eugenia, *Bokujinkai. Japanese calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Leiden-Boston, Brill, 2020
- BOGDANOVA-KUMMER, Eugenia, *Bokujinkai. Japanese calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Leiden-Boston, Brill, 2020
- BUNYŪ, Kusumoto, *Zengo Nyūmon, An Introduction to Zen Words and Phrases*, tradus de Michael D. Ruymar, Tokyo, Daihōrin-kaku Co. Ltd., 1982
- DAVEY, H. E., *The Japanese Way of the Artist*, California, Michi Publishing, 2015
- EARHART, H. Byron, *Religion in Japan: Unity and diversity*, United States of America, Dickenson Publishing Company, Inc., 1974
- EARNshaw, Christopher J., *Sho. Japanese Calligraphy*, 5th ed., Singapore, Tuttle Publishing, 2000
- EARNshaw, Christopher J., *Sho. Japanese Calligraphy*, ed. a 5-a, Singapore, Tuttle Publishing, 2000
- FREŢIU, Rodica, *Hitori sumo o toru: 301 expresii idiomatice japoneze*, Cluj-Napoca, Argonaut, 2018
- IKEGAMI, Yoshihiko (ed.), *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*, Amsterdam: John Benjamins, 1991
- IKEGAMI, Yoshihiko, *Sign Conceptions in Japan*, în Roland Posner, Klaus Robering, Thomas A. (ed.), „Sebeok Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture”, vol. II, Berlin, New York: 1998, p. 1989-1910, 1998
- JUNIPER, Andrew, *Wabi Sabi. The Japanese Art of Impermanence*, Rutland, Vermont, Tuttle Publishing, 2003
- LEVINE, Greory P.A., *Long Strange Journey: On Modern Zen, Zen Art, and Other Predicaments*, United States of America, University of Hawai'i Press, 2017
- MATSUNAGA, Alicia, Matsunaga Daigan, *Foundation of Japanese Buddhism*, vol. II, Los Angeles-Tokyo, Buddhist Books International, 1993
- NUKARIYA, Kaiten, *Istoria Zenului*, București, Herald, 2014
- ROBINSON, Andrew, *Istoria scrisului. Alfabet, hieroglifă și pictogramă*, București, Art, 2009

- SATO, Shozo, *Shodo. The Quiet Art of Japanese Zen Calligraphy*, Singapore, Tuttle Publishing, 2013
- STEVENS, John, *Sacred Calligraphy of the East*, ed. a 3-a, U.S.A, Echo Point Books & Media, 2013
- SUZUKI, Daisetz T., *Zen and Japanese Culture*, Tokyo, Tuttle Publishing, 1997
- SUZUKI, Yuuko, *An Introduction to Japanese Calligraphy*, Lower Valley Road, Schiffwe Publishing Ltd, 2016
- TINGYOU, Chen, *Chinese Calligraphy*, China, China Intercontinental Press, 2003
- USPENSKIJ, B. A., Ivanov, V.V., Toporov, V.N., Pjatigorskij, A.M. and Lotman, J. M., *Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts)*, în „Structure of texts and semiotics of culture”, De Gruyter Mouton, p. 1-28, 2018
- VARLEY, Paul, *Cultura japoneză*, București, Humanitas, 2017
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Iași, Polirom, 2004

**INFLUENCE OF THE TECHNIQUES "CLOZE PROCEDURE,
PUZZLE TECHNIQUE AND SUMMARY" AND SEMANTIC
MEMORY IN THE DEVELOPMENT OF COMPREHENSION
AND MEMORIZATION SKILLS. CASE STUDY:
ALGERIAN STUDENTS OF ITALIAN AT THE
UNIVERSITY OF ALGIERS 2**

**INFLUENCE DES TECHNIQUES «CLOZE, PUZZLE ET
RÉSUMÉ» ET DE LA MÉMOIRE SÉMANTIQUE DANS LE
DÉVELOPPEMENT DE LA CAPACITÉ DE
COMPRÉHENSION ET DE STOCKAGE. ÉTUDE DE CAS:
ÉTUDIANTS ALGÉRIENS DE L'ITALIEN À
L'UNIVERSITÉ D'ALGER 2**

**INFLUSSO DELLE TECNICHE "PROCEDURA CLOZE,
INCASTRO E RIASSUNTO" E LA MEMORIA SEMANTICA
NELLO SVILUPPO DELL'ABILITÀ DI COMPrensIONE E
DI MEMORIZZAZIONE. CASO DI STUDIO:
STUDENTI ALGERINI DELL'ITALIANO
ALL'UNIVERSITÀ DI ALGERI 2**

Israa BOUMEDIENE

Insegnante assistente

Université de Ali Lounici, Blida 2

E-mail: i.boumediene@univ-blida2.dz

Abstract

This research represents the results of a study, through which I tried to apply the principles that characterize all the activities selected to test the sample on which this study is carried out. Activities such as nesting, cloze and summarizing, form the basis of the tests I intend to perform for the observation of semantic memory and to demonstrate the correlation between semantic memory itself, the ability to understand and between these activities. The general intention of this investigation is to show the importance and the central roles played by the techniques of linguistic puzzle activity, cloze, summary and finally the importance of semantic memory in the development of the capacity of comprehension.

I tried to answer the crucial question of my research:

"How do the different techniques of linguistic puzzle activity, cloze and summary' and semantic memory influence the development of comprehension?"

Resumé

Cette recherche représente les résultats d'une étude, à travers laquelle j'ai essayé d'appliquer les principes qui caractérisent toutes les activités sélectionnées pour tester l'échantillon sur lequel cette étude est réalisée. Les activités telles que l'emboîtement, le cloze et le résumé, constituent la base des tests que j'ai l'intention de pratiquer pour l'observation de la mémoire sémantique et pour démontrer la corrélation entre la mémoire sémantique elle-même, la capacité de comprendre et entre ces activités. L'intention générale de cette enquête est de montrer l'importance et les rôles centraux joués par les techniques d'imbrication, de cloze, de résumé et enfin l'importance de la mémoire sémantique dans le développement de la capacité de compréhension.

J'ai tenté de répondre à la question cruciale de ma recherche :

« Comment les différentes techniques « activité imbriquée, cloze et résumé » et la mémoire sémantique influencent-elles le développement de la compréhension ?

Keywords: *comprehension, ability, italian, technique, summary, semantic memory*

Mots-clés: *compréhension, italien, cloze, résumé, mémoire sémantique*

1. Introduzione

La presente ricerca rappresenta risultati di uno studio, tramite il quale ho provato ad applicare i principi che caratterizzano tutte le attività selezionate per mettere alla prova il campione sul quale viene realizzato questo studio. Le attività come l'incastro, il cloze ed il riassunto, compongono la base dei test che intendo praticare per l'osservazione della memoria semantica e per dimostrare la correlazione che intercorre tra la stessa memoria semantica, l'abilità di comprensione e tra queste attività. La memoria semantica gioca un ruolo fondamentale nell'apprendimento linguistico, perché è caratterizzata da consapevolezza, attenzione elevata, multifunzionalità ed infine volontà di apprendimento.

L'intento generale di questa indagine è quello di mostrare l'importanza ed i ruoli centrali che giocano le tecniche di incastro, di cloze, di riassunto ed infine l'importanza della memoria semantica nello sviluppo dell'abilità della comprensione.

Per attendere lo scopo globale del presente traguardo ho cercato di rispondere alla domanda cruciale per la mia ricerca:

“Come influenzano le diverse tecniche “incastro, cloze e riassunto” e la memoria semantica lo sviluppo della comprensione?”

Per arrivare al mio obiettivo ho diviso il mio lavoro in due parti:

- La prima parte è dedicata allo studio teorico dei concetti di base che costituiscono il presente lavoro, ho fornito definizioni all'abilità di comprensione allo stesso momento ho individuato i processi che la gestiscono; nella stessa parte ho parlato delle tecniche di cloze, di incastro, di riassunto e di memoria semantica, altresì ho analizzato i diversi modelli della memoria semantica.
- La seconda parte è dedicata alla parte sperimentale che presentata mediante un'unità di apprendimento per gli studenti del secondo anno all'università di Algeri 2, tramite la quale volevo arrivare allo scopo generale della ricerca.

2. Abilità di Comprensione

Secondo la definizione di Giovanni Freddi, col termine ricezione, si intende : “ *L’esposizione alla nuova lingua e la **comprensione**-tesaurizzazione di modelli orali-scritti*” (Freddi, 1994, p.60)

È necessario sottolineare che le abilità ricettive sono primarie rispetto a quelle produttive perché:

1. Si sviluppano prima
2. Perché l’input appreso dalle abilità ricettive (lettura e ascolto) influenzano fortemente la produzione. (Balboni, 1994, p.21).

Le abilità ricettive sono tutti gli input, che ogni studente riceve durante l’ascolto o la lettura di un testo nella lingua che sta apprendendo, affinché capisca un messaggio. Tuttavia questo tipo d’abilità ha un rapporto stretto con la comprensione, per questo motivo si sono evidenziati tanti processi che gestiscono la comprensione, tra cui:

a. Processi previsionali

Secondo Oller (1979), i processi di base della comprensione consistono nella capacità di ipotizzare e prevedere ciò che verrà scritto o detto in un certo contesto e co-testo (è la parte del testo che troviamo intorno ad una data unità linguistica: ad esempio, il co-testo di una parola è la frase, quello di una frase è il periodo, e così via, la sua funzione nella comprensione permette l’anticipazione, e fornisce la chiave per cogliere il significato di parole).

Oller ha chiamato questo processo in inglese (*expectancy grammar*), o in italiano la grammatica dell’anticipazione. Quest’ultima si attiva in relazione agli scopi definiti dall’apprendente che legge e ascolta.

Secondo Balboni, la comprensione è il processo che si attiva dall’attività di “ascolto e lettura”, ha indicato che la differenza tra l’ascolto e la lettura consiste nel livello di decodifica dei segnali sonori e visivi. Oller ha definito la comprensione come *psycholinguistic guessing game*, perché secondo lui la comprensione non procede dagli stimoli che riceviamo dall’esterno, ma dai processi cognitivi che costituiscono la grammatica dell’anticipazione. (Balboni, 2008, p.114)

Numerosi sono i parametri che influenzano la grammatica dell’anticipazione, come:

1. Le informazioni testuali e contestuali
2. La consapevolezza situazionale
3. La conoscenza del mondo o “enciclopedia”, permette all’apprendente di creare ipotesi su quando potrà venire detto o scritto. (Rigo 2005, p.155).

Per questo motivo, la difficoltà della comprensione di studenti e apprendenti d’italiano è stata giustificata con l’incapacità di creare ipotesi adeguate, e non sempre a causa delle carenze linguistiche.

b. Processi inferenziali

I processi inferenziali rappresentano le diverse condizioni necessarie per governare, controllare e generalizzare l’esperienza della comprensione stessa. Le capacità inferenziali consistono nel creare nuove conoscenze sulla base di altre conoscenze già possedute dall’apprendente prima e durante il suo percorso d’apprendimento, è simile alla ricerca della soluzione di un problema.

Insomma, le inferenze sono delle fonti usate sotto forma di schemi di conoscenze già apprese, per esempio un algerino che apprende l’italiano all’università e legge un testo sulla storia dell’impero romano, lo studente ha già affrontato un tema simile durante il suo percorso

scolastico al liceo, lui dovrà recuperare le vecchie informazioni, per scoprirne altre. (Rigo 2005, p.156).

Alla fine, si possono riassumere gli scopi legati alle abilità di comprensione in:

1. Cogliere il contesto e il cotesto, affinché l'apprendente crei delle ipotesi adeguate.
2. Scegliere, poi usare le strategie migliori e adeguate agli scopi per cui si vuole comprendere un testo. (Balboni, 1994, p.37).

3. Procedure cloze, incastro e riassunto

a. Procedura cloze

Introdotta per la prima volta da Wilson Taylor nel 1953. Col termine (la procedura cloze) si intende l'inserimento delle parole mancanti in un testo, lasciando delle lacune integre le righe iniziali. L'apprendente dovrà inserire una parola adeguata al senso, per farlo deve necessariamente cercare di avere una visione globale del testo, quindi deve mostrare la sua comprensione delle parole che precedono e che seguono piuttosto che la conoscenza della specifica parola che è stata cancellata. (Balboni 2008, p.118). L'apprendente dovrà prevedere ciò che è stato detto o scritto nella parola cancellata.

Si può usare questo tipo di attività in varie maniere:

- Cloze a crescere: si comincia togliendo ogni settima parola per dopo cancellare ogni sesta o anche quinta parola.
- Cloze facilitato: presenta in calce la parola da inserire (con l'aggiunta di una parola inutile: trovare l'intruso).
- L'uso del registratore audio o video: si usa in corsi avanzati dei cloze orali, facendo una pausa, l'apprendente dovrà immaginare la frase o il concetto che seguiranno, si toglie la pausa e si corregge.

Il cloze viene usato per verificare il grado di comprensione di un testo, e per le verifiche "testing" ma anche può essere usato per l'ascolto che aiuta l'apprendente a recuperare e a migliorare l'abilità di comprensione e di previsione, visto che con questo tipo di tecnica non contiene il filtro affettivo, quindi non c'è stress. È considerata come un gioco con se stesso, e una sfida personale, soprattutto nella fase di correzione. L'insegnante chiede a chi ha sbagliato di ricostruire il percorso mentale che ha portato all'errore, rendendolo come risultato positivo. (Balboni 2008, p.118)

b. Attività d'incastro

Le attività d'incastro, hanno caratteristiche simili a quelle del Cloze, infatti l'incastro è una sorta di sfida col testo e con l'insegnante, è un gioco simile al puzzle. Un'attività complessa, con cui l'apprendente dovrà mettere in ordine le parti di una sequenza, che è presentata disordinata.

Esistono tanti tipi con cui si può usare l'incastro:

- Incastro di parole: l'apprendente dovrà mettere in ordine le parole disordinate di una frase.

Libro- è- migliore- il- amico- il

- Incastro di frammenti di frasi: è il collegamento di frasi spezzate e disposte su due colonne, con ordine diverso, esempio:

Gatto	abbaiare
Zanzara	miagolare
Cane.	ronzare

- Incastro delle battute di un dialogo: mettere in ordine corretto le battute dei personaggi del dialogo.
- Incastro di frasi che compongono periodi.
- Incastro dei paragrafi che compongono un testo: l'apprendente dovrà mettere in ordine i diversi paragrafi di un testo scrivendo 1 accanto al 1° paragrafo, 2 accanto al 2° paragrafo... e così via.
- Incastro di battute nelle vignette di un fumetto.
- Incastro di testi. (Balboni 1999, p.129).

2.3 Riassunto: per la tecnica di riassunto s'intende l'allievo deve produrre un testo orale o scritto a partire da un testo orale o scritto quindi l'apprendente deve riprodurre un altro testo (orale/scritto) mantenendo gli stessi nuclei informativi essenziali, questa tecnica richiede: la comprensione; la gerarchizzazione degli eventi; la scelta delle informazioni da includere; la stesura di un testo.

Tale tecnica richiede tanti processi cognitivi:

- La comprensione globale del testo di partenza
 - L'individuazione e la scelta delle informazioni.
- “Riassumere non è (soltanto) un'abilità linguistica quanto primariamente un'abilità linguistica che si basa su un testo linguistico e lo trasforma in un secondo testo linguistico più breve, ordinato, sequenzialmente, senza discorso diretto: i testi sono la fonte e l'esito, ma l'attività centrale è cognitiva e si basa, a livello di lettura analitica, su tre azioni:
- a. individuazione dei nuclei informativi, composti da un elemento cardine e da una serie di informazioni accessorie su quell'argomento;
 - b. divisione dei nuclei informativi tra essenziali, senza i quali il testo finale non ha più lo stesso significato globale del testo di partenza, e accessori – questi ultimi gerarchizzati in rango di importanza;
 - c. ricostruzione della sequenza intrinseca (logica, temporale ecc.) dei nuclei informativi essenziali, indipendentemente dall'ordine in cui compaiono nel testo di partenza; (Balboni, 2008, p.163)

4. Memoria semantica

La memoria semantica è una parte della memoria dichiarativa (elemento della memoria a lungo termine), la quale contiene tutte le informazioni e le conoscenze astratte sul mondo.

Secondo l'enciclopedia Treccani, la memoria semantica viene definita come:

“Magazzino di memoria a lungo termine specializzato nell'acquisire informazioni su fatti, episodi e conoscenze astratte sul mondo. La memoria semantica è accessibile alla coscienza e rappresenta una tappa avanzata in termini evolutivisti in quanto emerge con i vertebrati. Una tipica presentazione di memoria semantica è infatti la capacità di descrivere verbalmente le caratteristiche di un oggetto conosciuto, di un luogo in cui si è svolta una certa rappresentazione, oppure esprimere i vissuti soggettivi. Nell'uomo prende forma solo tardivamente nel corso dello sviluppo ontogenetico”

Nel 1972 Tulving ha considerato la memoria semantica come un elemento indispensabile per il linguaggio, descrivendola come un lessico mentale che organizza le conoscenze di una persona, come le parole, gli stimoli verbali ed i loro significati. Quindi la memoria semantica contiene tutte le conoscenze relative al mondo che ci circonda in forma organizzata.

“Una memoria necessaria al linguaggio. La memoria semantica può essere considerata come un lessico mentale che organizza le conoscenze che una persona possiede, circa le parole e gli altri stimoli verbali, i loro significati e referenti, le relazioni esistenti tra essi, le leggi, le formule e gli altri algoritmi relativi alla manipolazione di questi simboli, concetti e relazioni. La memoria semantica non registra le proprietà percettibili degli stimoli, ma piuttosto i loro referenti cognitivi” (Tulving, 1972, p. 386)

Fabbro (2004) ha definito la memoria semantica come un magazzino responsabile delle conoscenze enciclopediche sul mondo, come i significati delle parole, informazioni storiche sociali, ecc. (Fabbro, 2004, p.109)

Infatti secondo lui la maggior parte delle informazioni apprese a scuola è dunque memorizzata nei sistemi della memoria semantica. (Fabbro, 2004, p.63)

Le funzioni della memoria semantica sono:

- Ricevere l'informazione
- Elaborare l'informazione in base al significato e alle conoscenze precedenti
- Stabilire connessioni, inferenze e ragionamenti
- Occuparsi del significato delle parole e dei concetti
- Essere fondamentale per il funzionamento del linguaggio

È importante sottolineare che le informazioni elaborate dalla memoria semantica siano recuperabili, consapevoli e possono essere raccolte in modo verbale.

A tale proposito Cornoldi scrive:

“Esso richiede che vi sia un'identificazione dello stimolo con uno corrispondente che si trova in una memoria lessicale mentale. Questa memoria lessicale è ovviamente molto ampia perché possiede tutti i termini di cui conosciamo il nome e, in qualche misura, il significato” (Cornoldi, 1986, p.51)

Secondo lo psicologo canadese Tulving (1972) la memoria semantica è considerata come un patrimonio mentale, che secondo la glottodidattica raccoglie l'enciclopedia e le conoscenze del mondo. (Cardona, 2010, p.78).

Secondo Fabbro (2004) durante i compiti processati dalla memoria semantica si attivano tante aree cerebrali quali:

- Strutture dell'emisfero sinistro
- La corteccia del cingolo
- La corteccia prefrontale
- L'area temporale superiore (Fabbro, 2004, p.112)

Insomma la memoria semantica consente all'individuo di formarsi una conoscenza generale del mondo e della lingua, concorre pure a rendere possibile l'acquisizione e la conservazione della conoscenza generale, è la raccolta consapevole di informazioni, per cui tale tipo di memoria è indipendente dal contesto e dalla rilevanza personale.

La memoria semantica produce il repertorio di concetti e vocabolario linguistico e non linguistico di ogni persona. Ci permette di agire in modo funzionale nel mondo che ci circonda.

a. Modello set theoretic

Proposto nel 1970 da Meyer, si basa su diversi tempi di reazione di soggetti, i quali devono decidere la veridicità o no di qualche frase riguardante i rapporti tra due categorie semantiche, introdotte da una serie di espressioni che forniscono informazioni quantitative sui referenti del nome a cui si collegano. (Cardona. 2010. p.184).

Basandoci sempre sull'esempio di “uccello”, il processo di confronto implica che per la verifica dell'attendibilità di una frase, come sostiene Cardona (2010) “alcuni animali

domestici sono uccelli”. Secondo tale esempio il concetto “Uccello” è *Nome-predicato*, mentre “animale domestico” è *Nome-soggetto*. Il processo di confronto tra le due categorie avviene prima tra quelle che hanno più elementi in comune. Secondo il modello presentato nella Figura 9 le fasi di veridicità sono suddivise in due stadi diversi. Nel primo stadio si decide se le categorie s’incrociano, quindi gli uccelli sono animali. Nella seconda fase la veridicità o meno dipende dai qualificatori universali (alcuni/tutti) come si sono integrati nelle frasi. Quindi “alcuni” facilita il recupero corretto e la decisione nel primo stadio, mentre con il qualificatore “tutti”, la conferma risulterebbe nel secondo stadio.

b. Modello di Lindsay e Norman

Proposto da Lindsay e Norman nel 1986, si basa sull’idea che ogni persona può operare facilmente, per descrivere se una parola ricorre ad altre parole (Cardona, 2010, p.188).

Secondo tale modello il cervello contiene informazioni memorizzate in forma isolata, mentre determinati stati mentali potrebbero favorire associazioni nuove tra gli elementi esistenti.

Un altro tipo di evento introdotto da Lindsay e Norman (1984), secondo loro il nodo evento è considerato come una vera e propria sceneggiatura, nella quale si definisce una serie di rapporti che tendono a descrivere le parti ed i loro ruoli nella struttura dell’evento.

Nella sceneggiatura il primo passo è determinare come svolge l’azione, poi agenti, dopo il ricevente, alla fine il destinatario, affinché si completi l’informazione, vengono aggiunti qualche caso, come tempo, luogo e strumento. Se analizziamo l’esempio di:

“Questa mattina Anna ha accompagnato con la macchina sua sorella al lavoro”

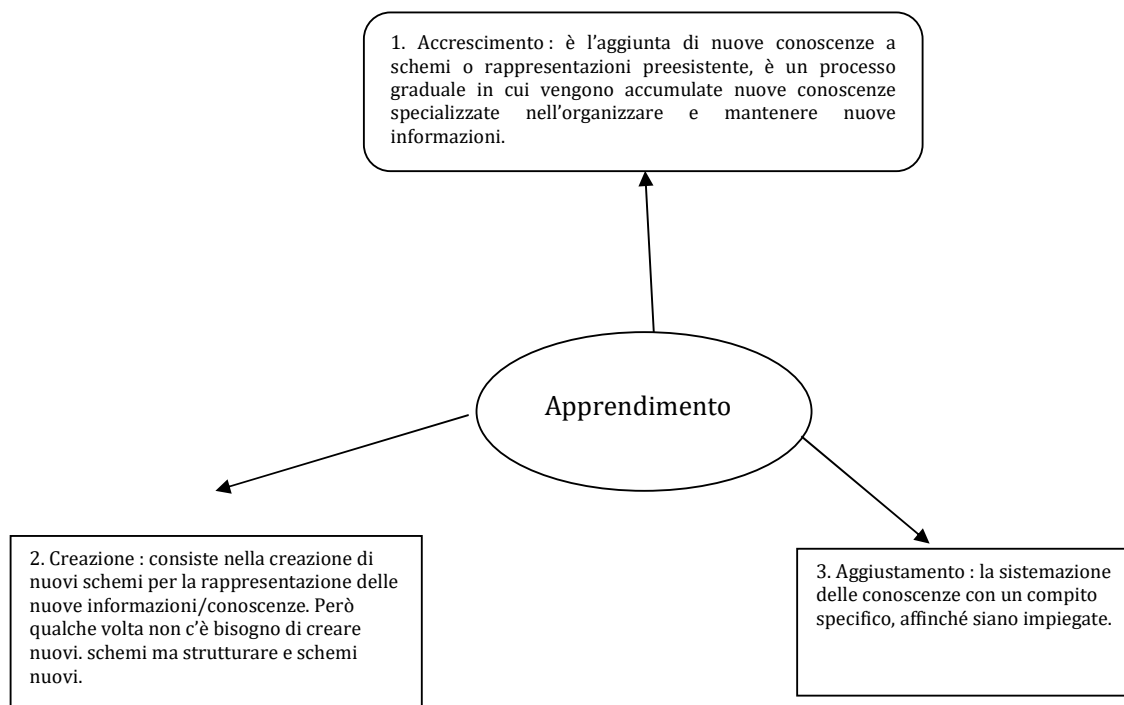
L’esempio è composto di:

- a) Azione: accompagnare
- b) Agente: Anna
- c) Ricevente: sorella
- d) Oggetto: nessuno
- e) Tempo: questa mattina
- f) Luogo: al lavoro
- g) Strumento: con la macchina

Apprendere significa in fondo cambiare il comportamento. Il termine apprendimento consiste nella scoperta e talvolta la memorizzazione di nuove informazioni, che prima mancavano nel nostro bagaglio di conoscenze e di competenze. Dunque in questo caso, è necessario che tutte le informazioni acquisite vengano conservate e mantenute nel nostro magazzino, e che vengano poi collegate tra loro con altre informazioni già esistenti nella mente (job, 1979).

Per esempio uno studente algerino che studia l’italiano, automaticamente dovrà imparare alcune nuove parole, nuove regole grammaticali, per arricchire e cambiare le sue conoscenze, talvolta già esistenti nella sua mente.

Tuttavia imparare un parola significa elaborare l’informazione contenuta nella parola, per poter essere poi rappresentata nel suo magazzino lessicale, e per l’informazione semantica viene dopo immagazzinata nella sua memoria a lungo termine per poter essere riutilizzata. Nel 1978 Rumelhart e Norman hanno proposto un modello di apprendimento linguistico, per definirlo nel campo cognitivo, suddiviso in tre regole principali:



Diversi sono i modelli fatti nel campo glottodidattico, mettendo a fuoco qualche processo mentale e cognitivo, come il funzionamento della memoria, Cardona (2010) nel suo libro *“Il ruolo della memoria nell'apprendimento delle lingue”* ha parlato di due modelli fondamentali.

c. Associazione

È uno dei modelli che descrivono il funzionamento mnestico nell'apprendimento linguistico, indubbiamente questo modello è il più antico, e si focalizza su associazioni fra eventi (idee, immagini ecc) (Mario Cardona, 2010, p.81). È la capacità di ricordare che dipende dalla forza delle associazioni, questo modello viene sostenuto da molti ricercatori come Koehler 1947, Underwood e Schutz 1960, Bugelsk 1962.

Le teorie associative si basano sulla legge di contiguità; tramite la quale l'individuo crea associazioni tra informazioni ed eventi, idee, immagini ecc, nel tempo e nello spazio.

“ Gli associazionisti sostengono una visione dell'uomo come soggetto passivo. Le trasformazioni che intervengono sulla mente dipendono da stimoli esterni e non da un processo di elaborazione e organizzazione dell'input da parte del soggetto” (Cardona, 2010, p.83).

Secondo gli associazionisti la memoria è considerata come un unico contenitore in cui le tracce mnestiche sono apprese e recuperate in base al principio dell'esercizio. *“La memoria è intesa come un unico contenitore in cui le tracce mnestiche vengono apprese e recuperate in base al principio di esercizio”* (Cardona, 2010, p.83)

d. Ripetizione

Secondo tante teorie glottodidattiche, ripetere è una delle funzioni necessarie ai processi di memoria, E' il più noto, Cardona sostiene che l'apprendimento è un continuo esercizio di ripetizione perché tale attività è importante ma solo nelle prime fasi di apprendimento linguistico, per cui non si deve usarla come modo di apprendere, secondo Cardona ci sono altre tecniche per fissare il materiale linguistico che sarà appreso.“ Questo tipo di tecniche

possono essere utili per sviluppare il ricordo a breve termine, ma non sono particolarmente efficaci a trasformarlo in conoscenza”(Cardona, 2010, p.85)

Secondo lo stesso Cardona la ripetizione non è sufficiente come tecnica per apprendere una lingua perché:

- la ripetizione non può garantire la creazione di un ricordo stabile a lungo termine.
- Non è adatta alla produzione linguistica
- Non aiuta lo sviluppo della competenza comunicativa.

“ I dati confermano dunque che la ripetizione può essere utile per fissare alcuni aspetti strutturali dell’item, come ad esempio la pronuncia e l’articolazione di determinati suoni di una lingua target, che possono risultare difficoltosi per transfer negativo con la lingua madre, ma non aiutano la memorizzazione dei significati, ossia il passaggio dalla memoria a breve termine a quella a lungo termine che, come sosteneva Carroll (1966), è uno dei problemi centrali dell’insegnamento” (Cardona, 2010, p.87)

Nel processo di acquisizione di una lingua straniera, la memoria semantica è uno dei tipi di memoria implicati nell’apprendimento linguistico. “*La memoria semantica che interpreta e memorizza la lingua*” (Balboni, 2008, p.38)

Secondo lo psicologo Endel Tulving, la memoria semantica è necessaria per l’uso del linguaggio, perché costituisce il patrimonio della nostra mente, è responsabile dell’organizzazione delle conoscenze linguistiche, ed altri simboli verbali.

“semantic memory is the memory necessary for the use of language. It is a mental thesaurus, organized knowledge a person processes about words and other verbal symbols, their meaning and referents, about relations among them, and about rules, formulae and algorithms for the manipulation of these symbols, concepts and relations”. (Tulving, p.303)

PARTE OPERATIVA

5. Titolo dell’unità di apprendimento “ Lavoro di sogno”

a. Obiettivi della lezione

La seconda lezione, *Lavoro di sogno*, ha la finalità di far conoscere il lessico relativo al mondo del lavoro, perché l’università forma non solo dei futuri insegnanti ma altresì operatori ed esperti nel mondo delle varie professioni. Altro compito specifico, nella mia qualità di docente, è quello di introdurre i miei discepoli nel mondo dei vari linguaggi settoriali¹ in modo di renderli idonei operatori per il miglioramento della società in cui vivono.

In questa lezione ho inserito una serie di attività stimolanti e motivanti, al fine di sollecitare la partecipazione di tutti i membri del gruppo.

Dal punto di vista scientifico faccio riferimento al modello di Lindsay e Norman (1985), che dimostrano come per definire una parola ricorriamo ad altre parole, e ad ogni unità, nel sistema, corrisponde un ricordo posseduto, caratterizzato da *indicatori o riferimenti*. Ed ancora, allo stesso tempo, è presente nella mia mente il modello di “Set theoric”, proposto da Meyer nel 1970. Modello che si basa sull’idea che ad ogni concetto corrispondono delle rappresentazioni, e diversi tempi di reazione dei soggetti, che decidono la veridicità o la falsità di alcune frasi.

Questa seconda lezione, è basata sulle intuizioni di questi studiosi (il modello di Lindsay e Norman, il modello di Set theoretic). e mi consente di osservare il funzionamento della memoria semantica nel mio campione.

Come di consueto, la lezione si sviluppa su tre fasi:

- Fase della motivazione (pre-svolgimento)
- Fase dello svolgimento
- Fase del post-svolgimento

Nella tabella, le 12 attività di base previste e i relativi obiettivi.

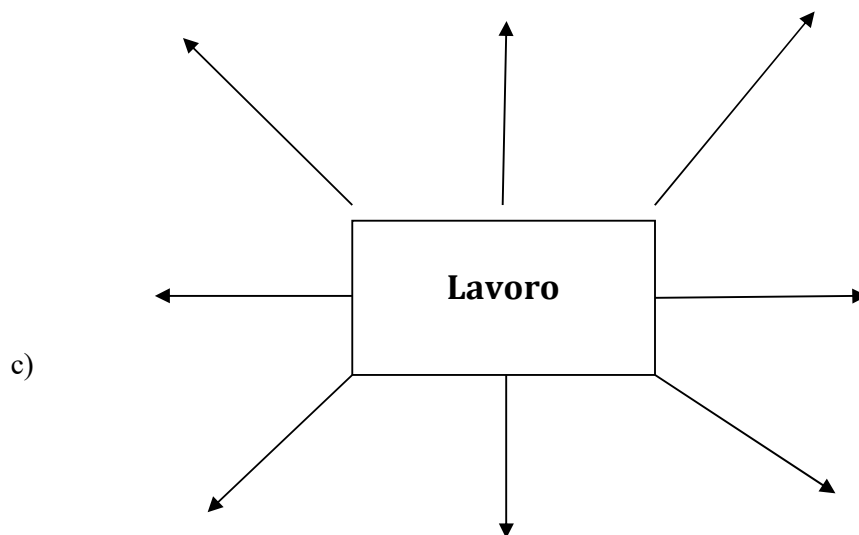
Fase della Motivazione	(Il ruolo dello studente) Attività	Obiettivo
1. Propongo come parola di base <i>Lavoro</i>	Gli studenti devono scrivere tutte le parole che gli vengono in mente e che hanno qualche rapporto col termine <i>Lavoro</i>	Con questa attività intendo creare delle reti semantiche desunte dalle risposte dei miei studenti, stimolando tutti i ricordi legati alla parola lavoro.
2. Il riconoscimento di parole (test di memoria)	Presento una serie di parole relative al lavoro. Gli studenti annotano da un lato quelle già conosciute e dall'altro quelle che non conoscono e ricorrono al vocabolario per spiegarle.	Attività dedicata alla valutazione della memoria a lungo termine applicando una delle tecniche illustrate.
Fase di svolgimento	Attività	Obiettivi
1. Vero/Falso	Inserisco un breve testo da leggere tre volte. Dopodiché che invito a svolgere il compito del vero/Falso.	L'attività mira a valutare la <i>memoria esplicita</i> nella comprensione dei testi,
2. Produzione scritta (<i>Riassunto</i>)	Si legge un testo tre volte accompagnato da una breve spiegazione. Poi si nasconde rigorosamente lo stesso testo e chiedo di farne il riassunto scritto sintetizzare il contenuto a voce con parole proprie	Questo compito ha lo scopo di valutare la comprensione e il livello di immagazzinamento.
Fase post-svolgimento		
In questa fase provo a correggere collettivamente i compiti svolti.		

a. Organizzazione della lezione

Fasi	Il ruolo dell'insegnante	Tempo
Fase della motivazione o fase pre-svolgimento	L'insegnante assume il ruolo della guida. Si concentra soprattutto sull'attenzione quindi deve guidare e istruire lo studente a fare domande e dare risposte in modo da spingerlo ad usare la sua memoria, giocando sulle parole, e creando un'atmosfera stimolante per migliorare e rendere l'apprendimento, più efficace.	Questa fase dura 40 minuti
Fase di svolgimento	L'insegnante, in questa fase, assume il ruolo di facilitatore, e, allo stesso momento, di controllore.. L'uso del dizionario è vietato. Il discente ricorre all'uso delle reti semantiche.	Durata 60 minuti

a) Fase della Motivazione

- b) Attività 1, Scrivi tutte le parole che ti vengono in mente che abbiano rapporto con la parole *Lavoro*

**C. Analisi dei risultati**

Nella tabella recupero tutte le parole ripetute più volte dai discenti, con le relative percentuali

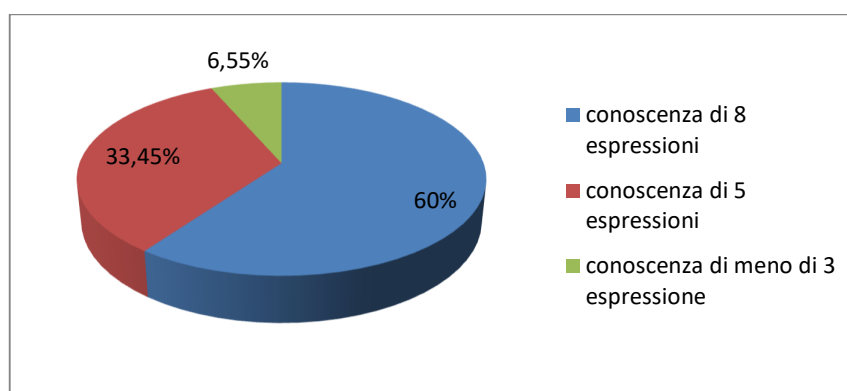
Soldi	Professione	Colleghi	Stress	Esperienza	Capacità	Direttore	Responsabilità
89%	76,66%	90%	92%	45%	65%	52%	88%

Secondo Lindsay e Norman (1984) è più facile ricordare e capire un concetto se si può ricorrere ad altri concetti, E' questo il caso dell'attività precedente: il ritorno indietro con "modello di classe, proprietà (spiegato sopra). Troviamo che ho usato la stessa tecnica di descrizione e lo studente è riuscito a dimostrare il livello di comprensione del concetto *lavoro* proponendo un campo lessicale che descrive il lavoro in generale, Ecco pertanto come si conferma l'assunto scientifico che l'uso della memoria semantica avviene consapevolmente e utilmente

1. Attività 2, Indica con X le parole e le espressioni che conosci. Poi, con l'aiuto del dizionario, scrivi il significato di quanto non conosci

Stipendio ☐
Part-time ☐
Assunzione ☐
Guadagnare ☐
Licenziamento ☐

6. Agenzia interinale ☐
7. Orario continuato ☐
8. Lavoro a tempo determinato ☐
9. Contratto di lavoro ☐
10. Lavoro a tempo indeterminato ☐



Il grafico dà la misura attendibile della percezione e del senso delle espressioni.

Si può confermare che gli studenti che ricordano e comprendono il 60% delle parole/espressioni, si sono basati sulla tecnica associativa, quindi secondo Balboni, l'associazionismo può essere utile solo se lo studente crea delle strategie. Siccome sono la loro insegnante non li obbligo a nessuna tecnica, perché ciascuno applica la sua personale strategia per memorizzare, apprendere e fare compiti. (Balboni, 2008, p.38). *"il ricordare prevede un ruolo attivo, richiede uno sforzo deliberato"* (Cornoldi, 1986)

a. Fase di svolgimento

Si prevedono quattro attività differenziate. Ho diversificato i tipi di attività, perché, come ho già spiegato, la mia ricerca vuole essere uno studio scientifico ed analitico su come lo studente algerino sviluppa la sua comprensione la lingua italiana usando la memoria a lungo termine, a seconda delle variazioni metodologiche che l'insegnante introduce nella sua lezione.

b. Attività 1. Leggi il testo attentamente poi segna con X la frase corretta

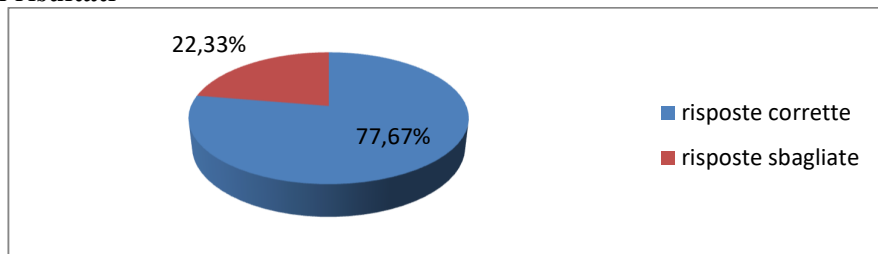
Per facilitare la conservazione del significato, chiedo agli studenti di leggere il testo una sola volta, poi chiedo una seconda e una terza lettura. Lo studente nell'iterazione della lettura percepisce in modo sempre più ampio il significato generale. Ebbene, proprio questo è quello che interessa di più

1. Tutti i nomi di professioni maschili hanno il femminile. V ☐ F ☐
2. Alcuni nomi femminili in -essa, come vigilessa, hanno un significato negativo V ☐ F ☐

3. Qualche nome di professione maschile non ha mai il femminile. V ☐ F ☐
4. In molti casi, è possibile lasciare il nome al maschile anche quando è riferito ad una donna V ☐ F ☐

In quest'attività lo studente non è condizionato dal tempo, perché ho applicato il principio di Meyer (Set theoric) basandomi sulla diversità di tempi di reazione.

Analisi di risultati



La risposta alle domande è stata più agevole e facile, grazie ai quantificatori (tutti, alcuni, in alcuni casi, ecc) inseriti che hanno aiutato a recuperare qualche regola appresa in precedenza, questi ultimi hanno facilitato la comprensione.

a) Attività 3. Leggi attentamente il testo e rispondi alle domande

Titolo:.....

1. Da un titolo al testo appena letto

2. Indica nella colonna "B", la frase che completa in modo logico quella di "A"

A

1. Ho optato di fare il giornalismo alla televisione perché
2. Facevo, già allora, delle piccole trasmissioni
3. Parlavo da dietro il riquadro di una cornice
4. Chi mi ascoltava diceva che
5. Quando fu il momento
6. Da quel giorno non ho mai smesso di
7. Oggi non mi dicono più
8. Mi dicono di fare ed io faccio con quella stessa passione

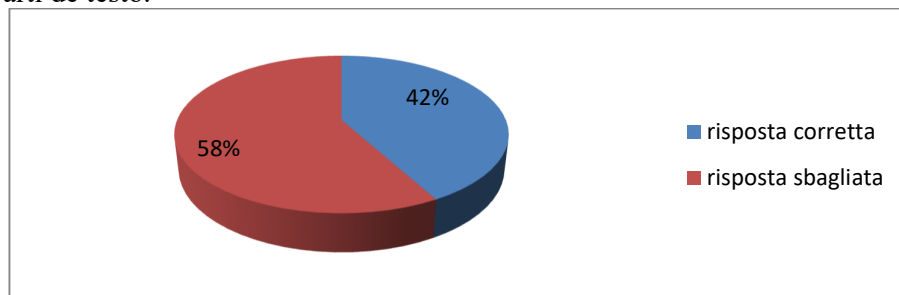
B

- A. Per i miei amici, anticipando l'avvento della televisione
- B. Sin da ragazzo mi piaceva scrivere
- C. Feci tanti concorsi e tanti esami
- D. Fare viaggi e prove, però sono giunto dove volevo
- E. Che sono bravo e che ho una bella voce
- F. Di quando ho incominciato perché amo molto questo lavoro
- G. Avevo una bella voce e che leggevo bene
- H. Come fosse uno schermo, usando un cucchiaino come microfono.

1	2	3	4	5	6	7	8

Gli studenti leggono il testo individualmente tre volte, e poi chiedo loro di mettere in ordine i paragrafi e ricomporre il testo (*incastro dei paragrafi*). Nello stesso versante, voglio

che gli studenti imparino a usare la loro memoria, perché prima di cominciare a leggere, ho chiesto loro di provare a memorizzare almeno il significato per poter poi mettere in ordine le diverse parti de testo.



Dall'osservazione del grafico, si può constatare che sono molti gli studenti non usano la loro memoria in modo corretto.

a) Attività 2. Completa con le preposizioni e coniuga i verbi tra parentesi

..... (scegliere).....fare il giornalistatelevisione perché, sin da ragazzo
(piacere) scrivere e leggere poi alta voce, quello che avevo scritto.

Fare....., già allora,le piccole trasmissionii miei amici, anticipando l'avventola televisione. (Parlare) dietro il riquadro ... una cornice come se fosse uno schermo, usando un cucchiaino come microfono.

Chi mi..... (ascoltare),(dire) che avevo una bella voce e che leggevo bene e così quella passione (crescere) dentro me, come il granoi solchi ...i campi. Quando fu il momento feci tanti corsi e tanti esami e finalmente, un giorno, mi giunse la lettera della RAI che mi(invitare) a recarmi Firenze una prova.

Da quel giorno non ho mai(smettere) fare viaggi e prove, però sono giunto dove volevo. Oggi non mi dicono più che sono bravo e che(avere) una bella voce. Mi(dire) fare ed io(fare) con quella stessa passione di quando (incominciare), perché(amare) molto questo lavoro.

Nel testo proposto, è introdotto l'imperfetto come elemento grammaticale, con l'obiettivo di valutare la capacità di immagazzinamento degli elementi grammaticali. Dopo una quarta lettura, le lacune sono state colmate con la coniugazione corretta delle voci verbali.

e) Attività 3. Fa' il riassunto del testo appena letto, evidenziando in sintesi

il modo di vivere del protagonista da ragazzo; i suoi interessi; le aspettative; la passione per il giornalismo.

.....
Come facile rilevare dalla statistica, gli studenti dopo quattro letture, sono riusciti a fare un riassunto significativamente giusto dal punto di vista della comprensione del testo. Sono stati usati termini, espressioni e parole presentati nel testo di fonte, questo dimostra l'uso della memoria a breve per analizzare e conservare le informazioni lette e a lungo termine rispondendo alla domanda. Nella tabella successiva elenco tutte le parole presenti nel testo, e che sono state riutilizzate.

Parola	Fare il giornalista	Televisione	Una bella voce	Sin da ragazzo	Trasmissioni	Prova
Percentuali dell'uso	66%	89%	78%	60%	54,66%	87,99%

Cucchiaino	Scrivere	Passione	Recarmi	Incominciato
76,56%	90,66%	76%	43%	79,99%

5. Conclusioni

Dopo una sintetica osservazione dei risultati dello studio, provo in questa parte a formulare alcune possibili spiegazioni e mettere in discussione i risultati ottenuti.

Il lavoro studia i fattori cognitivi che sono implicati nell'apprendimento linguistico e precisamente la memoria semantica come strumento di apprendimento. Proprio perché la memoria semantica viene attivata quando si vuole immagazzinare l'informazione in modo volontario consapevole, perché permette di conoscenze dichiarative, nozioni, informazioni (memoria semantica). (Daloiso, 2009, p.70).

Nella parte sperimentale, ho cercato di fare un esperimento per gli studenti algerini iscritti al secondo anno di laurea triennale, per valutare il funzionamento e l'uso della memoria a lungo termine e precisamente la memoria semantica nella comprensione e produzione scritte integrando tecniche come l'incastro, il cloze ed il riassunto, che giocano un ruolo centrale nello sviluppo di numerosi competenze, e tante abilità altresì la comprensione.

Le attività integrate sono state optate con il principio della ripetizione, quest'ultima aiuta lo studente a fissare le informazioni, e come si osserva nella parte operativa, l'integrazione di diverse attività contenenti le stesse informazioni ha favorito l'immagazzinamento delle diverse informazioni, se l'informazione elaborata dalla memoria a breve termine non viene ripetuta, se non avviene il rehearsal (l'articolazione delle parole-informazioni) non si attivano mai le tracce mnestiche e tutto sarà dimenticato in lasso di tempo brevissimo. Il consolidamento avviene attraverso il riutilizzo delle informazione appena apprese.

Dopo l'uso delle attività dell'incastro, del cloze e del riassunto, si può riassumere le loro finalità nell'apprendimento linguistico in:

- Abitua lo studente a non fermarsi di fronte ad una parola sconosciuta, ma ad analizzare e capire generalmente il testo.
- Le attività favoriscono e attivano la comprensione ed altri aspetti della lingua, anche facilitano il recupero delle informazioni.

BIBLIOGRAFIA

- BALBONI, Paolo, (1994). *Didattica dell'italiano a stranieri*. Roma, Bonacci editore
- BALBONI, Paolo, (1999). *Dizionario di glottodidattica*. Perugia, Edizione Guerra
- BALBONI, Paolo, (2008). *Le sfide di Babele, insegnare le lingue nelle società complesse*. Torino, Utet University
- CARDONA, Mario, (2010). *Il ruolo della memoria nell'apprendimento delle lingue*. Torino, UTET
- CORNOLDI, C., (1986). *Apprendimento e memoria nell'uomo*, Utet, Torino
- DALOIOSO, Michele, (2009). *I fondamenti neuropsicologici dell'educazione linguistica*. Venezia, Università Ca' Foscari
- FABBRO, Franco, (2004). *Neuro Pedagogia delle lingue, Come insegnare le lingue ai bambini*. Roma, casa Editrice Astrolabio
- FREDI, Giovanni, (1994). *Glottodidattica, fondamenti, metodi e tecniche*. Torino, UTET Università
- RIGO, Roberta, (2005). *Didattica delle abilità linguistiche. Percorsi di progettazione e di formazione insegnanti*. Roma, Armando editore

FREQUENT ERRORS IN THE USE OF THE DEFINITE ARTICLE BY THE *BASIC USER* OF ROMANIAN AS A SECOND LANGUAGE

ERREURS FRÉQUENTES DANS L'UTILISATION DE L'ARTICLE DÉFINI PAR L'*UTILISATEUR ÉLÉMENTAIRE* DU ROUMAIN LANGUE SECONDE

ERORI FRECVENTE ÎN FOLOSIREA ARTICOLULUI DEFINIT DE CĂTRE *UTILIZATORUL ELEMENTAR* AL LIMBII ROMÂNE CA L2

Asist. univ. dr. Irina DINCĂ

Universitatea de Vest din Timișoara

E-mail: irina.dinca@e-uvv.ro

Abstract

This paper aims to signal some recurrent errors in the use of the definite article by basic users of Romanian as a second language, in the context in which this morpheme of determination is considered to be assimilated in the first learning sequences, corresponding to the A1-A2 levels of linguistic competence. The methodological premises of this approach can be found in studies regarding contrastive analysis, error analysis, but also in the concept of interlanguage, developed by Larry Selinker and S.P. Corder. The applied part of the approach is based on authentic interlanguage samples selected from a corpus of discourse productions belonging to students from the Preparatory Year (levels A1-A2) and aims at the analysis and diagnosis of some recurrent errors in the use of the definite article, either its omission when its presence would be compulsory, or its occurrence in contradiction with the norm.

Résumé

Cette approche vise à signaler des erreurs récurrentes dans l'utilisation de l'article défini par les utilisateurs élémentaires du roumain langue seconde, dans le contexte où ce morphème de détermination est considéré comme assimilé dans les premières séquences d'apprentissage, correspondantes aux niveaux A1-A2 de compétence linguistique. Les prémisses méthodologiques de cette approche se retrouvent dans les études sur l'analyse contrastive et l'analyse d'erreurs, mais aussi sur le concept d'interlangue, développé par Larry Selinker et S.P. Corder. La partie appliquée de la démarche s'appuie sur des échantillons authentiques d'interlangue sélectionnés à partir d'un corpus de productions discursives d'étudiants de l'Année Préparatoire (niveaux A1-A2) et vise l'analyse et le diagnostic des erreurs récurrentes dans l'utilisation de l'article défini, soit son omission alors que sa présence serait obligatoire, ou son apparition en contradiction avec la norme.

Rezumat

Acest demers urmărește semnalarea unor erori recurente în folosirea articolului definit de către utilizatorii elementari ai limbii române ca L2, în contextul în care acest morfem al determinării se consideră a fi asimilat încă din primele secvențe ale învățării, corespunzătoare

nivelurilor de competență lingvistică A1-A2. Premisele metodologice ale acestei abordări se regăsesc în studiile privitoare la analiza contrastivă, analiza erorilor, dar și la conceptul de interlimbă, dezvoltat de Larry Selinker și S.P. Corder. Partea aplicativă a demersului se bazează pe mostre autentice de interlimbă selectate dintr-un corpus de producții discursive ale studenților de la Anul Pregătitor (nivelurile A1-A2) și urmărește analiza și diagnoza unor erori recurente în utilizarea articolului definit, fie omisiunea lui când prezența lui ar fi obligatorie, fie ocurența lui în contradicție cu norma.

Key-words: *Romanian as a second language, contrastive analysis, error analysis, interlanguage, definite article*

Mots-clés: *roumain langue seconde, analyse contrastive, analyse des erreurs, interlangue, l'article défini*

Cuvinte-cheie: *româna ca L2, analiză contrastivă, analiza erorilor, interlimbă, articolul definit*

Recurența sistematică a unor erori în producțiile orale sau scrise ale celor care învață o altă limbă decât cea nativă a condus la conturarea unei ipoteze privind existența unui microsistem lingvistic personal, cu devieri sistematice de la normele consacrate și cu propriile reguli subiacente. Acesta a primit diverse denumiri, cea mai cunoscută fiind cea de *interlimbă*, înțeleasă de Larry Selinker drept un „sistem internalizat” (GASS, SELINKER, 2008, p. 14) care reconfigurează într-o manieră personală atât elemente din L1 sau NL (*native language*), limba nativă a cursantului, și din L2 sau TL (*target language*), limba țintă care se învață, cât și elemente inedite, care nu sunt prezente nici în L1, nici în L2. În aceeași direcție, William Nemser semnalează existența unui „sistem aproximativ” când se referă la „sistemul lingvistic deviant folosit de cel care învață în încercarea lui de a utiliza limba țintă” (NEMSER, 1971, p. 115), iar Stephen Pit Corder analizează „dialectele idiosincrasice” (*idiosyncratic dialects*) sau „tranzitorii” (*transitional dialects*) ale vorbitorilor non-nativi ai unei limbi, raportându-le la o „competență tranzitorie” (*transitional competence*), în continuă reconfigurare, cu abateri specifice de la regulile recunoscute din L1 și L2 (CORDER, 1981, p. 56). La rândul său, Rod Ellis sintetizează caracteristicile *interlimbii*: folosirea neconștientizată a unor „norme implicite”, caracterul „sistematic, permeabil, tranzitoriu și variabil” al *interlimbii*, recursul compensatoriu la variate „strategii de învățare” și „strategii comunicative”, pericolul ca anumite elemente din interiorul *interlimbii* „să se fosilizeze”, adică să se permanentizeze într-o formă eronată (ELLIS, BARKHUIZEN, 2005, p. 54-55). Analizând mecanismele acestui fenomen de *fosilizare*, Larry Selinker descoperă cinci procese psiholingvistice prin care configurează *interlimba*: transferul lingvistic din L1 (*language transfer*), transferul provenit din metodele de predare (*transfer-of-training*), strategiile de învățare a L2 (*strategies of second-language learning*), strategiile de comunicare în L2 (*strategies of second-language communication*) și generalizarea excesivă a regulilor lingvistice observabile în materialul din limba țintă (*overgeneralization of TL linguistic material*) (SELINKER, 1972, p. 216-217).

Existența unui sistem lingvistic autonom, caracteristic vorbitorului non-nativ care învață o altă limbă, este recunoscută implicit de către *Cadrul european comun de referință pentru limbi* (CECRL), în care se regăsește distincția propusă de Stephen Pit Corder, între greșeli (*mistakes*) sau „erori de performanță” (*performance errors*), nesistematice, cauzate de scăpări accidentale în aplicarea unor reguli cunoscute din L2, respectiv „erori de competență” (*competence errors*), sistematice și repetitive, deviate de la normele din L2, dar în

concordanță cu cele din *interlimbă*, ilustrând „competența tranzitorie” a cursantului (CORDER, 1981, p. 10). Astfel, în *Cadrul european comun de referință pentru limbi* se face distincția dintre greșeli, care „au loc atunci când utilizatorul/elevul este incapabil să-și aplice competențele în practică, cum s-ar putea întâmpla cu un vorbitor nativ”, în vreme ce erorile, fiind „cauzate de o deviere sau de o reprezentare deformată a competenței-țintă”, exprimă o „concordanță între competența și performanța unui elev care și-a însușit reguli ce nu coincid cu normele din L2”, fiind „produsul tranzitoriu al dezvoltării de către elev a unei interlimbi” (CECRL, 2003, p. 118). Adevărata provocare a cercetătorului care întreprinde o analiză a erorilor pentru a descrie *competența tranzitorie* a vorbitorului de L2 se dovedește a fi tocmai dificultatea de a distinge, în corpusul analizat, între „ceea ce este o greșeală și ceea ce este o eroare” (CORDER, 1981, p. 10) a celui care învață o L2.

Întrucât greșelile decurg din neaplicarea, din varii motive, a unor reguli deja asimilate corect, ele pot fi ușor sesizate și corectate, uneori chiar pe loc, de către vorbitorul însuși și nu au relevanță prea mare pentru înțelegerea mecanismelor *interlimbii*. Erorile, dimpotrivă, fiind rezultatul aplicării unor reguli internalizate în *interlimbă*, sunt mai greu de conștientizat de către vorbitor și, în consecință, mai greu de îndreptat, întrucât erorile sunt, paradoxal, consecința respectării unor norme, chiar dacă nu cele din gramatica limbii țintă. Cu toate acestea, adeseori se petrece o dedublare a setului de norme dezvoltat de vorbitorul de L2, ce determină coexistența unor „reguli de a folosi” (*rules of use*) limba țintă și a unor „reguli de folosire” (*rules of usage*) a (inter)limbii în anumite situații concrete de comunicare (CORDER, 1981, p. 69). Când aceste două seturi concurente nu se armonizează, controlul gramatical slăbește și apar inevitabil erorile, chiar și în situații în care structura părea teoretic înțeleasă și asimilată corect. Pe de altă parte, așa se explică și fenomenul contrar, când conștientizarea de către cursant a unei erori recurente presupune recunoașterea *regulii de a folosi* corect structura respectivă în L2 și confruntarea conștientă a acesteia cu propriile construcții eronate.

În *Cadrul european comun de referință pentru limbi* (CECRL), atât greșelile, cât și erorile sunt clasificate, în funcție de nivelul lingvistic la care se manifestă acestea, drept „greșeli sau erori fonetice, ortografice, lexicale, morfologice, sintactice, sociolingvistice și socioculturale, pragmatice” (CECRL, 2003, p. 119). Una dintre cele mai provocatoare categorii de erori morfosintactice se dovedește a fi cea referitoare la utilizarea inadecvată a articolului definit de către vorbitorii limbii române ca L2, fie prin omiterea lui în situațiile în care ocurența sa este obligatorie, fie, dimpotrivă, prin folosirea sa în situații în care prezența acestuia nu este necesară sau, mai mult, în contexte care impun absența oricărui articol. De fapt, aceste erori denotă neasimilarea schemei ternare *nedeterminat – determinat nedefinit – determinat definit*, care jalonează bornele un „sistem închis de opoziții (*determinat definit* (articol enclitic)/ *nedeterminat* (articol Ø), *determinat definit/ determinat nedefinit* (articol proclitic), *determinat nedefinit/ nedeterminat*), ceea ce situează articolul ca *morfem gramatical*, expresie a *categoriei determinării*” (GALR 1, 2008, p. 53). Așadar, în limba română, faptul că articolului definit nu este prezent nu implică automat nedeterminarea, fiindcă prezența unui articol nedefinit presupune, la rândul ei, un anumit grad de determinare, chiar dacă mai lax decât în cazul articolului definit, ceea ce ridică probleme de asimilare vorbitorilor nativi ai unor limbi precum araba, în care sistemul de opoziții corespunzător este unul binar, de tipul *determinat cu articol definit/ nedeterminat*.

Sistemul ternar de opoziții decurge din existența în limba română, precum în celelalte limbi romanice sau în limba engleză, a două tipuri de articole, definit, respectiv nedefinit, doar că spre deosebire de aceste limbi, în care ambele tipuri de articole sunt proclitice, articolul definit în limba română are un caracter enclitic și „face corp comun cu cuvântul care se articulează, asemănându-se astfel unui afix” (AVRAM, 1997, p. 90). Acest lucru face mai dificilă reperarea acestui morfem al determinării de către vorbitorii non-nativi ai limbii române, iar sesizarea corectă a necesității ocurenței, respectiv a absenței lui devine problematică în

diverse contexte lingvistice, în special în cele în care atenția este concentrată pe asimilarea altor structuri, mai complexe. De altfel, Mioara Avram remarcă acest grad ridicat de dificultate în asimilarea corectă a numeroaselor aspecte ce vizează, direct sau indirect, articolul, atât în ceea ce îi privește pe vorbitorii nativi, cât mai ales în contextul învățării limbii române de către străini: „Apreciat ca cel mai dificil capitol de gramatică românească pentru străinii care învață limba noastră (mai ales când aceștia sunt vorbitori ai unei limbi lipsite de articol, dar și când sunt deprinși cu alt număr și alte forme de articole; existența mai multor feluri de articole hotărâte este o particularitate a limbii române față de majoritatea limbilor europene), articolul pune destule probleme de cultivare a limbii și pentru vorbitorii limbii române ca limbă maternă.” (*Ibidem*).

Cu toate acestea, predarea articolului (nedefinit și definit) – într-o lecție sintetică, implicând atât însușirea formelor de nominativ și acuzativ, cât și a principalelor contexte în care se utilizează (sau nu) articolul – se face în primele etape ale demersului didactic, aferente nivelului de competență lingvistică A1. Nu întâmplător, în *Descrierea minimală a limbii române*. A1, A2, B1, B2, articolul nedefinit și cel definit se regăsesc exclusiv la nivelul A1 pentru cazurile nominativ și acuzativ, singular și plural (PLATON, SONEA, VASIU, VÎLCU, 2014, p. 16) și A2 pentru câteva situații speciale pentru cazurile nominativ și acuzativ, atunci când substantivele articulate sunt defective de plural sau invariabile, precum și pentru cazurile genitiv și dativ (*Ibidem*, 36). După cum recunoaște și Elena Platon, această descriere minimală „vizează, mai degrabă, *microlimba*” (PLATON, 2021, p. 356), adică o variantă simplificată a L2, pe care nativul (în special profesorul în procesul didactic) o utilizează în comunicarea cu vorbitorii non-nativi, ce amintește de simplificarea implicată de „*foreigner talk*”, inclusă de S. P. Corder în rândul codurilor simplificate, prin care vorbitorul nativ imită *interlimba* străinilor (CORDER, 1981, p. 83). O glisare deliberată pe scara complexității, de la simplu la complex și invers, propune și Elena Platon prin construirea unor „variante lingvistice simplificate în diverse grade” (PLATON, 2021, p. 363), proiecții idealizate ale *interlimbii* cursanților, situându-se aproximativ la același nivel lingvistic cu aceasta, fiind însă corecte în raport cu normele L2.

În acest context, se poate remarca o neconcordanță frapantă între numeroasele erori din *interlimba* cursanților referitoare la utilizarea necorespunzătoare a articolului, în special cel definit, și importanța scăzută arătată acestei chestiuni gramaticale de o complexitate sporită în *microlimba* materialelor concepute pentru predarea românei ca limbă străină sau L2. După cum observă și Eliana-Alina Popeți, articolul primește un loc relativ restrâns în economia majorității manualelor de RLS, care „includ articolul (în special cel definit și cel nedefinit cu cazul nominativ) în primele lecții” (POPEȚI, 2020, p. 379), însă sistematizările teoretice și exercițiile de fixare a acestora din primele secvențe de învățare, aferente nivelului A1, se dovedesc a fi insuficiente pentru asimilarea numeroaselor fațete implicate de natura complexă a acestui morfem al determinării. Nu e de mirare că poate fi observată „persistența unor erori în cazul studenților care se situează la nivelul B1-B2” și, mai mult decât atât, în situația în care „studentul a automatizat deja întrebuintarea incorectă a articolului” – deci se pot recunoaște elemente *fosilizate* în *interlimba* cursantului – „este mai dificil de corectat acest aspect la un nivel care presupune asimilarea unor noțiuni mult mai complexe decât articolul” (*Ibidem*). În lipsa unor reveniri sistematice la normele de utilizare a articolului în limba română, pe măsură ce sunt introduse structuri mai complexe care impun ocurența unui articol sau, dimpotrivă, nearticularea, regulile aparent simple din primele unități se vor estompa și vor apărea inevitabil confuzii și erori, unele dintre ele cu mare potențial de *fosilizare*.

În partea aplicativă a acestui demers, am selectat, analizat și interpretat o serie de erori recurente care vizează folosirea articolului definit, ce se dovedesc utile în conturarea unor tendințe asemănătoare, în oarecare măsură, din variantele de *interlimbă* dezvoltate de cursanții de la Anul Pregătitor în primele etape de învățare, corespunzătoare nivelurilor lingvistice A1-

A2. Cu toate diferențele de rigoare, recurențele frapante confirmă ipoteza Elenei Platon, conform căreia cursanții, indiferent de limba lor maternă, care studiază însă limba română ca L2 în același cadru instituționalizat, urmărind aceeași secvențiere a conținuturilor predate, vor urma „un parcurs relativ asemănător” (PLATON, 2021, p. 355) în dezvoltarea *interlimbii*, într-o gradare treptată și controlată a configurării propriilor sisteme lingvistice intermediare. Am selectat, pe baza unui corpus de producții scrise ale unor studenți de la Anul Pregătitor (teme, eseuri, dialoguri pe diverse teme, fără o focalizare pe problema determinării sau a utilizării articolului definit) o serie de elemente sau structuri care semnalează dificultăți recurente în utilizarea articolului definit în procesul de asimilare a limbii române ca L2. Cei 25 de studenți, autorii acestor texte, aflați la nivelul de competență lingvistică A1-A2, aparțin următoarelor categorii: cincisprezece vorbitori de arabă, dintre care nouă sunt cunoscători de engleză, iar ceilalți șase vorbesc fluent și franceza, cinci vorbitori de portugheză, doi vorbitori de franceză și creolă din Haiti, doi vorbitori de turcă și un vorbitor de persană. În continuare, am încercat o sistematizare a unor erori recurente, însoțită și de câteva posibile explicații, utile pentru conturarea unor soluții de remediere.

1. Subiectul nearticulat corespunzător

O eroare frecventă este omiterea articolului definit în cazul substantivelor care au funcția sintactică de subiect, iar în acest caz e clar că nu este o eroare de *transfer lingvistic* din L1, deoarece în limbile vorbite de studenți, în această situație prezența articolului definit este necesară. În plus, în majoritatea exemplelor, exercițiilor și textelor oferite ca *input* studenților încă din primele lecții, substantivele care au funcția de subiect sunt articulate cu articol definit. Mai degrabă această eroare se explică prin tendința de a folosi forma generică, de dicționar a substantivelor și denotă un control lingvistic slab în fazele incipiente ale asimilării limbii române, o eroare cu caracter tranzitoriu, care pe măsură ce studenții progresează, se va reduce semnificativ, dovadă și prevalența acestei tendințe în primele stadii ale învățării (A1) și reducerea ei semnificativă în etapele ulterioare.

În cazul substantivelor de genul masculin sau neutru, la numărul singular, terminate în consoană, eroarea este mai ușor de reperat, întrucât în această situație este vorba despre omisiunea articolului (**Bătrân stă pe scaun în sufragerie. *Examen este ușor. *Pahar este plin cu suc de portocale. *Copil este trist și plânge. *Student este atent la profesor. *Profesor vrea o foaie pentru prezența. *Musafir nu este mulțumit de cina.*). În ultimele două exemple putem observa și alte erori privitoare la utilizarea eronată a articolului definit, de data aceasta adăugarea acestui morfem al determinării în contexte în care ocurența lui nu este permisă de sistemul normativ al limbii române. Oricum, coexistența în aceeași frază a subiectului nearticulat corespunzător și a altor substantive însoțite, chiar dacă nejustificat, de articol definit dovedește faptul că, într-o oarecare măsură, cursantul a internalizat acest morfem al determinării, iar omisiunea lui în cazul subiectului nu poate fi explicată printr-o necunoaștere formală a sistemului ternar de opoziții ce alcătuiesc schema determinării cu articol nedefinit sau nedefinit în limba română.

Dacă în cazul substantivelor masculine sau neutre omisiunea articolului definit este evidentă, cu totul altfel stau lucrurile în cazul substantivelor feminine terminate în *-ă*, unde se produce o eroare de substituție și pot să intervină și alți factori, de natură fonetică sau grafică, întrucât cursanții întâmpină dificultăți în a face distincția dintre fonemele/ grafemele *a/ă* (**Profesoară controlează tema. *Doamnă profesoară explică lecția de azi. *Profesoară zâmbește când e mulțumită de rezultate. *Mamă este tot. *Sticlă este lângă pat. *Ușă de la camera este deschisă. *Cadă este în baie. *Profesoară scrie pe tablă.*) Și în acest caz am reperat exemple de enunțuri în care coexistă subiectul fără articol definit și alte substantive feminine însoțite de articol definit, fie că acesta este necesar, fie că, dimpotrivă, ocurența acestuia este nejustificată, fapt ce denotă integrarea ambelor structuri concurente (nedefinit,

respectiv cu articol definit) în *interlimba* cursantului, însă fără o stăpânire adecvată a contextelor care impun fiecare alternativă.

În cazul în care substantivele se termină în *-e*, *-ie* sau *-(e)a*, erorile sunt mai greu de conștientizat, deoarece intră alți factori în joc. În primul caz, ezitarea în recunoașterea genului substantivului (masculin sau feminin) determină ezitarea în alegerea formei corecte a articolului definit în funcție de genul substantivului (*soarele*, *muntele* vs. *iubirea*, *cartea*): **Soare este pe cer. *Munte este mare. *Iubire este sentiment frumos. *Carte are multe pagini.* În cazul substantivelor terminate în *-ie*, substituția vocalei *-e* cu vocala *-a* se asimilează mai greu de către studenți, probabil și pentru că face parte dintr-un diftong (**Lămâie este bun în ceai. *Baie este acolo.*) sau hiat (**Propoziție este formată din cuvinte. *Bucătărie e plin de mâncare. *Prietenie este importantă în viața.*) În ultimul caz, forma nearticulată este înșelătoare, având aparența unei forme articulate, terminate în vocala *-a*: **Perdea este albastră. *Pijama este în dulapul.*

O situație aparte o constituie cea a propozițiilor cu subiectul postpus, a cărui determinare este mai greu de detectat de studenți, aceștia fiind derutați de topică: **Vine autobuz. *Răspunde student. *Nu știu ce întreabă profesoară. *În dulap este tricou galben. *Pe stradă este stație de autobuz.* Acest tip de construcții, în special cele interogative (**Unde este ardei? *Unde este bucătărie? *Unde este cheie de la cameră?*), necesită o atenție aparte și exerciții special concepute în acest sens. Un alt caz problematic, semnalat și de Lavinia-Iunia Vasiliu ca „trăsătură lingvistică definitorie negativă” întâlnită în *interlimba* corespunzătoare nivelului A1 (VASIU, 2020, p. 194), este cel al subiectului postpus al verbului *a-i plăcea*: **Îmi place plimbare. *Îți place cafea? *Nu îmi place mâncare sărată. *Nu-mi place ceapă. *Îmi plac flori albe. *Îmi plac sarmale. *Nu îmi plac fumători. *Îmi plac persoane modeste. *Nu îmi plac minciuni.* Această structură este introdusă la nivelul A1 și nu se mai revine ulterior la ea, considerându-se a fi deja asimilată cu succes de către cursanți, cu toate că această construcție presupune un grad sporit de complexitate, „din cauza multiplelor operații cognitive implicate”, care după Lavinia-Iunia Vasiliu, „s-ar însuși într-o etapă mai târzie în evoluția IL (probabil B1)” (*Ibidem*). Cu toate că se insistă foarte mult asupra acestei reguli în manuale, existând lecții și exerciții dedicate acestei norme în primele unități de învățare, funcția sintactică de subiect este greu de înțeles și de recunoscut de către studenți în acel stadiu, de aici și dificultatea de a asimila regula determinării în acest caz.

2. (Ne)determinarea neadecvată a complementului direct

O altă eroare sesizată în mostrele de *interlimbă* ale studenților este neregnoașterea necesității determinării, fie că este vorba despre cea definită sau nedefinită, în cazul complementului direct: **Eu consult doctor pentru că sunt bolnav. *Eu nu port rochie murdară. *Eu aud cântec azi. *Am creier gol, nu am idei. *Pune furculiță pe masă. *Nu văd mașină galbenă. *Caută avocat bun. *Deschizi ușă. *Trebuie să iei tramvai pentru centru. *Tu ai nevoie să iei șervețel. *Folosește lingură pentru supă. *Umpleți sticlă cu apă. *Nu înțeleg pentru că pui întrebare greșită. *Ele termină proiect mare pentru facultatea. *Eu studiez lecții.* În exemplele selectate, ar putea fi folosit atât articolul definit, cât și cel nedefinit, în schimb forma nearticulată pentru care optează cursanții este o structură improprie limbii române. Unele situații s-ar putea explica prin transferul din L1, sub influența unor structuri echivalente din limbile cunoscute de studenți, în special din limba arabă, în care complementul direct e nedeterminat, structuri corespondente construcțiilor cu articol nedefinit din limba română. O altă explicație posibilă pentru omisiunea articolului în aceste situații ar putea fi „transferul provenit din metodele de predare”, în termenii lui Larry Selinker (SELINKER, 1972, p. 219), mai exact, faptul că nu li se oferă studenților o regulă în acest sens în setul de norme referitoare la utilizarea articolului definit (sau nedefinit), întrucât determinarea este cerută de context și de situația de comunicare, de aceea este și o eroare mai greu de corectat.

Un alt indiciu al confuziei în ceea ce privește determinarea adecvată a complementului direct o reprezintă situația contrară, în care substantivul ar trebui să fie nearticulat, dar în producțiile studenților acesta apare articulat cu articol definit, în special în contexte în care apar și adverbe de frecvență: **Eu beau **apa** în fiecare zi.* **Eu mănânc **cartofii** zilnic.* **Eu dau **telefonul** la părinți în fiecare seară.* **Ascult **muzica** sau scriu **mesajele** pe telefon.* **Gătesc **puiul** în fiecare săptămână.* În acest caz, fiind vorba de o generalizare în care nu se face referire la un element specific al clasei referentului, necesitatea nedeterminării e mai greu de sesizat, mai ales la nivelul lingvistic A1 sau chiar la A2. O altă situație interesantă este cea a dublei marcări a determinării, atât prin articolul nedefinit, cât și prin cel definit: **Eu vreau **un meniul**, vă rog!* **Ea găsește **niște cerceii** într-un coș de gunoi.* **Am fript **niște peștele**.* **Văd **un interesant emisiunea**.* **El poartă **un tricoul** negru.* **Profesorul organizează **o excursia**.* **Am folosit **o bicicleta** azi.* **Doctorul are **un halatul**.* **Am cumpărat **o plăcinta** cu cireșe.* E exclusă ipoteza unui *transfer lingvistic* în acest caz, explicația fiind una *intralingvistică*, prin natura diferită a celor două tipuri de articol, cel nedefinit fiind proclitic, iar cel definit enclitic, ceea ce face mai greu de sesizat faptul că ele se exclud reciproc.

3. Marcarea dublă a determinării în cadrul grupului nominal

O altă eroare care apare în special în cazul vorbitorilor de limba arabă este cea a dublei determinări a substantivului și adjectivului: ****Limba chineza** este dificilă.* **Eu trăiesc în **casa spațioasă**.* **Ea are **fața frumoasă**.* **Mănânc **fructele roșii**.* **Oamenii **săracii** nu au bani.* Astfel de erori pot fi puse pe seama transferului din L1 în cazul vorbitorilor de arabă, limbă în care adjectivul ce determină un substantiv cu articol definit va avea obligatoriu, la rândul său, articolul definit, întrucât acordul în interiorul sintagmei nominale alcătuite dintr-un substantiv și un adjectiv se face nu doar în gen, număr și caz, ca în limba română, ci și în ceea ce privește categoria determinării (RYDING, 2005, p. 239). În limba română, în schimb, „spre deosebire de gen, număr și caz care, în asocierea [substantiv + adjectiv], sunt marcate dublu (*casă frumoasă, case frumoase*), determinarea este exprimată o singură dată, prin atașarea articolului definit la primul dintre componentii sintagmei nominale (comp. *frumoasa fată și fata frumoasă*)” (GALR 1, 2008, p. 141). Așadar, spre deosebire de limba arabă, în limba română purtătorul mărcii determinării este fie substantivul, fie adjectivul, în funcție de topică, întotdeauna primul termen al structurii purtând articolul definit.

Uneori nu doar atributul adjectival, ci chiar și numele predicativ apare însoțit de articolul definit în textele studenților: ****Trenurile** nu sunt **curatele** în România.* ****Fata** este foarte **frumoasă**.* ****Pantofii** sunt **eleganții**.* Astfel de erori, e adevărat că mai puțin frecvente decât cele care implică asocierea dintre un substantiv și adjectivul care îl determină, nu mai pot fi puse pe seama transferului din L1 nici măcar în cazul vorbitorilor de limba arabă, întrucât atunci când adjectivul nu are funcția sintactică de atribut adjectival, ci de nume predicativ. În acest caz, acordul cu substantivul se va realiza doar în gen, număr și caz, excluzând, ca în limba română, determinarea, acesta fiind și modul de diferențiere a celor două funcții sintactice, în condițiile în care verbul copulativ este de obicei subînțeles la modul indicativ, timpul prezent în limba arabă modernă standard, după cum am semnalat într-un studiu anterior de analiză contrastivă (DINCĂ, 2018, p. 140). Așadar, acest tip de eroare denotă mai degrabă existența unor confuzii în asimilarea mecanismelor determinării în limba română în primele etape ale învățării, ce se cer limpezite prin exerciții specifice, dar și prin sesiuni de corectare a propriilor greșeli sub îndrumarea profesorului.

4. Determinarea eronată a substantivului precedat de prepoziție

Poate cea mai frecventă utilizare inadecvată a articolului definit de către studenții arabi care învață limba română este cea din asocierile de tipul prepoziție + substantiv în cazul acuzativ, fără determinanți: ****Noi** avem azi **pentru cina** sarmale și salată.* ****Cartea** este pe birou,*

*lângă pixul. *El merge pe strada. *Ea pune cartea pe raftul. *Este obosită, stă pe banca. *Merg la banca pentru că am nevoie de bani. *Eu am primit invitații pentru căsătoria. *Dorm odihnit pe patul. *Am fost la universitatea în fiecare zi. *Scriu teme pentru acasă pe caietul. *Am mers la magazinul. *Stau jos pe canapeaua. *Folosesc medicamentul pentru gâtul.* E clar o eroare de transfer lingvistic din L1, întrucât în contextele echivalente din limba arabă articolul definit este utilizat obligatoriu. În plus, și în alte limbi vorbite de studenți, precum engleza, franceza sau portugheza, articolul definit este prezent, ceea ce întărește prezumția necesității de a insera morfemul de determinare, în special în situațiile în care controlul lingvistic scade și, implicit, și acuratețea gramaticală are de suferit. Chiar dacă regula este bine cunoscută încă de la nivelul lingvistic A1, primul impuls este cel de a folosi articolul definit, uneori studenții corectându-se la o a doua lectură.

Pe de altă parte, am observat fenomenul contrar, de omitere a articolului definit în situațiile în care substantivul precedat de prepoziție are un determinant care îi conferă specificitate și, în acest fel, impune marcarea determinării prin prezența articolului definit (sau nedefinit, în funcție de context): **Eu învăț cuvinte noi pentru lecție de limba română. *Casa mea este aproape de stație de tramvai. *Cartea e pe masă neagră. *Telefonul este în geantă albă. *Sunt student la Universitate de Vest din Timișoara.* Cu toate că această situație este menționată în lecțiile aferente articolului definit, studenții nu percep întotdeauna astfel de nuanțe și generalizează regula de a nu articula substantivele precedate de prepoziții care cer cazul acuzativ, făcând abstracție de determinanții care impun o normă diferită. Așadar, ar putea fi o consecință a unor strategii de învățare, mai exact, această eroare ar putea fi derivată din strategia „copierii indicului” (*cue-copying*) (SELINKER, 1972, p. 220), în care studenții își construiesc propriul sistem de indicii pentru recunoașterea situațiilor în care este necesară aplicarea unei reguli, iar erorile provin din generalizarea excesivă a acestui mecanism de recunoaștere. După ce s-au obișnuit cu greu să nu atașeze articolul definit unui substantiv precedat de prepoziție, cursanții riscă să alunece în cealaltă extremă, iar prepoziția din fața substantivului ar putea să funcționeze ca un astfel de fals indiciu pentru excluderea articolului definit în orice situație de acest tip, ignorând faptul că uneori contextul impune alte norme.

La nivelul A1-A2, studenții întâmpină dificultăți și în utilizarea adverbilor de timp formate prin schimbarea valorii gramaticale a unor substantive cu articol definit din sfera semantică a timpului, precum *dimineața, seara, noaptea* etc.: **Eu citesc în seară. *El a fost supărat și s-a calmat doar seară. *Eu fac tema în noapte. *În dimineață mă trezesc la ora 7.* Influența de limbile pe care le cunosc, studenții folosesc aceste adverbe precedate de prepoziția *în* și omit de cele mai multe ori articolul definit, deși uneori articolul e prezent, dar structura este incorectă prin prezența prepoziției (**Eu sunt relaxat în dimineața pentru că beau cafea. *Merg la sală în seara.*). O altă eroare se produce atunci când studenții folosesc articolul definit în cazul substantivelor precedate de adjectivul pronominal nehotărât *fiecare*: **Beau în fiecare dimineață cafea. *Joc fotbal în fiecare duminică.* Cu toate acestea, în expresiile uzuale erorile nu apar, pentru că de multe ori această structură este asimilată în bloc, fără a fi descompusă în elementele sale componente (de exemplu, structura *în fiecare zi*), de aceea și frecvența unor astfel de structuri în *input* are rolul de fixare în *interlimba* cursantului a unor astfel de construcții pe care acesta le memorează, „fără a conștientiza neapărat regulile de la baza lor” (VASIU, 2020, p. 196).

Lavinia-Iunia Vasiu explică mecanismul unor erori, printre care și cele privitoare la determinare, prin coexistența „a două forme diferite în lexiconul mental a elementelor lexicale mai frecvente în input sau output și de accesarea uneia sau alteia, în funcție de context”, iar erorile intervin atunci când „sub presiunea timpului, vorbitorul accesează forma nedorită” (*Ibidem*). În acest sens, prepoziția *cu* reprezintă un caz aparte, întrucât, în funcție de context, poate impune fie nedeterminarea substantivului pe care îl precedă, în situațiile în care poate fi înlocuită cu prepoziția cu semantism antonimic *fără*, fie determinarea, în condițiile în care

implică o valoare instrumentală, însoțește substantive care se referă la mijloace de transport sau are sensul de „împreună cu”. De multe ori astfel de subtilități semantice sunt greu de intuit de studenți, iar erorile lor decurg din imposibilitatea de a distinge aceste nuanțe semantice: **Copiii beau lapte cu ciocolata. *Vreau cafea cu laptele. *Merg la cumpărături cu coleg. *Scriu tema cu creion. *Tu nu călătorești cu taxi? *Îmi place să călătoresc cu tren.* Cu toate acestea, această eroare pare a fi una cu caracter tranzitoriu, întrucât frecvența unor astfel de structuri uzuale în *input* va conduce treptat la apariția formelor corecte și în *output*, în special în stadiile mai avansate ale învățării (probabil începând de la nivelul A2+).

5. Erori de determinare adecvată a substantivului însoțit de adjectivul pronominal demonstrativ

Erorile în ceea ce privește ocurența sau absența articolului definit în cazul substantivelor însoțite de adjectivul pronominal demonstrativ constituie una dintre cele mai grăitoare exemple de construire a unui sistem normativ alternativ, în răspăr cu normele consacrate din L2. Cele mai numeroase erori, cum era de așteptat, se produc în construcțiile în care substantivul este însoțit de un adjectiv pronominal demonstrativ de apropiere, primul asimilat într-o „ordine naturală” a achiziției structurilor gramaticale din L2: **Acest bradul este înalt. *Acesta cântecul este foarte frumos. *Acesta copilul este timid. *Aceasta clădire are multe scări. *Eu sunt mulțumit de aceasta munca.* Dacă în cazul altor tipuri de erori, nu doar limba maternă, ci și alte limbi cunoscute de cursanți, precum engleza, franceza sau portugheza, puteau interfera cu normele din L2, în acest caz este clar că este vorba despre o eroare de *transfer lingvistic* din limba arabă, unde adjectivul pronominal demonstrativ, aflat întotdeauna în poziție inițială (ca în majoritatea mostrelor de erori ale cursanților), este urmat obligatoriu de un substantiv cu articol definit. În limba română, în schimb, ocurența sau absența articolului definit este impusă de topică: pe de o parte, atunci când adjectivul pronominal demonstrativ se află după substantiv, acesta este neapărat însoțit de articolul definit, iar pe de altă parte, dacă adjectivul pronominal demonstrativ precedă substantivul, acesta este obligatoriu nearticulat.

Erorile apar din nevoia de a simplifica aceste reguli, percepute a fi prea complexe în raport cu limbile cunoscute de studenți, de unde și tendința de a folosi (tot eronat) formele colocviale: **Seară asta mă duc la magazin. *Asta întrebarea este grea. *Ce e interesant în asta cartea. *Am cumpărat asta bicicleta. *Nu am fost în asta oraș. *Asta pix nu scrie.* E interesant că în cazul formelor colocviale apare și o încercare suplimentară de simplificare, prin care complexa paradigmă a adjectivului pronominal demonstrativ este redusă la forma de feminin singular *asta*, întrebuințată indiferent de genul substantivului determinat. Un indiciu în plus că putem recunoaște în această situație „procesul psiholingvistic de simplificare” a unui sistem de norme prea complicate, interpretat de Larry Selinker fie ca o strategie de a înlesni procesul de învățare, fie drept o metodă de fluidizare a procesului de comunicare, prin eliminarea morfemelor gramaticale, percepute ca factori ce încetinesc exprimarea și conduc la ezitări iritante pentru interlocutori (SELINKER, 1972, p. 220). Aceleași tentative de simplificare vor fi recunoscute mai târziu și în cazul celorlalte tipuri de adjectiv pronominal demonstrativ, cu precădere în cazul celui de depărtare, care prezintă, la rândul său, două paradigme paralele cu valori pragmatice diferite, în funcție de registrul formal sau informal în care sunt utilizate, preferința pentru formele colocviale fiind evidentă: **Am spălat acea cămașa. *Am văzut acele serialele. *Vreau să cumpăr aia mașina. *Am uitat aia regula. *Am fost în aia sat și am mâncat aia mâncarea la ei.* Folosite în special în situații informale de comunicare, când controlul lingvistic slăbește, astfel de forme colocviale, cu precădere *asta* și *aia*, în fața substantivului determinat, sunt sortite să se fosilizeze, fiind probabil unul dintre elementele prin care *interlimba* vorbitorilor nativi de limba arabă devine ușor de recunoscut.

6. Absența articolului definit în cazul substantivelor urmate de adjectivul pronominal posesiv

O eroare frecventă, determinată și de influența limbilor cunoscute de studenți, precum araba, engleza, franceza sau portugheza, este cea a nearticulării substantivelor însoțite de adjectivul pronominal posesiv: **Eu nu găsesc portofel meu.* **Ea este gazdă noastră.* **Eu curăț apartament meu săptămânal.* **Frate meu mănâncă înghețată.* **Casă mea este departe din centru.* **Am trei cărți în rucsac meu.* **Eu am dureri în abdomen meu.* Dacă în limbile menționate sintagmele posesive sunt mărci ale determinării care exclud prezența articolului definit, în limba română ele implică obligatoriu articularea substantivului urmat de adjectivul pronominal posesiv. E interesant că uneori apar chiar în aceeași frază, atât sintagme posesive cu substantiv nearticulat, cât și cu substantive articulate: **Frate meu trăiește cu familia mea.* **Am lăsat bagaj meu acasă la prietenii mei.* În aceste contexte, structurile corecte sunt uzuale și includ adjectivul pronominal la persoana I singular, așadar se susține explicația pe care o oferă Lavinia-Iunia Vasiliu, conform căreia determinarea corectă în astfel de contexte nu reflectă faptul că studenții „au achiziționat regulile privind determinarea, ci mulțumită întâlnirii acestei structuri în input în mod repetat și a memorării ei ca atare” (VASILIU, 2020, p. 195-196), cursanții sunt capabili să reproducă în *output* astfel de construcții compacte, fără a analiza normele ce le susțin.

7. Erori ale determinării în structuri încă neasimilate – cazul genitiv sau dativ

O eroare cu caracter tranzitoriu este cea a evitării unor structuri complexe, încă neasimilate, precum cea care include un substantiv cu articol definit urmat de un alt substantiv cu articol definit în cazul genitiv, cel din urmă fiind înlocuit printr-un articol definit tot în cazul nominativ sau acuzativ: **Zâmbetul copilul este frumos.* **Fruntea băiatul este mare.* **Nu știu unde este cheia ușa.* **Eu încui ușa camera mea.* La nivelul A1, în special, studenții încearcă să umple lacunele din *interlimbă* cu structuri calchiate după *patternurile* existente în limbile pe care le cunosc, de aici și apariția unor construcții bizare pentru un vorbitor nativ. Structurile în care ordinea celor două substantive este inversată copiază, de pildă, modelul construcției genitivale din engleză, în care substantivul care se referă la posesor precedă celălalt substantiv, care exprimă obiectul posedat: **Acest tabel este pentru studenți numele.* **Casa mea este lângă autobuzul stație.* **Eu știu doctorul număr.* **Care este universitatea adresă?* În aceeași manieră, vorbitorii de arabă tind să adapteze „construcția de anexiune” sau „genitivă”, alcătuită dintr-un substantiv obligatoriu nearticulat, urmat de substantiv cu articol definit, dacă întreaga structură are un caracter definit (DOBRIȘAN, 2014, p. 71), uneori articulând corect primul substantiv, ceea ce denotă o îndepărtare de normele din L1 și configurarea unor norme autonome în *interlimbă*: **Urcarea scările este greu.* **Pe masa e telefonul colegul.* **Săpun este în mână tatăl.* **Eu stau în casa familie mea.* E interesant cum formele corecte alternează cu cele eronate, ca dovadă a coexistenței în tentativele de comunicare ale cursanților a unor „ipoteze euristice multiple” prin care aceștia își testează intuițiile referitoare la structura limbii în curs de învățare, folosind cunoștințele lingvistice pe care le stăpânesc deja, din limba maternă sau din celelalte limbi străine învățate (CORDER, 1981, p. 85). E adevărat că unele dintre aceste ipoteze de tatonare sunt adaptate din L1 sau urmăresc calchierea unor structuri din celelalte limbi cunoscute, dar altele se construiesc *intralingvistic*, prin citirea prin propriile lentile a regulilor deja asimilate din L2.

O situație similară apare în utilizarea eronată a unor substantive cu articol definit, uneori însoțite de diverse prepoziții, ca structuri de tranziție, ce înlocuiesc construcțiile cu substantiv în cazul dativ, încă neasimilate de studenții aflați la nivelul de competență lingvistică A1 sau chiar A2: **Eu zic profesoara despre examenele viitoare.* **Studenții răspund la profesorul.* **Eu scriu un mesaj la mama mea.* **Eu spun bună dimineața în fiecare dimineață la sora mea.* *Eu explic lecția la prietenul meu.* Unele dintre aceste structuri amintesc de folosirea greșită, în

contexte colocviale, de către vorbitorii nativi de limbă română, a formei de acuzativ a substantivului precedat de prepoziția *la* în locul substantivului în cazul dativ. În alte situații studenții nu sesizează necesitatea utilizării cazului dativ, întrucât percep eronat substantivul respectiv drept subiectul propoziției, de pildă, pentru construcțiile cu verbul *a fi* (*a-i fi foame, frig, frică* etc.) sau cu verbul *a-i plăcea*: **Fata i-e frică de leu. *Colegii mei nu le e foame. *Familia i-e dor de noi. *Copiii le place înghețata. *Românii le place carne multă. *Fata îi place haine scumpe. *Mama îi place mașini. *Arabii le plac narghilea*. În cazul verbului *a-i plăcea*, pot fi recunoscute și alte indicii că subiectul real este confundat cu un complement direct, pe lângă absența articolului definit care ar trebui să-i fie anexat, uneori se poate observa și acordul greșit al verbului cu pseudosubiectul ce se substituie complementului indirect în cazul dativ.

Erorile ce decurg din necunoașterea unor structuri complexe, specifice unor niveluri superioare de competență lingvistică, sunt și cel mai greu de corectat, deoarece e dificil de oferit un substitut pentru structura încă neexplicată studenților. În același timp, introducerea unor astfel de structuri prea devreme ar contrazice principiul de a preda gradat, într-o anumită ordine, structuri din ce în ce mai complexe, în conformitate cu ipoteza existenței unei „ordini naturale” de învățare a structurilor gramaticale ale L2, care nu corespunde întotdeauna cu secvențierea urmărită în cadrul procesului de instruire (BAILEY, MADDEN, KRASHEN, 1974, p. 243). De aici și dilema profesorului confruntat cu astfel de situații, în încercarea de a-i ajuta pe studenți să conștientizeze astfel de erori, dar și de a le satisface nevoia de a le înțelege și a le corecta.

În concluzie, analiza unor erori recurente în *interlimba* studenților se dovedește utilă în înțelegerea stadiului în care se află aceștia în procesul de asimilare a limbii române ca L2 și poate conduce la alegerea unor strategii didactice adecvate pentru conștientizarea, controlul și corectarea devierilor frecvente de la normele lingvistice ale limbii române. Unele dintre erorile identificate în producțiile studenților sunt rezultatul adaptării unor structuri din L1 sau al calchierii unor construcții lingvistice din alte limbi cunoscute, pe când altele au un caracter *intralingvistic*, produse prin interpretarea personală a normelor deja asimilate din L2. E adevărat că multe dintre acestea au o natură tranzitorie și pe măsură ce avansează în învățarea limbii române, studenții vor abandona structurile eronate, substituindu-le cu formulări în concordanță cu normele consacrate. Dar există și riscul ca, în absența unor reveniri periodice, în stadii succesive de învățare, la normele de utilizare a articolului în limba română, structurile incorect asimilate în fazele inițiale ale învățării să se *fossilizeze* și să devină un impediment în comprehensiunea unor structuri mai complexe care implică determinarea. În acest sens, pot fi concepute acțiuni remediale, precum includerea în scenariile didactice a unor sesiuni de autocorectare a erorilor sub îndrumarea profesorului, valorificându-se chiar reacțiile și observațiile studenților referitoare la perceperea propriilor erori prezente în *interlimbă*, într-o perspectivă constructivă ce facilitează asimilarea conștientă și activă a limbii române ca L2.

BIBLIOGRAFIE

- *** *Cadrul european comun de referință pentru limbi: Învățare, predare, evaluare (CECRL)*, Strasbourg, Divizia Politici Lingvistice, Consiliul Europei, 2003
- *** *Gramatica limbii române*, Vol. I. *Cuvântul (GALRI)*, Coordonator Valeria Guțu-Romalo, Tiraj nou, revizuit, București, Editura Academiei Române, 2008
- AVRAM, Mioara, *Gramatica pentru toți*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 1997
- BAILEY, Nathalie, MADDEN, Carolyn, KRASHEN, Stephen D., *Is there a "natural sequence" in adult second language learning?*, in „Language Learning”, Vol. XXVI, No. 2, 1974, p. 235-243
- DOBRIȘAN, Nicolae, *Limba arabă contemporană 2*, Ediția a II-a, București, Editura Pro Universitaria, 2014
- ELLIS, Rod, BARKHUIZEN, Gary, *Analysing Learner Language*, Oxford, Oxford University Press, 2005
- CORDER, S. P., *Error Analysis and Interlanguage*, Oxford, Oxford University Press, 1981
- DINCĂ, Irina, *Articolul definit în limba română și în limba arabă modernă standard – o abordare contrastivă*, în „Transilvania”, Nr. 11, 2018, p. 135-141
- GASS, Susan M., SELINKER, Larry, *Second Language Acquisition. An Introductory Course*, Third Edition, New York and London, Routledge Taylor&Francis Group, 2008
- NEMSER, William, *Approximative Systems of Foreign Language Learners*, in „International Review of Applied Linguistics”, Vol. IX, No. 2, 1971, p. 115-123
- PLATON, Elena, SONEA, Ioana, VASIU, Lavinia, VÎLCU, Dina, *Descrierea minimală a limbii române. A1, A2, B1, B2*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014
- PLATON, Elena, *Româna ca limbă străină (RLS). Elemente de metadidactică*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2021
- POPEȚI, Eliana-Alina, *Probleme în predarea limbii române ca limbă străină. Studiu de caz: articolul în limba română*, în „Quaestiones Romanicae”, Vol. VIII, Nr. 1, 2020, p. 377-384
- RYDING, Karin C., *A Reference Grammar of Modern Standard Arabic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- SELINKER, Larry, *Interlanguage*, in „International Review of Applied Linguistics”, Vol. X, No. 3, 1972, p. 209-231
- VASIU, Lavinia-Iunia, *Achiziția limbii române ca L2. Interlimba la nivelul A1*, Presa Universitară Clujeană, 2020

SOME CONSIDERATIONS ON INDEPENDENT AND ABSOLUTE GENITIVE CONSTRUCTIONS

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR L'INDEPENDANCE ET L'ABSOLU CONSTRUCTIONS GÉNITIVES

CÂTEVA ASPECTE PRIVIND CONSTRUCȚIILE GENITIVEALE INDEPENDENTE ȘI ABOSLUTE

Ioan Beniamin POP

Lecturer PhD

Technical University of Cluj Napoca

North University Centre of Baia Mare, Faculty of Letters

76 Victoriei St., Baia Mare, Maramureș

E-mail: pbeniamin@yahoo.com

Abstract

The present paper considers several aspects when the genitive is contextually employed independently, hence occurring without a following head noun. This entails that it may be used nominally as it can perform the regular functions of nouns since the complement of the genitive is often missing or elliptic. Even though the head noun is ellipted, it may be easily recovered from the context. However, since the missing word is not always necessary in the context, absolute genitives are not typically considered elliptical constructions; these constructions can be understood without a head noun. Unlike absolute genitives, independent genitives are fully fledged nominal components in which the possessive modifies an elliptic head noun. The lack of the head noun distinguishes independent genitives; nevertheless, these constructions are elliptical since it is possible to recover the relevant head noun from the context.

Résumé

Cet article présente plusieurs aspects lorsque le génitif est employé contextuellement de manière indépendante, se produisant donc sans que le pivot principal de la phrase soit suivi d'un autre mot.. Cela implique qu'il peut être utilisé nominalement car il peut remplir les fonctions régulières des noms en raison du fait que le complément du génitif est souvent manquant ou elliptique. Même si le nom principal est elliptique, il peut être facilement récupéré du contexte. Cependant, comme le mot manquant n'est pas toujours nécessaire dans le contexte, les génitifs absolus ne sont généralement pas considérés comme des constructions elliptiques ; ces constructions peuvent être comprises sans nom principal. Contrairement aux génitifs absolus, les génitifs indépendants sont des composants nominaux à part entière dans lesquels le possessif modifie un nom de tête elliptique. L'absence du nom principal distingue les génitifs indépendants; pourtant, ces constructions sont elliptiques puisque le pivot principal pertinent peut être récupéré à partir du contexte.

Rezumat

Lucrarea de față ia în considerare mai multe aspecte când genitivul este folosit în mod independent în mod contextual, fiind implicat fără un substantiv principal. Implicând folosire nominală, poate îndeplini funcțiile obișnuite ale substantivelor întrucât complementul genitivului lipsește adesea sau e eliptic. Chiar dacă substantivul principal este elipso, acesta poate fi ușor recuperat din context. Cu toate acestea, deoarece cuvântul lipsă nu este întotdeauna necesar în context, genitivele absolute nu sunt considerate în mod obișnuit construcții eliptice; aceste construcții pot fi înțelese fără un substantiv principal în locuțiune. Spre deosebire de genitivele absolute, genitivele independente sunt componente nominale cu drepturi depline în care posesivul modifică un substantiv regent eliptic. Lipsa substantivului regent distinge este o caracteristică specifică genitivelor independente; totuși, aceste construcții sunt eliptice, deoarece substantivul regent relevant poate fi recuperat din context.

Keywords: *elliptical genitive, independent genitive, absolute genitive, head noun, inflection*

Mots-clés: *génitif elliptique, génitif indépendant, génitif absolu, nom principal, inflexion*

Cuvinte-cheie: *genitiv eliptic, genitiv independent, genitiv absolut, substantiv regent, inflexiune*

1. Introduction

The genitive is generally used as a dependent element in noun phrases, behaving similarly to an adjective qualifying the succeeding noun, as in the *girl's car*, paraphrased perhaps to '*small car*', where both *girl's* and *small* modify the head noun since they assume adjectival values. In such instances, the genitive is employed as a dependent element, being used adjectivally.

However, the genitives may also be used independently when they occur without a following head noun. In such instances, the genitive is employed nominally since it carries out the usual functions of nouns due to the fact that the complement of the genitive is, in some instances, absent or elliptic (cf. Quirk et al. 1985: 329, Biber et al. 1999: 294, Rosenbach 2002:32, Rosenbach and Vezzosi 2000: 296).

Historically, according to van der Gaaf (1932) and Brunner (1962) (apud Rosenbach 2002: 207), 'the two types of ellipted genitive construction, the independent¹ (*this book is John's*) and the absolute genitive² (*at Mary's*), do not make their appearance into the English Language until 1300; (...) one of the earliest occurrences (...) is the example: *he was at seint poules*³. These elliptic absolute genitives, appearing as late as in the late thirteenth century in the English language, with a strong preference for the *s*-genitive (rather than the *s*-less genitive, even in northern dialects), may be one possible reason for why the *s*-genitive stayed in English and was not superseded by the *s*-less genitive'. As Allen (1997) (apud Pop 2021: 84) suggests, it 'developed when the old inflectional genitive in *-(e)s* generalised to all noun classes and became reanalysed as a clitic'.

¹ Biber et al. (1999: 296) coin them 'elliptic genitives', employing the class of 'independent genitives' for a broader array of situations, including the 'absolute genitives'.

² Quirk et al. (1985: 329) employ the term 'local genitive' to refer to 'expressions relating to premises or establishments'.

³ He was at St. Paul's.

2. A note on elliptical genitives

Even though the elliptic genitive is ellipted, it is easily inferred from the context. Biber et al. (1999: 296) note that ‘where the head noun is somehow recoverable, the genitive phrase may on its own fill a nominal position. Examples of such independent genitives include elliptic genitives where the complete noun phrase that one would reconstruct has not actually occurred elsewhere in the discourse, but can be inferred from the preceding context’. Such a complement is called latent complement or implied complement. Consider the following examples:

Leave the book on the shelf – it is my teacher’s.
The words you mentioned are not yours, they are your desk mate’s.
My mind is like an elephant’s.

The syntactical function associated with independent genitives is, in the majority of situations, with the subject complement. However, when used nominally, the independent genitive may assume functions such as subject, object, prepositional complement, etc.

I haven’t seen your car, but I have seen Mary’s.
Andrew’s was the most effective retort of the day.
She would rather favour boys’ whims over girls’.
He cannot find his pencil so he’ll steal somebody else’s.
Your performance in the exams this year was worse than last year’s.

Although the ellipted head noun in an independent genitive is usually recovered from the context which precedes the structure, there are, on occasion, situations when the missing head is identified later on in the context, thus, instead of preceding the construction, it actually follows it. Consider the examples:

My father’s is the loudest [chainsaw] in the whole county.
Alice’s was one of the bleakest and most unappealing [engagement ceremony] we have ever witnessed.
We had to admit that Mary’s was, in our opinion – be it subjective or not, and without any shred of hesitation on our part, the most beautiful [skirt].

These types of constructions, however, are employed for stylistic reasons, being rather infrequently encountered.

3. Independent versus absolute genitives

Rosenbach (2002: 32) discriminates between the latent or implied complement, coined ‘absolute genitive’ and the ‘independent genitive’: ‘while in "absolute genitives" the head is implicitly interpreted as a place, a church or parish, in "independent genitives" it is anaphorically given in the context with the possessor usually occurring predicatively’. Consider the following examples:

- a) I’ll see you at Mary’s.
- b) We’ll meet at St. Paul’s.
- c) This is not my car, it is Brian’s.

The examples in a) and b) are illustrations of the absolute genitive, whereas c) is an independent genitive. When employed as such constructions, they cannot be replaced by prepositional genitives:

- a) *I’ll see you at of Mary.
- b) *We’ll meet at of St. Paul.
- c) *This is not my car, it is of Brian.

They can, nevertheless, accept the periphrastic genitive, with the subsequent inclusion of the head noun, when the possessum is specified:

I’ll see you at Mary’s (place).
I’ll see you at the place of Mary.
We’ll meet at St. Paul’s (church).

We'll meet at the church of St. Paul.

However, as Rosencach (2002: 33) notes, 'although it has been argued that the choice between the *s*-genitive and the *of*-genitive in double genitives and in elliptic genitives seems to be subject to similar constraints as the choice between the *s*-genitive and the *of*-genitive in general', the equivalency between the two constructions is not entirely supported due to the fact that, as Pop (2022:77) posits, choice of the genitive is contingent on an array of factors and variables which 'are active at various levels of linguistic analysis. The semantic link between the modifiers and the head, the lexical class of the modifiers, the weight distribution, and the post modification all play a role in deciding which of the two genitive versions to choose'. According to Allen (1998: 130), the prepositional genitive is not encountered with independent genitive constructions, the only possible occurrence being with the *s*-genitives, such as *the palace is the king's*.

In conjunction with the same principle, Kreyer (2003: 170) only considers the situations where both types of genitives are 'possible alternative, i.e. where the genitive ('N1's N2') can be substituted by the *of*-construction ('the N2ofN1'), and vice versa. Hence, instances of 'post-genitive'⁴, 'local genitive'⁵, and 'independent genitive' are not included under the scope of the study, in similar fashion to Piotrowska (2021:122) who disregards 'possessives with an elliptic possessor or possessum phrases'⁶.

4. Independent genitives employment

The independent genitive may appear in situations such as the following:

1. Although the complete noun phrase does not appear anywhere in the sentence, it may be deduced from the previous context. The complement of the genitive is not wholly implied. It does exist in the context, but elsewhere.⁷

That isn't my [mistake]. It is Steve's!

If the [bike] is pink, it's my sister's.

The dog's [sight], they say, is considerably weaker than man's.

His [life] actually ceased with his wife's.

2. The head noun occurs later on in the context. Although the elliptical head noun in an independent genitive is normally recovered from the context that precedes the structure, there are times when the missing head is located later on in the context, so it actually follows the construction rather than preceding it. Consider the following examples:

Muhammad Ali's is, perhaps, the most inspirational and well-known [name] in the history of boxing.

Under the circumstances, Romania's is one of the most sensitive geo-political [positions].

Who would imagine that my sister's was an old-ragged and extremely poorly wrapped [present].

⁴ 'Group genitive' (cf. Biber et al. 1999, Quirk et al. 1985, Röthlisberger and Schneider 2013, etc.

⁵ The present paper employs the term 'absolute genitive' for this type of genitive (cf. Rosencach (2002: 32).

⁶ Röthlisberger and Schneider (2013: 167) exclude similar genitive constructions.

⁷ With nouns which, for some reason or other, are not normally found in the genitive, expressions with *that* or *those* of are used instead.

His fame, like that of Diogenes, will last forever.

Expressions with *that of* and *those of* are also widely used in the heavier, formal style, where they frequently replace the above given complementless genitives.

The dog's sight is considerably weaker than that of man.

There is an enormous discrepancy between the incomes of doctors and those of teachers.

3. A reduction of full noun phrases with dependent genitives if they resurface later in the discourse in identical circumstances. It is especially encountered in dialogues, even though it is not necessarily restricted to such contexts:

Seriously, you can never imagine sleeping in Mary and John's [flat].

- Don't worry, we have no intention of spending the whole evening at Mary and John's.

If your intention of a surprise somehow entails using Daniel's [speed boat], you can already forget it.

- Take it easy, I won't be using Daniel's. His not my only option.

Lyme's [disease] is such an aggravating illness that the psychological impact on the patients is exceedingly overwhelming. Various specialists in microbiology have thus taken upon themselves to make an attempt at bringing some relief to people affected by Lyme's.

As Quirk et al. (1985: 329) note, 'this genitive is frequently an elliptical variant of a noun phrase in which the genitive has its usual determinative function. But note that a possessive pronoun used in this genitive construction requires the independent form:

Hers was the prettiest dress.

Strictly, the pronoun illustrates quasi-ellipsis rather than ellipsis'.

5. Absolute genitive occurrence

Many independent genitives have become conventionalised, hence no head noun is required in the context. They typically make reference to a place, such as a person's home, a place, restaurant, hotel, shop, or other institutions.

The ellipsis in the case of absolute genitive (cf. Rosenbach and Vezzosi 2000: 296), also coined 'local genitive' (cf. Quirk et al. 1985: 329), is less obviously manifested when it refers to locations, residences, businesses, etc. However, it is not always overt whether the reference is made at a very definite location. Take, for instance, a sentence such as:

I will see you at David's.

The context is rather scarce, implying that several possible ellipted head nouns can complement the context:

I will see you at David's [house].

I will see you at David's [apartment].

I will see you at David's [place].

All the possible solutions above are more than appropriate for the context, which allows for even more interpretations, such as:

I will see you at David's [office].

I will see you at David's [shop].

I will see you at David's [cafeteria].

The list is not meant to be comprehensive and the possible ellipsis can be recovered only by means of the common knowledge shared by the participants who would select the missing head noun out of all possible interpretations. Non-linguistic reference and awareness of the implications brought about by mentioning the proper name (*David's*) is, under certain circumstances, enough for a (limited) group of users to narrow down the list of possible places to just one viable interpretation which the context warrants. Quirk et al. (1985: 330) posit that the employment of the term 'ellipted' head noun in such contexts is 'strictly non applicable'.

A broader perspective, however, is offered when the proper noun denotes well-known establishments which are not necessarily co-dependent on context or shared knowledge specific to a small, particular group of users.

She had her ring purchased at Tiffany's. [jewellery]

I do my shopping at Macy's. [department store]

I cannot say people dislike McDonald's. [restaurant].

Due to the fact that they are well-established locations in people's mind and common knowledge accepts them as such, the ellipsis poses no inconvenience in recovering the head noun, even though not mentioned in the context, therefore projecting the envisaged meaning attached to it.

The process is highly simplified in the case of common nouns denoting professions, thus entailing only one possible interpretation, namely the establishment of the profession specified. Consider the following examples:

She has sworn never to set foot in the dentist's again.

He has frequently visited the fishmonger's recently.

They saw him just as he was entering the hairdresser's.

The context allows for only one semantically acceptable interpretation, namely the one suggesting the place where business is conducted.

The absolute genitive may be employed in order to denote several possible situations. It is used in contexts involving:

1. a shop, department store, restaurant. They typically refer to a place where an enterprise or company conducts its business.

She bought it at Macy's.

Why would you want to meet girls at the butcher's?

We'll have breakfast at Tiffany's.

She bought that at the grocer's across the gas station.

There is not much you can buy at the chemist's in our village.

I'll never set foot inside this barber's.

Surprisingly, she has been running the confectioner's rather successfully.

2. an institution, such as church, theatre, sports ground, hospital, park, etc. It normally implies a public building.

Our rendezvous point is in front of St. Paul's

The entrance to St. James' was guarded.

I found tickets for the play staged at the King's.

Her mother is so proud now that she is a student at Queen's.

I'm asking you to join me for a stroll in Regent's.

He is undergoing treatment at St. Patrick's.

They'll have their wedding at St. Joseph's.

In most situations, the genitive involved makes use of a saint's name. This occurs not only in cases where the institution depicted is a church or a cathedral, but also in cases of universities, palaces, and hospitals, especially.

3. people's home:

We should be at Mom's in ten minutes.

I'll spend my weekend at a friend's.

She's going to her grandparents'.

With this usage, the absolute genitive is employed to denote normal residences.

Due to the fact that the small shop-keepers are gradually disappearing as a business, the inflectional genitive is often mistaken for a plural in sentences such as:

You have to take your suit to the cleaners.

In fact, as Swan (1995 :433) notes, 'in modern English, expressions like the doctor, the dentist, the hairdresser, the butcher are often used without 's' inflection.

Sometimes, the degree of institutionalization is carried so far that the apostrophe is dropped and with it any connection with the genitive construction as in *Harrods*. This tends to become even more weakened with names of companies such as *McDonald's*, *McDonalds*,

Marks and Spencer's, Marks and Spencers, Woolworth's, Woolworths. (cf. Biber et al. 1999: 297).

6. Conclusions

The register of independent genitives is, for the most part, rather common in conversations, being encountered in extensively more situations than in other types of registers. This is consistent with the register's overall dependence on non-linguistic situational reference and common experience and understanding of the surrounding.

It is interesting to note that the absolute genitives are not regarded by some grammarians (Biber et al. 1999) as elliptical constructions, since the missing noun is no longer essential in the context: these constructions may be understood without a head noun. Therefore, for the English locative possessive construction, they presume a non-necessity of the head noun. Such possessives are nominal elements whose head is the possessive noun structurally.

Independent genitives, unlike absolute genitives, are regarded as fully fledged nominal components in which the possessive modifies an ellipted head noun. Whereas independent genitives are distinguished by the absence of the head noun, these formulations are elliptical because the relevant head noun may be determined within the discourse.

BIBLIOGRAPHY

- ALLEN, Cynthia. 'Genitives and the creolization question'. In *English Language and Linguistics* 2, 1998, p. 129-134
- ALLEN, Cynthia. *Genitives in Early English. Typology and Evidence*. Oxford: Oxford University Press, 2008
- BIBER, Douglas, Stig JOHANSSON, Geoffrey LEECH, Susan CONRAD, Edward FINEGAN, Randolph QUIRK. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Essex: Pearson Education Limited, 1999
- BÖRJARS, K., Denison, D., KRAJEWSKI, G. and SCOTT, A. 'Expression of possession in English: The significance of the right edge'. In Börjars, K., Denison, D. and Scott, A. (eds.) *Morphosyntactic categories and the expression of possession*. Amsterdam/Philadelphia John Benjamins Publishing Company, 2013, p. 123-148
- HINRICHS, Lars and Benedikt SZMRECSANYI. "Recent changes in the function and frequency of Standard English genitive constructions: A multivariate analysis of tagged corpora". In *English Language and Linguistics* 11 (3), p. 335-378, 2007
- JUCKER, Andreas. 'The Genitive Versus the Of-Construction in Newspaper Language'. In Andreas Jucker (ed.), *The Noun Phrase in English. Its Structure and Variability. Anglistik + englischunterricht* (49). Heidelberg: Carl Winter, 1993, p. 121-136
- KREYER, Rolf. 'Genitive and of-construction in modern written English. Processability and human involvement.' [In *International Journal of Corpus Linguistics* 8:2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003, p. 169-207
- PIOTROWSKA, Alicja. 'Animacy and other determinants of genitive variation in Swedish: s-genitive vs. prepositional construction'. In *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow, Vol. VI*. No 1, 2021, p. 109-157
- POP, Ioan Benjamin. 'Preference, interpretation, and ambiguity in genitive variation'. In *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity. Language and Discourse*. Vol. 9, Arhipelag XXI, 2022, p. 76-83
- POP, Ioan Benjamin. 'The Group Genitive and Nouns in Apposition'. In *Buletin Științific, Fascicula Filologie*, XXX, 2021, p. 83-90

- QUIRK, Randolph, Sidney GREENBAUM, Geoffrey LEECH, Jan SVARVIK. *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London and New York: Longman Group UK Limited, 1985
- ROSENBACH, Anette. 'Genitive Variation in English: Conceptual Factors in Synchronic and Diachronic Studies'. In Elizabeth Traugott and Bernd Kortmann (Eds.) *Topics of English Linguistics*, New York: Mouton de Gruyter, 2002
- ROSENBACH, Anette and Letizia VEZZOSI. 'Genitive Constructions in Early Modern English: New Evidence from Corpus Analysis'. In Rosanna Sornicola, Eirich Poppe and Ariel Shisha-Halevy (Eds.), *Stability, Variation and Change of Word-Order Patterns over Time*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2000, p. 285-307
- RÖTHLISBERGER, Melanie and Gerold SCHNEIDER. 'Of-genitive versus s-genitive: A corpus-based analysis of possessive constructions in 20thcentury English'. In Paul Bennett, Martin Durrell, Silke Scheible, Richard J. Whitt (eds.) *New Methods in Historical Corpora*. Tübingen: Narr Verlag, 2013, p. 163-180
- SNYDER, William. 'Compound word formation'. In Jeffrey Lidz, William Snyder, and Joseph Pater (eds.) *The Oxford Handbook of Developmental Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 89-110
- SWAN, Michael. *Practical English Usage*. Oxford: Oxford University Press, 1995
- SZMRECSANYI, Benedikt and Lars HINRICHS. 'Probabilistic Determinants of genitive variation in spoken and written English: A multivariate comparison across time, space, and genres'. In Terttu Nevalainen, Irma Taavitsainen, Päivi Pahta and Minna Korhonen (Eds.) *The Dynamics of Linguistic Variation. Corpus evidence on English past and present*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 291-309

“SHRINK TALK” AND TROUBLED MINDS IN *THE WOMAN IN THE WINDOW* MOVIE

DISCUSSION DE PSY ET MENTALS TROUBLÉS DANS LE FILM *LA FEMME À LA FENÊTRE*

LIMBAJUL PSIHOLOGULUI/PSIHIATRULUI ȘI MINȚI AFECTATE ÎN FILMUL *FEMEIA DE LA FEREASTRĂ*

Conf. univ. dr. Alexandra Roxana MĂRGINEAN

Romanian-American University,
Expoziției 1B Boulevard, Bucharest

E-mail: alexandra.marginean05@yahoo.com

Abstract

This paper focuses on the psychological aspects portrayed in the 2021 film The Woman in the Window, from the characters' mental issues and interactions to the language specific to the fields of psychology-psychiatry. The interesting elements, which also justify this endeavor from the psychological lens, are that the protagonist carries and manifests a double perspective, of the specialist (being a child psychologist herself) and of the patient, and that all the central characters struggle with more or less serious mental issues. The sections are centered on: a preamble showing the way in which the beginning of the production pushes us towards psychology, drawing attention to it and subtly announcing it as a centerfold factor and a suitable interpretative key; synthesizing Anna and the others' mental problems; mind games/manipulative interactions; relevant vocabulary and how word choice influences perception – ours and the characters'. The Conclusions emphasize the pertinence and logical popularity of the film in contemporary crisis times and how language both draws meaning from and builds context.

Résumé

Cet article analyse les aspects psychologiques présentés dans le film La Femme à la fenêtre de 2021, dès les problèmes mentaux et les interactions des personnages jusqu'au langage spécifique des domaines psychologique-psychiatrique. Les éléments intéressants, qui justifient aussi cette approche d'une lentille psychologique, sont que la protagoniste est capable de et manifeste une double perspective, du spécialiste (car elle est psychologue d'enfants elle-même) et de la patiente, et que tous les personnages centraux luttent contre des problèmes psychologiques plus ou moins graves. Les sections se concentrent sur : un préambule qui montre la manière dans laquelle le début de la production cinématographique nous pousse vers la psychologie, nous en attirant l'attention en l'annonçant comme un facteur principal et une clé adéquate d'interprétation ; la synthèse des problèmes mentaux d'Anna et des autres ; jeux psychologiques/interactions manipulatoires ; vocabulaire relevant et comment le choix de termes influence la perception – la nôtre et celle des personnages. Les conclusions mettent en évidence la pertinence et la popularité normale du film dans les temps

contemporains de crise, et comment le langage dérive son sens du contexte, en créant du contexte en même temps.

Rezumat

Această lucrare se concentrează pe aspectele psihologice prezentate în filmul „Femeia de la fereastră” din 2021, de la problemele mentale și interacțiunile personajelor până la limbajul specific domeniilor psihologic-psihiatric. Elementele interesante, care justifică, de asemenea, această abordare prin prisma unei lentile psihologice, sunt faptul că protagonista este capabilă de, și manifestă, o dublă perspectivă, a specialistului (fiind psiholog de copii ea înseși) și a pacientului, și faptul că toate personajele centrale se luptă cu afecțiuni psihologice mai mult sau mai puțin grave. Secțiunile se concentrează pe: un preambul care arată modul în care începutul producției cinematografice ne împinge spre psihologie, atrăgând atenția asupra ei și anunțând-o subtil ca pe un factor principal și o cheie de interpretare adecvată; sintetizarea problemelor mentale ale Annei și ale celorlalți; jocuri ale minții/interacțiuni manipulative; vocabular relevant și cum alegerea termenilor influențează percepția – pe a noastră și pe a personajelor. Concluziile scot în evidență relevanța și fireasca popularitate a filmului în timpurile contemporane de criză, și cum limbajul își derivă sensul din context, creând context în același timp.

Keywords: *film, psychology, mental issues, mind games, “shrink talk”*

Mots-clés: *film, psychologie, troubles mentaux, jeux psychologiques, discussion de psy*

Cuvinte-cheie: *film, psihologie, probleme mentale, jocuri ale minții, limbajul psihologului/psihiatrului*

1. Preamble – A revealed interest in the mind and psychological issues

Anna Fox is a woman psychologist that is struggling with some psychological issues herself, such as agoraphobia, alcohol and medication abuse, and trust issues, being under treatment with Doctor Karl Landy. She frequently chats in her imagination with her husband and occasionally daughter, whom she has in fact lost in a car accident that was her own fault. Unable to get over both the loss and the guilt, she lives secluded, but starts spying on her neighbors, which sets in motion an ambivalent series of events. She thinks that the teenage boy next door, Ethan, is abused by his father, then witnesses, looking out her window, the boy's mother being stabbed. As a different Mrs. Russell is introduced to her by Alistair Russell, the head of the family, she suspects him of not only abusing his son, but also having murdered his real wife. She reports the deed to the police, but given her trying traumatic past, substance abuse problem and her preference to imagine her family still alive as a coping mechanism, she is not given credit. The strange events pile up as Anna receives a photo of herself sleeping in her home, and finds a drawing made by whom she believes to be the real Jane Russell and her earring in her house as proof that Anna has indeed received her visit. In fact, Ethan is the one who has killed his mother, whose name was Katie, who was Mr. Russell's ex-wife, and who was actually Anna's visitor, while the Russells are making an effort to cover it up and protect their son. It is not Ethan's only murder – he killed his father's assistant before the family moved in the neighborhood. The adolescent breaks into Anna's home repeatedly, and in the end tries to kill her. Having managed to escape the attempt of murder on her life by Ethan, and with him dead and her credibility redeemed, the protagonist gets her life back on track.

Our interest in this study is to have a look at the psychological aspects that are present in the film, analyzing, first, how the movie itself directs us towards and justifies this concern through the subtle hints thrown for us viewers at the beginning of it, which are introduced below, in this first section. A lot of this interpretation is therefore suggested through the use of the right words at the very onset of the action, i.e. the psychological subtleties and vein contained in them, as decoding their full meaning would obviously require someone keen on psychology. Throughout the paper, we are going to look at the characters' mental issues, the battles that they carry as mind games, and, last but not least, the actual terminology from the field of psychology employed by the characters and the effects that it has on the creation and interpretation of meaning and on the viewers. Given the topic of this research, we are approaching it from the stance of cultural studies, psychological studies, and linguistics (more precisely, mainly lexicology).

The film begins with a talk on the phone between Anna Fox, the female protagonist, on one end of the line, and her daughter and husband Edward, on the other end, but which we come to suspect and realize may actually be an imaginary dialogue over the neighbors and neighborhood with an actually absent spouse in more senses than one, i.e. in a very permanent way as well, since he is in fact deceased. The fictional conversation that she has with her husband, whom she obviously misses, calms her down and functions as a coping mechanism for the fact that she has lost him.

This surrogate discussion in the beginning clarifies a few aspects regarding the type of relationship existing between the two partners, as well as introduces psychological talk and interaction of a mild, unspecialized type as a preamble to what will follow in the film later on. The protagonist expresses her wish that Edward were by her side, at which point he lovingly scolds her for verbalizing this longing, asking whom such talk helps and receiving the answer "I can beat myself up if I want", which suggests that, for the woman, her husband's absence itself and reminding herself of it are tormenting (RUDIN et al., 2021). She requires him to tell her to go out of the house, which he does, saying "Why not make today the day you go outside?" (*ibidem*). At this point, we surmise she has a psychological issue, perhaps a condition, especially since in the next scene, immediately after, she is engaged in a conversation with an elderly psychologist/psychiatrist, to whom she apparently confesses having the exchange with her husband as well, among other things. The words the couple tell one another show the very special connection that they share, how well they know and understand each other's feelings and states, the fact that she relies on him heavily, as his words and opinion matter to her immensely and represent significant support, so a kind of love that would be devastating to lose. Thus, one role of this verbal interaction is to make us understand the closeness and affection that they share, how much it would hurt her not to have it anymore, and thus allow us to throw a glimpse at her hurt and despair. It also puts forwards two characters who are obviously intelligent people, used to analyzing and deciphering correctly what they think and feel, and perhaps having an inclination and interest to pay attention to what goes on in their inner self; this inkling into their personalities checks out, as we find out later that she has been a child psychologist herself for fifteen years. Apart from that, it sets the scene for a production that foregrounds psychology and the workings of the mind and heart, drawing attention to these and warning us that they hold a special place in what we shall be watching.

This last aspect that we have pointed out is reinforced by the presence of the psychiatrist, which hints at two very important things. One is the above-mentioned idea, and the other that the protagonist is not quite well. The male doctor also introduces some terms and phrases that make us realize that he is actively addressing Anna's psychological issues, treating her. The noun "medication" is mentioned, to stress the fact that she is taking some (a reality highlighted in a previous scene visually by her taking a pill), as well as "prayer group", which brings to our attention the context of support groups of all kinds, emphasizing the character's

potential need for them and thus that she has some vulnerabilities and weaknesses (*ibidem*). The doctor also utters the phrase “peaceful resolution” – referring to the manner of solving an unpleasant situation in such a way as to avoid conflict – more precisely, dealing with the neighbors’ dog barking loudly enough to disturb them, which, according to the woman, Edward supposedly managed to do, persuading the people from 101 to start taking the dog inside their house to circumvent the unpleasantness caused to the couple by the noise.

The reason for the interest that the doctor manifests in the neighbors and for his numerous questions on them, and which we may not understand from the start, becomes apparent immediately. He bombards the woman with interrogations on the minutest details of their identity, which she is able to answer, even though she says that they have just moved in, admitting to having searched them online. Then, the doctor puts forth a sentence that not only contains psychological language, but also an interpretation, in the form of running a diagnostic: “Curiosity is evidence of a decreased depression pattern.” (*ibidem*) Hence, we find out what the protagonist actually suffers from – depression; she is also one of the people who “attempt suicide”, having done so according to her interlocutor (*ibidem*). This obviously raises the gravity of the situation considerably, making us more attentive and intrigued. Moreover, besides merely learning vocabulary specific to psychology-psychiatry, the viewers learn a bit about interpretations and psychological mechanisms as well. It seems that the film does not just address a more-or-less knowledgeable audience in these fields, who need to have some information on notions and concepts from it to understand clearly what the woman is like, what is made reference to and what is going on, but also teaches us further about the field. It shows the presence of a didactic vein in the movie, which we shall explore additionally in what follows.

2. Mental issues

In this section, we are going to focus mainly on the protagonist, Anna, but also briefly look at the other characters’ mental issues, revealing the fact that most of them are unbalanced, which once more pushes psychology to the forefront. Anna Fox suffers from agoraphobia, as she states herself openly, as well as depression. She also admits to “panic attacks” to a woman whom she believes to be her neighbor Jane Russell, as well as anxiety: “I have anxiety... I have an anxiety disorder” (*ibidem*). The way she talks about them openly and her otherwise apparently logical strain of thoughts, with no visible signs to point to any other serious underlying condition, would make her the regular jaded individual of the 21st century in the current difficult times that people have been going through globally since the start of the Covid pandemic. In other words, in a present suffused with problems everywhere in the world, these forms of affliction have become more common, widespread and therefore acceptable as more or less natural, which makes the character Anna plausibly quasi-healthy to us, with a few aspects to address and repair here and there. We are more accustomed to hearing of anxiety, depression and panic attacks than in the past, and we have gotten used to them being part of our everyday existence. For this reason, we have perhaps learnt to also judge people affected by them less or not at all, and to perceive them as less rare. Seen through this filter, Anna is somehow more normal, as it were (for lack of a better word), more of an every-person.

However, as the film unfolds, we find out other “details” – in inverted commas – that seem more disconcerting and which transform her condition into a far more severe one. Her problems go way deeper than the ones openly acknowledged in the first place. She has attempted to end her own life – which, as her psychiatrist puts it to highlight the seriousness of her illness, forbids her from making jokes about it. As she discusses the medication with Doctor Karl, while mentioning more types of pills, and then later, as the need for adjusting the dosages is also put forward, the idea comes to our mind that she may be abusing both pills, as well as alcohol, in terms of quantity. We are first made privy of the fact that she takes her drugs with

spirits – which is, of course, unhealthy – but then witness her drinking heavily on various occasions, which helps us realize that combining the medicines with alcohol is not the only problem, but that the drinking itself is an issue. These two addictions – the pills and the liquor – start creating a darker picture surrounding Anna's character.

She likes to keep the curtains drawn at all times, which creates a dim atmosphere in the whole house, as noticed by Katie. The protagonist admits that she likes it that way. This is a sign of sensitivity to light, or photophobia, that appears in the case of both depression and hangovers. If it is a "somatization disorder", or, in the newer version of the term, "somatic symptom disorder", namely experiencing physical symptoms that are not caused by a physical condition, but rather by a sort of transfer of a psychological ailment into the physical plane (VANDENBOS, 2015, p. 1006), then it is "functional blindness"/"hysterical blindness"/"psychic blindness" (*ibidem*, p. 441). Keeping her home dark also gives her the opportunity to spy on her neighbors without being made out, which is another element that we can add to her pathology. With her, this is not the typical pathological voyeurism related to sexual gratification. We need to specify that in her case it is to be understood in very broad lines, as inspecting or prying on the neighbors without any sexual implication or deriving any sexual pleasure out of the activity; i.e., it is not the textbook definition of the terms "voyeurism" (*ibidem*, p. 1149), "inspectionalism" (*ibidem*, p. 544) or "scopophilia" (*ibidem*, p. 942), which includes this element. Even though observing the lives of others may display a healthy component in her particular situation, acting as a lifeline with reality and the surroundings and fueling curiosity which is itself a good sign, of fighting self-absorption and thus staying on top of depression (according to Doctor Karl), it is still unethical. Also, it is still a sign of psychological issues.

While watching the movie, we also start noticing that she lies, not only to avoid exposing her personal life or out of the need to be discreet, but also without any apparent reason and quite often, more often than she tells the truth. To Katie, she says that Ethan visited her to bring a candle, leaving out the main part, with what he told her besides that; to Alistair Russell, she says that his wife has not visited her; to Katie, she lies about her family, claiming that she is merely separated from her husband and daughter, while they are in fact no longer alive. Anna also lies to herself about the accident ever having occurred, as a way to handle trauma.

As she was the one who was driving, we may surmise that she suffers from the survivor's guilt in addition to feeling guilty for having caused the accident in the first place. We get a clear hint at the presence of this feeling when, having drunk herself unconscious one morning, she whispers to herself: "You have been bad." (RUDIN et al., 2021) Her line could refer strictly to the act of having put herself in that state of drunkenness specifically, but there are other occasions when she reprimands herself to herself or gets distraught as she feels she should be able to do a certain thing that she has trouble doing, as if with a touch of inwardly-directed hatred for not managing it. From all these, we realize that she not only suffers from a guilt complex, but has a low opinion of her own person, possibly some self-loathe overall. Another detail that may lead us to this same conclusion is the neglect that she has obviously manifested towards her person, not only in terms of substance abuse, but also in relation with her body and appearance. She is overweight and often wears a house robe that makes her visibly shabby and unkempt. More proof of this unforgiving attitude towards herself comes as Anna reproaches the police detective that he is not looking more thoroughly into the alleged abuse performed by Alistair Russell on his son Ethan, while she is in fact also, and mainly, talking about her own self-blame with the line "I don't know how you can live with yourself if you let something happen to a child" (*ibidem*). It is herself that she accuses and has not forgiven for not having taken care of her daughter, Olivia, allowing the car accident to happen while driving.

Expressing her disagreement with the psychiatrist and his methods and recommendations, describing his efforts as a self-serving and unethical manner of "getting off

on controlling” her (*ibidem*) is actually a common manifestation of individuals affected by trauma, called “*epistemic distrust*”: “an often profound distrust in the information offered by medical professionals”, which stands in the way of the patient’s “*salutogenesis*”, namely “the capacity to benefit from observing and learning from others”, including from treatment (GOLD, 2017, p. 251). The phrase Anna uses refers to an abnormal need manifested by unbalanced individuals in certain psychological conditions (which can range from mere tendencies, such as mild obsessive-compulsive ones, to seriously perception-distortive, dangerous conducts, such as violent psychopathic behavior), to crave excessive control over events and people. She uses her specialized knowledge to cast doubt on the doctor’s own sanity and, implicitly, on his potentially unpleasant assessment of her.

Anna avoids contact with others, apparently being afraid of it. She answers her door reluctantly even to her neighbors, talks to her tenant through the door left ajar, and is startled by him in a context in which she could easily and reasonably have inferred that it was him and not somebody else on the premises; on Halloween, she lives a traumatizing and dramatic episode as she feels horrified and hunted down by a group of kids merely due to their insistence – conventionally acceptable, given the nature of the holiday – to answer the door to them. All these instances show inadaptability and a clear tendency to blow things out of proportion, and may be proof of a large spectrum of afflictions, from mild antisocial traits to paranoia. As a negative effect of trauma, they can be assimilated to the concept of “overaccommodation”, a state “where maladaptive beliefs about self, other, and the world become overgeneralized or amplified after a traumatic event”, such as, for instance, an overemphasis on “the untrustworthiness of the world and its inhabitants”, “apprehension and wariness”, and “constant monitoring and assessment as an obsessional attitude” (ROBERTS, 2018, p. 174).

Lying to the others, getting suspicious at her doctor and the avoidant behavior have as a common root an essential distrust of others. Various specialty works refer to Erik Erikson’s concept of “basic trust”, emerging in infancy in the first of the eight psycho-development phases of a person, building between the child and the mother, or any other person who protects the child as a result of her/him functioning as a capable caregiver; if this relationship is maimed or develops wrongly for some reasons, such as neglect from the part of the caregiver or him/her functioning as a threat, then “basic mistrust” occurs, impairing the person’s future ability to display a healthy amount of trust in other people (COLMAN, 2003; VANDENBOS, 2015, p. 109; MATSUMOTO, 2009, p. 76; HAYES and STRATTON, 2022, p. 34; ROECKELEIN, 1998, p. 167). Loss of this natural ability to trust, or “impaired trust” can also happen as a result of trauma later in life (GOLD, 2017, p. 45). Oppenheim uses the plastic imagery of the dialectic between Eros and Thanatos to explain the relationship between trust and trauma, implicitly showing how trauma metaphorically kills trust: “Emotional trauma stands at the opposite pole of trust, stopping everyday life in its tracks” (OPPENHEIM, 2021, p. 1). Having experienced trauma explains, in Anna’s case, the tendencies mentioned above. We cannot make assumptions on a faulty relationship with her primary caretakers in her childhood, as there is no indication of this in the movie, but her trauma is enough to clarify the main cause of her destructive attitudes.

Most of the other relevant characters are unbalanced. Ethan’s father, Alistair, is a bully, projecting his aggressiveness on his son, whom he ends up slapping as he finds him at Anna’s, as well as on the protagonist, warning her a little too determinedly and harshly to stay away from his son, in a rather violent stance that employs threats and insults. Ethan tries to defend his father, commenting that he is under a lot of stress. The problem is that the adolescent does not seem to be able to realize that a line should be drawn in one’s manifestations of stress so that the person under it should not become aggressive or disturb the others with them – in other words, that stress needs to be contained; Ethan suggests that his father’s aggressiveness is understandable and therefore excusable.

David Winters, Anna's tenant, has had trouble with the police subsequent to a store robbery, which he claims was not his fault, him having merely been caught in the middle of the action as a passive onlooker. However, he has in fact violated his parole terms, which means that he does have a confrontational attitude and potential issues with acknowledging authority, not to mention that he carries out dubious activities, leaving or returning in the middle of the night on his bike, and that he yells at and pushes Anna the moment she strikes him as too inquisitive, which may point to anger management issues.

Ethan's mother, Katie, whom Anna assumes to be Mrs. Jane Russell, openly admits to having issues, and seems too direct in her communication, treading the fine line of politeness, debatably finding herself occasionally on the outside of the boundaries of conventional civility (more of this shall be revealed into detail in the next section). The real Mrs. Russell is a constant victim of her abusive husband, the scenes that Anna spies through her window revealing fights at the table in which Alistair's body language shows aggressiveness and, respectively, his wife displays submissiveness – keeping, for instance, her eyes downcast and saying very little in comparison with the man, while maintaining a suppliant mimicry.

Ethan is a serious psychological case. A serial killer, having murdered his father's co-worker (Pam), his own mother, Katie, and finally making an attempt on Anna's life, he is the most troubled character in the film. His killing instinct is directed at people who have been nurturing towards him – his mother and Anna, who wishes to protect him at all odds – whose mistakes he immediately exacerbates and hyperbolizes into personal betrayals to justify his deeds. From the first encounter with Anna, which is described at large below, we realize that he has an above-average intelligence, but which he uses to devious ends, doing everything in a cold-blooded, calculated manner, as a result of a thoroughly planned strategy. He manages to mislead the protagonist, whose occupation is precisely understanding the minds of children and adolescents, which is no small achievement from his part.

3. Mind games and manipulative interactions

When the sixteen-year-old boy from next door visits her house, Anna is initially reluctant to let him in. She finally does, though, and what follows is a game of cat-and-mouse which she is beaten at by the teenager, her training and years of experience notwithstanding – perhaps because of her own problems manifesting at this time, which – we realize – are making her a shattered individual despite being able to keep up appearances quite well. Ethan plays a dangerous game, and we only have to discover how dangerous by the end of the movie. What should make him suspicious is how likable he seems, his congeniality, which is, nevertheless, not genuine, but the result of strategy and the careful calculations of a highly intelligent (but also deeply troubled) mind that reaches far beyond the regular depth of teenagers. Consequently, he describes himself as a neighbor not a visitor, knowing well that Anna has trouble with visitors. This is actually a clever refusal to identify himself as a potential threat for the other, clearly delimiting himself from someone who could be that to the woman from the very beginning. Dissociating himself from such a threat through these words is a psychological ruse, which shows him to be anything but a novice in using psychology in his interactions with another human being, be it a knowledgeable one in those tactics. Then, he does all the right things to gain the woman's trust: pets the cat who licks his fingers (we would not be surprised if he had intentionally handled food beforehand to ensure that the animal would do that), to appear as gentle-natured; shows interest in the woman's family from a photograph, with a special attention granted to the child – which would be a mother's focal point of interest, affection and pride, thus making his gesture a sure manner of winning her over; asks questions about them, which establishes common ground for bonding and satisfies her ego and need to communicate and be understood; he even discloses a vulnerability of his own – watching Anna's house from his – which annuls any suspicion of intention to control things, as well as

– again, brilliantly – seeds in Anna’s mind the impression of closeness and the idea that they might be the same, as she has this issue of voyeurism herself (which Ethan is obviously aware of, even though she has no way of knowing it). Besides, these are not the only or the strongest metaphorical buttons to push with the protagonist. He cries all of a sudden, saying he does not know anyone in the neighborhood – further deliberately making and presenting himself as vulnerable, which appeals to Anna in more ways than one: it triggers her mother instincts (especially since she has lost a child), it prompts the manifestation of the professional in her, the child psychologist, and, last but not least, it mirrors her own feelings of estrangement and effort to cope with reality. All this careful planning is a sure recipe for quick and deep attachment. Ethan makes all the right moves, and it is knowingly and purposely. Given the poor history with his own mother, what Ethan is after, in getting close to Anna, is, on the one hand, unconsciously, to recreate a mother-son relationship that works, in which he is not abandoned as he was by Katie, and, on the other, to punish yet another woman who has not taken care of her offspring properly. In her turn, Anna needs to make up for her mistakes in relation with her family, having cheated on her husband and consequently destroyed her happy home – the final words in the car before the accident, which actually caused the tragedy, being an argument with her husband on this very topic. Anna wants a symbolical second chance to prioritize a child over anything else in order to redeem herself, which is why she does not see through Ethan. Both Anna and Ethan actually have in common and suffer from what is known as an “abandonment reaction”, i.e. “emotional deprivation, loss of support, and loneliness” experienced by either children “deserted or neglected” or adults who have experienced a significant loss of someone on whom they depended (VANDENBOS, 2015, p. 1).

Katherine Melli, Ethan’s mother, is very perceptive, but under a mask of politeness or humor can be blunt and even cruel, as she states directly some things to Anna that people who have just met would normally avoid saying. For instance, she unwaveringly asks the protagonist what she is actively doing to get rid of her agoraphobia; she asks personal questions about Anna’s life and family and points out that being separated from her daughter is hard; she inspects Anna’s pills, and strangely seems to know a lot about medicine specific to psychological disorders; she loudly acknowledges Anna’s desire to keep to herself as “subject change”, while the polite reaction would have been to accept it and move on discreetly in the conversation without pointing it out; she voices her surprise and displeasure at the house being too dark. Paradoxically, her straightforward manner qualifies her as honest and contributes to making her likable, but also raises a symbolical red flag as she is too open on a first encounter, upon just having made someone’s acquaintance, her lack of filters potentially pointing to a psychological instability of her own.

The series of the woman’s strange attitudes does not stop with this. She suspiciously gets too emotional describing the concept of having a child as actually being owned by the child in some way. Katie is able to recognize a “beta blocker” (Inderal), and speaks of “trust issues” with ease, as if she were capable of establishing a diagnostic (RUDIN et al., 2021). She also mentions “issues” a lot in general, and the verbs “work through” them and “handle” them to refer to how these problems can be overcome, as well as the expression “get in between” them, a phrasal verb that suggests more struggle with those as well as sometimes being overwhelmed by them (*ibidem*). In this context, in which she basically asserts that she can work through her problems successfully, she presents the other members of her family as less capable in that area. Referring to her ex-husband, she uses the descriptions “tight” and “controlling”, and her son, Ethan, she characterizes as rather “sensitive” – the implication being that he might be oversensitive or hypersensitive (*ibidem*). Then Katie adds that family is “complicated”, suggesting further problems with and related to the people closest to her (*ibidem*). As Anna wants to know more, Katie pulls back, obviously unwilling to be questioned further, and throws a drawing on the table, then asks “See how I changed the subject on you?” almost with a sense

of pride, as if requiring admiration for her astuteness in conversation, also accompanying the remark with a distorted self-praise that sounds like a threat: “You don’t know who you’re fooling with.” (*ibidem*) Although these exchanges are made jokingly and under the appearance of joviality, we get the feeling that there is more to them than just flippant teasing, that they are more than casual banter. Despite acknowledging the existence of psychological problems with her, with the members of her family and the relationships among them, Katie renders the impression that she subtly mocks at Anna, being sarcastic and patronizing, not to mention that her allusions may also be veiled threats or at least warnings, hinting as well at her superior intelligence in comparison with Anna’s and at her being potentially dangerous to Anna or others in general, if she put her mind to it. This serious vein is there in the interaction between the two women, but in a very subdued, veiled and overall unprovable manner. They make more sense when we later find out that Katie is unstable, an addict and currently rejected by her ex-husband and son. What she wants is to get close to Anna and win her trust in the hope that she would find out more about Ethan, but she is also jealous of Anna’s access to the boy, which may explain her meanness.

In his final visit to Anna, after having stabbed tenant David to death, in order to calm her down, Ethan suggests deep breaths to fight the terror of the situation, which he calls “self-management coping skills” – something that has always been recommended to him as well (*ibidem*). This shows an internalization of tactics to cope with psychological disturbance and a thorough understanding of both pathology and remedy. The irony of him proposing it to his victim points to a sadistic individual, who derives pleasure from torturing someone “through cruelty and inflicting pain, humiliation” etc. (VANDENBOS, 2015, p. 930), which is a manifestation of “Thanatos, the death instinct” (MATSUMOTO, 2009, p. 456). We can identify Ethan as belonging to the category of “sadistic stalkers”, having repeatedly engaged Anna (broken into her apartment and spent a week there, spying on her in her sleep), displaying “psychopathic” features and intending “serious harm” (SHERRIDAN, 2013, p. 180). He confesses having liked to watch Pam (his father’s collaborator) die, and that she took five minutes to do so, implying that he has had enough enjoyable time, and tells Anna that he would like to watch her go as well. His sadism is manifest twofold, once for deriving pleasure from seeing people die and secondly for liking the torment he inflicts on his interlocutor by talking like this.

4. Relevant vocabulary

Most of the items of vocabulary (re)introduced in this section have already been explained in their contexts of occurrence in the sections above. Here, we are just reviewing them and analyzing them primarily from a quantitative linguistic perspective, adding something to their interpretations where this is necessary.

Analyzing the language used by the characters, we notice that nouns and noun phrases that label the medical conditions that they suffer from (or the person suffering) have a great prominence (“issues”, “depression”, “depression pattern”, “panic attacks”, “agoraphobia”, “anxiety” and “anxiety disorder”, “trust issues”, “drug addict”, “hallucinations”, “privacy issues”), along with adjectives referring to the way the people displaying these are (“agoraphobic”, “uncomfortable”, “tight”, “controlling”, “sensitive”, “delusional”, “confused”, “out of your mind”, “abused”, “crazy”, “unreasonable”, “scarred”, “paranoid”); verbs and verb phrases appear as well, most describing ways of coping with the respective conditions, but also the unhealthy actions themselves (“attempt suicide”, “getting off on controlling”, “work through”, “handle” and “get in between” – the last three in relation with “issues”, “move on”, “harassing”) (RUDIN et al., 2021). Some nouns and noun phrases focus on means to fix the psychological struggles mentioned above, so they bear on restorative measures: “shrink”, “medication”, “meds”, “Inderal”, “Elevan”, “peaceful resolution”, “prayer

group”, “supervision” (*ibidem*); these healing measures refer to people who can provide help, i.e. specialists, to entities, such as the support groups, to healthy attitudes, and, finally, to proper nouns that represent names of drugs. As far as the support groups are concerned, the *Dictionary of Forensic Psychology* defines three main types, admitting that their frontiers overlap: “information-based”, “psycho-educational” and “counselling or psychotherapy” (MORISSEY, 2013, p. 78). A prayer group might fall into the second category, as it is neither informative nor really presupposing receiving psycho-therapy conventionally, but most likely aiming at and fulfilling the needs of “mutual support” and perhaps “imitative behavior” that also create community and integration for the alienated, traumatized individual – which are goals mentioned as desirable as a result of this “group work” (*ibidem*).

Based on the corpus under our attention, we may draw some conclusions. Firstly, the terms used from psychology have a *higher level of generality*, which make them accessible to a large public, especially one more concerned with mental issues such as people in contemporary times. Words coming from this sphere of psychology-psychiatry are not very specialized, and have, as well, a relatively *high degree of vagueness* – especially, for instance, those used by Katie Melli. When she describes her ex-husband as “tight”, the generous semantic sphere of the term allows various nuances and even interpretations; hence, what she may mean is that the man is tense and edgy – this being the most likely perspective – but also exercising control, which itself may take various tinges of meaning, some positive, such as “attention to details”, other negative, such as being rigid in one’s ways, or ambiguous, when it refers to someone being disciplined, strong or difficult to affect, impervious; it could also mean “stingy”, but it can likewise bear connotations that are less known, such as “somewhat drunk” or “capable, competent” (Tight, n.d., *Merriam-Webster since 1828*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tight>). Katie’s focus, what she predominantly has in mind from the plethora of interpretations available for the word she has chosen, is shed light on through her resort to the next adjective, “controlling”, which particularizes and singles out her intention. As she wants to initially avoid being too blunt in her description, meaning to protect or excuse her ex-husband before her neighbor (or perhaps save her own face so as not to come across as mean), her vagueness or ambivalence is intentional. In this particular case, obscurity in expression contributes to the preservation of a civilized manner of communication as well as helps Katie check boundaries, her interlocutor’s reactions and personality, ultimately allowing her to get to know Anna better. We have enumerated here a number of purposes that vague language serves in the given contexts. The same goals are valid for Katie as she obscurely describes her son as “sensitive”. Again, the word covers a wide range of implications, from mere openness to stimuli, to the negatively connoted hypersensitivity (i.e. the characteristic of being touchy), the lyrical delicacy, the twist of “having or showing concern for a specified matter” that would perhaps make Ethan interested in psychological topics, to the surprising quality of “having occult or psychical abilities” (Sensitive, n.d., *Merriam-Webster since 1828*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sensitive>). This time, Katie seems truly reluctant to explain further what she means by her choice of a word, a qualifying adjective, which indicates that if where her ex-spouse is concerned she merely means to be civilized, with her son there is definitely something to hide.

When it comes to medical mental afflictions, ambiguity is firstly meant to increase accessibility to terms, as we have stated above. For instance, anxiety is shorter and less pompous than anxiety disorder, functioning therefore as a stimulus for the receiver of the information more rapidly, whereas the longer version, the phrase, may induce a reaction of rejection, sounding more complicated. Anxiety may not be a medical condition, it could just refer to a temporary, controllable state, which is why the term is ambiguously used, its full decoding being performed in the wider context, and it is precisely this ambiguity which brings it closer to the viewers for another reason as well. They can potentially all identify with having

experienced that state without feeling the pressure of acknowledging it as a patterned reaction and thus as a full-fledged condition – for either themselves or the character; in this way, we are drawn to the protagonist quicker as we are made to sympathize with her more readily; here, vagueness has an immersive, fear-dispelling effect, increasing empathy. The same mechanism is resorted to with the use of “depression” and “depression pattern”, with virtually the same effect. We recognize the first term quicker and it is more familiar to us, plus it comes with no burden of assigning labels, as it can be a momentary state rather than a condition. Therefore, the viewer may attribute this state to both herself/himself and the character guilt-free, which increases one’s involvement in the storyline and action.

Sometimes characters use popular phrases such as “trust issues”, which are not really clearly defined, because these have permeated the mental collective to such an extent that people tend to immediately half-understand them out of familiarity, forgetting that perhaps a thorough comprehension of the term eludes them in reality, unconsciously allowing instead a repeated encounter with the word to compensate for the lack of a thorough understanding of it. Put differently, people are under the impression that they know what a term means simply because they have heard it often – to the point to which it has become a *buzz word* – overlooking the fact that the meaning or a good part of it is actually lost to them. Loss of meaning in the minds of the viewers occurs not only because of this halo effect due to it being a buzz term, but also because it encompasses a lot of aspects, i.e. because the phrase covers a wide range of sub-cases or sub-contexts. Similar examples of such buzz phrases would be the used-and-abused “mommy issues” or “daddy issues” – fashionable expressions whose meaning the audiences can only more or less approximate, but which everyone is under the impression that they know thoroughly. In broad lines, when concepts such as “trust” or “privacy” are collocated with “issues”, the formed phrases indicate “problems with ...” that particular notion – a lack of an appropriate understanding of it or of a manner of correctly relating to it, or an inability to display it or manifest it.

Doctor Karl is the one who uses phrases rather than simple terms, because these provide the more complex version of the mental problem and/or psychological strategy used to cure or ameliorate it. He represents the professional approach and brings to the fore a superior level of formality that builds credibility before the viewers. Other than him, informality seems to be more pervasive and the norm. *Informality* is also meant to eliminate barriers with the audience and to enhance involvement. It is visible in the psychological terminology in words such as “meds” or “shrink”. Alistair Russell euphemistically refers to Anna as “shut-in” (meaning agoraphobic) and “pill-popping” (meaning addicted to medicines) (RUDIN et al., 2021). The term shrink is used to generally cover “mental health professionals, including therapists, psychologists, and psychiatrists”, is “slang”, “outdated”, from a time when getting help from a mental health specialist was marked by “shame” and “stigma”, and comes from the practice of shrinking the enemy’s head after having defeated him (Brenner, 2021). The negative features, i.e. irony and aggression which are traceable in it, mirror the love-hate relationship that Anna has with this occupation and ultimately with her own person, her being such a professional.

Phrases and expressions built around a certain concept teach us, at a strictly distributive level, how to collocate the respective term with particular words with which it is compatible in English to obtain actions related to it, and, at a conceptual level, how to build conceptual metaphors. For the former, we can provide as an example Katie’s reference to her way of relating to her own psychological issues, as she uses compatible verbs with this noun bearing on manners of dealing with these problems more or less successfully. For the latter, we may mention Ethan’s parallel between his father’s stress and how it is perceived as a build-up, creating, hence, various metaphorical expressions in the language related to this type of image. Ethan says that his parent “has a lot of stress”; according to the boy, stress “builds up in him” and he “has to let it out” (RUDIN et al., 2021). From his descriptions, stress is an accumulation

that creates pressure that needs to be relieved or eased. This is generally how stress is conceptualized, often like a pot under pressure, which is why letting stress out is metaphorically described, for instance, as blowing off steam. The way he sees stress, therefore, is compatible with the way in which it is generally envisaged.

A lot of subtlety is involved and resorted to when *characters talk as if it were obvious that insight into psychological mechanisms, strategies and the workings of the mind is shared among them as common knowledge*, in other words as if they were no strangers to at least some amount of specialized information. And this will be proven to make perfect sense as we find out that most of them actually are very knowledgeable in this field indeed, for two main reasons, which also supply the two main categories that they belong to: they are either specialists, like Anna and Karl, or perpetrators with serious mental health impairments, like Ethan and Katie, who have taken an interest in human mind and emotion to improve their manipulation of others, to learn to detect and use the others' vulnerabilities against them. At the beginning of the movie, Anna says that she is beating herself up for not having her husband with her, i.e. constantly reminding herself of this negative aspect and focusing on its negativity, which she knows to be unhealthy; this manner of putting things also shows that she is perfectly self-aware, able to throw the doctor's glance at her own person, objectively, even though she is also the one battling some issues. The way her husband tries to encourage her, in her mind, to go outside, making the event a positive milestone and granting it significance and due weight shows that he knows/knew the relevance and value of such an approach to mental health and how he was not foreign to the profession and its methods himself.

5. Conclusions

One of the first conclusions that we can highlight is that the film starts from the assumption of the audiences' familiarity with certain psychological issues, possibly in the light of the problems that people have lately been facing globally, with a health crisis, economic and financial difficulties announcing a worsening of the situation internationally, as well as the brink of a now never-ending war. We notice that the protagonist's afflictions – agoraphobia, panic attacks, anxiety, addictions – mirror the most common ones caused and intensified by the Covid pandemic. After staying indoors for a long time as a result of lockdowns, a lot of people have manifested precisely these symptoms – a reluctance to go outside after having gotten used to being stranded in, and to resume communication face-to-face with others and be out of one's comfort zone, a communication that may itself no longer run as smoothly as in the past, due to excessive use of the encounters online; isolation may have been a favorable climate for addictions and abuse of food, excessive video game-playing, bingeing etc.; it has, in some cases, fostered depression and fueled anti-social tendencies. All of these manifestations bear a striking resemblance to Anna's. This is a good reason for the viewer to identify with the female protagonist much more easily. For the cinematic production, it is also a means to reach popularity with audiences, being a ready-made recipe for success due to the empathy that it immediately engenders. Based on the book released in 2018, this content explains at least in part the good ratings and triumph of the film even three years later, which is a relatively long interval for the adaptation of a novel for the screen in our times, when movies generally get produced after pieces of literature much faster.

Language that uses psychological terms or inuendo plays an important role in the way in which context is perceived. It creates the fictional reality, helping us understand the subtleties of the relationships between the characters. Psychological-psychiatric vocabulary is popular for the same reasons mentioned in the paragraph above, and has become something that a lot of people can relate to. Minding not to become too specialized, maintaining the use of terminology from this field at the unitary level of general words rather than specialized phrases, avoiding overcomplications or getting too specific ensures the appeal of the script. We

reiterate the idea that the ease with which the film introduces notions from psychology means that it addresses viewers with an interest and knowledge in this area. We could then say that this specific language in *The Woman in the Window* finds, for an addressee, a very well-thought balance between the specialist's and the regular monger's – or avid reader's (?) in this particular sphere.

BIBLIOGRAPHY

- BRENNER, Brad, "Why are Therapists Called Shrinks?", *On Therapy, Group of NYC*, Retrieved July, 31, 2022, 2:35 p.m., from <https://nyctherapy.com/therapists-nyc-blog/why-are-therapists-called-shrinks/>, July 19, 2021
- COLMAN, Andrew M., *Oxford Dictionary of Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2003
- GOLD, Steven N., *APA Handbook of Trauma Psychology: Foundations in Knowledge*, Washington, American Psychological Association, 2017
- HAYES, Nicky, STRATTON, Peter, *A Student's Dictionary of Psychology and Neuroscience*, London, Routledge, Taylor and Francis Group, 2022
- MATSUMOTO, David, *The Cambridge Dictionary of Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009
- Merriam-Webster since 1828*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary>
- MORISSEY, Catrin, "Group Work", in TOWL, Graham J., FARRINGTON, David P., CRIGHTON, David A., HUGHES, Gareth, *Dictionary of Forensic Psychology*, Devon, Willan Publishing, 2013, p. 78
- OPPENHEIM, Michael, *Trust and Trauma, An Interdisciplinary Study in Human Nature*, London, Routledge, Taylor and Francis Group, 2021
- ROBERTS, John L., *Trauma and the Ontology of the Modern Subject, Historical Studies in Philosophy, Psychology, and Psychoanalysis*, London, Routledge, Taylor and Francis Group, 2018
- ROECKELEIN, Jon E., *Dictionary of Theories, Laws, and Concepts in Psychology*, Westport, Greenwood Press, 1998
- RUDIN, Scott, BUSH, Eli, KATAGAS, Anthony (Producers), and WRIGHT, Joe (Director), *The Woman in the Window* [Motion Picture], United States, 20th Century Studios, Fox 2000 Pictures, Scott Rudin Productions, TSG Entertainment, 2021
- Sensitive (n.d.). *Merriam-Webster since 1828*. Retrieved July, 31, 2022, 11:22 a.m., from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sensitive>
- SHERRIDAN, Lorraine, "Stalking", in TOWL, Graham J., FARRINGTON, David P., CRIGHTON, David A., HUGHES, Gareth, *Dictionary of Forensic Psychology*, Devon, Willan Publishing, 2013, pp. 179-180
- Tight (n.d.). *Merriam-Webster since 1828*. Retrieved July, 31, 2022, 10:46 a.m., from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tight>
- VANDENBOS, Gary R., *APA Dictionary of Psychology, Second Edition*, Washington, American Psychological Association, 2015

THE SELF-SUPPRESSION ISSUE. SOME THEORETICAL ASPECTS

LA QUESTION DE L'AUTOSUFFISANCE. QUELQUES ASPECTS THÉORIQUES

PROBLEMATICA AUTOSUPRIMĂRII. CÂTEVA ASPECTE TEORETICE

Phd. Bianca Daniela KOPOȘCIUC (POP)

Centrul Universitar Nord Baia Mare

Universitatea Tehnică Cluj-Napoca

E-mail: bianca.koposciuc@yahoo.com

Abstract

The problem of suicide, one of the most honest human acts, is far from being fully solved, each individual suicide continuing to cause outrage and shock. Motivated by deep grief, the suicidal person voluntarily chooses to interrupt the natural course of their existence, thereby causing an irrevocable break with the contingent. The present article focuses on presenting and discussing theories regarding the determinants of self-suppression. Considering that the suicidal act is multilateral, with numerous valences, the factors that cause it cannot be exhaustively examined. Individuals end their lives for a variety of reasons, identified and presented by specialists, the suicidal behaviour requiring complex analysis.

Résumé

Le problème du suicide, l'un des actes humains les plus honnêtes, est loin d'être entièrement résolu, chaque suicide individuel continuant à susciter l'indignation et choc. Motivé par un profond chagrin, la personne suicidaire choisit volontairement d'interrompre le cours naturel de son existence, provoquant ainsi une rupture irrévocable avec le contingent. Le présent article se concentre sur la présentation et la discussion des théories concernant les déterminants de l'auto-suppression. Considérant que l'acte suicidaire est multilatéral, avec de nombreuses valences, les facteurs qui le provoquent ne peuvent être examinés de manière exhaustive. Les individus mettent fin à leur vie pour diverses raisons, identifiées et présentées par des spécialistes, le comportement suicidaire nécessitant une analyse complexe.

Rezumat

Problematika sinuciderii, unul dintre cele mai oneste acte umane, este departe de a fi rezolvată pe deplin, fiecare suicid în parte continuând să provoace indignare și să șocheze. Motivată de o durere profundă, sinucigașul alege voluntar să-și întrerupă cursul firesc al existenței, provocând astfel o ruptură irevocabilă a sa de contingent. Articolul de față se concentrează pe prezentarea și discutarea teoriilor privitoare la factorii determinanți ai autosuprimării. Având în vedere că actul suicidar este multilateral, cu valențe numeroase, factorii ce îl cauzează nu pot fi dezbătuți exhaustiv. Indivizii își pun capăt vieții din mai multe motive, dintre cele mai diverse, identificate și prezentate de specialiști, conduita suicidară implicând necesitatea unei analize complexe.

Keywords: *suicide, theories, voluntary death, suicidal behaviour*

Mots-clés: *suicide, théories, mort volontaire, comportement suicidaire*

Cuvinte-cheie: *sinucidere, teorii, moarte voluntară, conduită sinucigașă.*

1. Autosuprimarea – repere generale

Tentativele de înțelegere, explicare și interpretare a determinării de a se autoanula ca ființă au preocupat, de-a lungul istoriei, specialiști din diverse domenii, astfel că, în prezent, actul suicidar constituie un domeniu de studiu fundamentat pe mai multe concepte și metodologii diferite, dar în același timp complementare (sociologice, antropologice, psihiatrice, psihologice, medicale etc.). Termenul *sinucidere* este un concept modern, fiind alcătuit din două cuvinte de origine latină: *sui* („pe sine”) și *caedere* („a omorî, a ucide”).

În literatura universală, moartea voluntară constituie nucleul numeroaselor scrieri celebre, fiind regăsită în cadrul unor formule estetice variate, aparținând unor epoci istorice și culturale diferite. Având în vedere că „sistemul de valori [...] a variat de la o epocă la alta, dominantă fiind în trecut valoarea religioasă, apoi cea etică, apoi cea politică etc.”, studiul comparat al scrierilor literare „ne poate semnală variante ale unei structuri mentale, atunci când constată fenomene sincrone, sau transformări intervenite în structuri, atunci când fenomenele sunt diacronice” (DUȚU, 1982, p. 252, 74). Mentalitățile privitoare la autosuprimare au variat semnificativ, purtând amprenta perioadei istorice, a tradițiilor vremii sau a religiei, iar abordarea sinuciderii ca temă centrală în literatură oglindește aceste metamorfozări conceptuale.

În Anglia secolului al XV-lea, suicidul era considerat un act cutremurător atât în ochii legii, cât și în ai Bisericii, fiind pedepsit mai aspru decât în orice altă epocă istorică. Cei care își curmau propria existență erau supuși unor acțiuni judiciare după moarte și, în cazul în care erau găsiți vinovați, fiind considerați în deplinătatea facultăților mintale atunci când au comis actul sinucigaș, Coroana le confisca toate bunurile, iar membrii familiei lor erau pedepsiți. Unii cercetători afirmă că termenul *sinucidere* a fost introdus de Thomas Browne, în lucrarea *Religio medici*, în secolul al XVII-lea, publicată în 1642, cu scopul de a deosebi „*self-killing*-ul creștin, total condamnabil, de *suicidium*-ul păgân al lui Cato” (Minois, 2002, p. 194), purtând încărcătura semantică a sintagmei *felo de se* ce desemnează săvârșirea unei crime față de propriul eu – încetarea voluntară a existenței. Potrivit filozofului și istoricului francez Montesquieu, „Anglia avea o climă care îi predispunea pe locuitorii ei la melancolie și tristețe, iar aceștia suferau de o incapacitate a corpului de a filtra cum trebuie fluidele nervoase” (MIMS, 2006, p. 43).

Termenul a fost formulat, deci, în urma unei reorientări spre semnificațiile intime, individuale ale gestului extrem și, implicit, spre adoptarea unei atitudini mai indulgente, concesive: „Până în jurul anului 1636, acest act era cunoscut sub numele de autoomorare, autodistrugere sau *felo de se*, și considerat o crimă abominabilă ce presupune implicarea satanei. Acum, diferite persoane, printre care Sir Thomas Browne (1605-1682) afirmă că autodistrugerea nu are nicio legătură cu vrăjitoria sau cu diavolul, fiind doar o reflexie a ființelor umane la împrejurările vitrege în care se află” (MIMS, 2006, p. 52-53).

. Așadar, punctul de referință fundamental în definirea actului suicidar nu mai pare să fie implicarea diavolului, ci, pur și simplu, intenția cuiva de a muri, „acțiunea de provocare voluntară a morții propriului organism” (RUSU, 2007, p. 1018).

Se poate afirma, totuși, faptul că nu toate actele de moarte voluntară reprezintă în mod obligatoriu o sinucidere. Cazurile martirilor care aleg decesul în detrimentul renunțării la credință, cele ale soldaților care pleacă în luptă conștienți că și-ar putea pierde viața în orice moment sau ale celor care își riscă existența practicând sporturi periculoase nu constituie, în fapt, sinucideri. Deși unii psihologi admit existența unui tip suplimentar de sinucidere, încadrându-i în acest comportament suicidar cronic pe cei care abuzează de droguri, alcool sau fumat, autodistrugându-se cu bună știință, Jean Améry lămurește problematica receptării gestului extrem, evidențiind condiția unei sinucideri: „Scriitorul care fumează țigară de la țigară nu este sigur că moartea îl va lovi în cel mai scurt timp [...]. Suicidantul moare însă din proprie inițiativă [...], astfel încât conceptul de suicid, respectiv de tentativă de suicid, contrastează prin deliberare și demnitate cu sinuciderea tăcută, acea lăsare-în-voia sorții, precum și a morții ca martiraj, inclusiv moartea Profetului de pe Golgota. Cine își ridică propria mână asupra sa este principial diferit de cel care se lasă în voia celorlalți: celui din urmă i se întâmplă ceva, pe când cel dintâi acționează cu de la sine putere” (AMÉRY, 2012, p. 103). Prin urmare, factorul fundamental al sinuciderii îl constituie determinarea cuiva de a nu mai fi, suicidul fiind, potrivit Enciclopediei Britanice, „actul intenționat, realizat de către ființa umană în vederea încetării existenței sale” (*apud* COSMAN, 2008, p. 17). De aceea, soldatul de pe câmpul de luptă, în ciuda faptului că își riscă viața, nu este determinat să-și provoace moartea, ci scopul său este altul.

Specialiștii în domeniul psihiatriei și psihologiei demonstrează că indivizii care aleg să moară iau această decizie din pricina cuiva sau a ceva, cu care nu au reușit să stabilească o bază comună de comunicare, fapt care, în mod tragic, provoacă blocarea fluxului existențial. Când acest antagonism se manifestă în cadrul structurii lăuntrice a omului, se produce anularea eului, respectiv recurgerea la actul suicidar. Totuși, pornind de la premisa că sinuciderea este săvârșită în cunoștință de cauză, particularitatea rațională și conștientă a morții voluntare – conștientizarea semnificației propriului gest – face din aceasta o problemă de natură socială, întrucât, prin actul său, sinucigașul se autoanulează ca parte integrantă a comunității, renunțând la orice implicare în viața socială. De multe ori, fenomenul autosuprimării capătă valențele unei revolte împotriva unei societăți aparent raționale și evolute sau îmbracă forma refuzului acceptării unor șabloane sociale, religioase etc.

Având în vedere că însemnătatea suicidului se înscrie în contexte variate definite prin prisma relațiilor interumane, a normelor și preceptelor religioase, sociale, morale etc., sociologul Émile Durkheim susține, fără a nega rolul unor cauze psihopatologice, faptul că sinuciderea are, în principal, determinanți sociali, nefiind un act în exclusivitate individual, bazat pe rațiuni strict personale, acesta violând „caracterul sacrosanct din noi, pe care se impune să-l respectăm și la noi înșine și la ceilalți” (DURKHEIM, 2005, p. 205). Astfel, „moartea voluntară e un tip de deces a cărui semnificație nu e de ordin demografic, ci filosofic, religios, moral, cultural” (MINOIS, 2002, p. 7).

Suicidul constituie, probabil, unul dintre cele mai oneste gesturi umane, întrucât este motivat de o durere neprefăcută, reală, și presupune o ruptură irevocabilă a individului de contingent. Acesta stârnește însă indignare având în vedere că nu urmează cursul firesc al destinului, ci îl întrerupe printr-o decizie personală, mai mult sau mai puțin influențată de elemente externe: „Revoltă sau renunțare, agresiune sau sacrificiu, apel sau fugă, exaltare sau deznădejde? Nu există act mai ambiguu decât sinuciderea, care pare să lanseze de fiecare dată un soi de enigmă supraviețuitorilor. A muri în urma unui accident sau a unei boli nu înseamnă decât a muri – dar a te sinucide înseamnă să faci chiar din liniștea morții un ecou al labirintului” (*apud* PINGUET, 1997, p. 34). Indiferent de modul în care sinucigașii aleg să moară, „pentru toți, fie că se spânzură, se împușcă, înghit otravă, se aruncă în gol, taie valurile, își secționează venele, decisivă este înclinația către moarte, care este subordonată din punct de vedere logic dezgustului de viață, care se revoltă, și acelui *taedium vitae* care cedează” (AMÉRY, 2012, p.

100). Majoritatea definițiilor prezintă moartea voluntară ca pe un act nefiresc, „tulburarea instinctului de conservare, prin care persoana se distruge singură” sau „o formă specifică de conduită deviantă autodistructivă” (BUTOI, 2001, p. 16-17).

Judecând chestiunea autosuprimării în esență și profunzimea ei, se poate afirma faptul că nu decesul propriu-zis este în mod neapărat scopul suicidului, cât curmarea unei suferințe psihice sau susținerea cu tărie a unor convingeri morale ferme, salvarea demnității, înfăptuirea unui sacrificiu adus zeilor etc. Schopenhauer analizează dorința acerbă a omului de a fi, scoțând în evidență faptul că încetarea existenței nu reprezintă o finalitate, omul luptându-se în permanență pentru supraviețuire. În general, omul alege, „pentru a-și face viața tolerabilă, să rămână superficial și aproximativ, să rămână la suprafața destinului, să nu meargă în adâncul lucrurilor” (JANKELEVITCH, 2000, p. 145), astfel că recurgerea la gestul extrem exprimă, de cele mai multe ori, disperarea acută, lipsită de rațiune, a individului rămas fără soluții. Moartea devine, astfel, mijloc de rezolvare a unor dificultăți existențiale personale, un act mai mult sau mai puțin voluntar motivat de dorința de a scăpa de o situație intolerabilă și, aparent, ineluctabilă. În toate cazurile, pot fi identificate atât elemente de natură psihică, cât și de natură mentalitară sau etică, care pun sub semnul întrebării libertatea individului de a alege.

2. Teorii privitoare la factorii determinanți ai autosuprimării

Se consideră că determinismul actului suicidar este multilateral și cu valențe multiple, astfel că nu pot fi dezbătuți exhaustiv factorii ce îl cauzează. Indivizii își pun capăt vieții din mai multe motive, dintre cele mai diverse, identificate și prezentate de specialiști, conduita suicidară implicând necesitatea unei analize complexe.

Pe de-o parte, teoria psihanalitică prezintă sinuciderea drept urmare a impulsivității agresive ce nu se poate exterioriza, ci se manifestă asupra propriei persoane. Potrivit ideologiei lui Freud, pornind de la premisa că fiecare individ posedă o doză, mai mult sau mai puțin însemnată, de agresivitate, sinuciderea reprezintă direcționarea agresivității respective împotriva sinelui atunci când aceasta nu poate fi îndreptată, din cauza unor factori sociali, împotriva obiectului care a stimulat-o. În general, impulsivitatea intervine ca urmare a interacțiunii dintre două tipuri de determinanți: imboldurile latente din interiorul uman și stimulii din exterior, sociali. Când agresivitatea acumulată în interior este dirijată înspre persoana care a indus-o, aceasta devine autoagresiune, „o crimă la 180 de grade” (COCHINESCU, 2008, p. 383), cuprinzând deprinderi, acte, comportamente, atitudini și exteriorizări de violență față de propria persoană, fiind „dictată de cele mai variate motive” (BOUDON, 1997, p. 58).

Cei mai mulți specialiști din sfera psihologiei și a psihiatriei consideră actul autosuprimării drept „consecința unui sindrom psihic acut sau subacut, constituit în urma lezării unuia sau mai multor componente ale instinctului de autoconservare” (MAJURU, STĂNESCU, 2006, p. 303). Fondatorul Asociației Americane de Suicidologie evidențiază determinantul principal al actelor suicidare: „Dușmanul vieții este durerea și când durerea nu provine din Soma, ci din Psyche, durerea psihologică devine o *meta-durere*, adică durerea de a resimți durerea” (*apud* COSMAN, 2008, p. 168). Astfel, motorul sinuciderii de orice fel pare a fi chiar tensiunea psihologică imposibil de suportat ce întunecă totalmente rațiunea, pentru individul în cauză nemaexistând altă soluție viabilă la stoparea chinului său. Durerea ajunsă la paroxism întunecă capacitatea individului de a cugeta, astfel că acesta ajunge să se revolte împotriva propriei existențe, excluzând orice rațiune de a mai fi.

Pe de altă parte, teoria biologică susține prezența în organismul uman a unui element ereditar sau a unor anomalii biochimice. Se presupune că „doar un mic procent dintre sinucigași comit actul în sine după o evaluare profundă și obiectivă a perspectivelor pe care le au, fiind vorba, cel mai adesea, despre cauze care pot fi puse pe seama unui comportament mai degrabă

patologic” (*apud* SÂRBU, 2011, p. 84). Încă din secolul al XVIII-lea, d'Holbach susținea că principala cauză a autosuprimării este „un temperament întărit de supărări, o constituție bilioasă și melancolică, un viciu de organizare, un deranjament al mașinii omenеști” (*apud* MINOIS, 2002, p. 234). Potrivit lui Emil Cioran, „nimeni nu se sinucide din cauza unor întâmplări exterioare, ci din cauza dezechilibrului său interior și organic. [...] A gândi mult asupra morții sau asupra altor probleme periculoase este desigur a da o lovitură mai mult sau mai puțin mortală vieții, dar nu este mai puțin adevărat că acea viață, acel corp în care se frământă astfel de probleme trebuie să fi fost anterior afectat pentru a permite astfel de gânduri” (CIORAN, 1993, p. 7). Astfel, pentru adepții teoriei biologice, existența suicidului de tip rațional este imposibilă, întrucât actul este comis de acele persoane înzestrate genetic cu predilecția înspre autodistrugere, ce încearcă emoții negative pe care nu reușesc să le gestioneze altfel, decât apelând la gestul radical.

Există și o teorie a învățării sociale, ce se concentrează pe funcția tiparelor de comportament, pornind de la ideea că autosuprimarea poate fi explicată prin prisma nivelului ridicat de stres din viață și conform căreia aceasta ar fi „un răspuns învățat la condițiile stresante din viață” (COCHINESCU, 2008, p. 384). Acest tip de abordare susține că „persoanele deprimare au o imagine negativă despre ei înșiși, despre lume și despre viitor (așa-zisa triadă cognitivă a depresiei)”, fapt care contribuie semnificativ la creșterea riscului de suicid (COCHINESCU, 2008, p. 385). În concepția lui Emile Durkheim, „o societate nu se poate dezintegra fără ca, în egală măsură, individul să nu fie detașat de viața socială, fără ca scopurile lui proprii să nu devină preponderente față de scopurile comune, într-un cuvânt, fără ca personalitatea lui să nu tindă a se plasa mai presus de ființa colectivă. Cu cât grupurile cărora le aparține sunt mai vlăguite, cu atât depinde el mai puțin de ele, și, prin urmare, cu atât se apleacă individul asupra lui însuși, nerecunoscând alte reguli de comportament decât cele întemeiate pe propriile interese particulare” (DURKHEIM, 2005, p. 123). În general, autosuprimarea este considerată a fi consecința îmbinării factorilor interni, de natură endogenă, cu cei sociali, externi, pentru care anumite circumstanțe pot deveni favorabile în procesul adoptării unui comportament suicidal.

Alte teorii prezintă suicidul drept o exteriorizare a libertății individuale, sugerând că acesta ar fi unul dintre cele mai cugetate acte umane, constituind, de fapt, o moarte gândită în prealabil, planificată și, prin urmare, rațională. Potrivit acestor teorii, sinuciderea nu reprezintă un fenomen patologic, întrucât, în caz contrar, existența principiilor etice nu ar mai fi justificabilă, iar umanității i-ar lipsi însăși apriorismul. Astfel, actul suicidal este expresia determinării personale de a se opune eșecului existențial prin refuzul respectării normelor rigide exterioare și exercitarea autorității supreme în manevrarea propriului destin: „Nu mă roade niciun carcinom, nu mă doboară niciun infarct, nicio criză de uremie nu îmi taie răsufarea. Eu sunt cel care ridică mâna asupra mea, cel care moare după ingerarea de barbiturice – de la mână până la gură” (AMERY, 2012, p. 11). Și Liiceanu consideră că sinuciderea este „expresia paroxistică a orgoliului nemăsurat. [...] Pentru că mă hotărâsc împotriva lui a fi, împotriva primei și supremei umilințe – ca altcineva sau nimeni să se fi amestecat în ființa mea fără acordul meu – îmi hotărâsc în mod suveran ființa drept nimic și sunt, acum pentru prima oară, în afara oricărui compromis și a oricărei colaborări cu altă instanță decât mine” (LIICEANU, 2010, p. 18). Seneca însuși considera că suicidul nu este altceva decât „triumful voinței omenеști asupra lucrurilor” (*apud* BUTOI, 2001, p. 24). Practic, în astfel de situații, sinuciderea se fundamentează pe lipsa unui acord al individului cu existența, îmbrăcând forma unui gest de frondă.

Credința într-o divinitate, ce ghidează existența atâtor creștini, ar fi absolut nejustificată dacă gestul irevocabil este simpla consecință a unei dizarmonii organice, psihice, sociale etc., neexistând nicio deosebire, în plan ontologic, între trup și minte, individul fiind, în fapt, prizonierul propriului organism afectat iremediabil de trecerea timpului. Denis de Rougemont

neagă atât influența factorilor ereditari, cât și rolul dereglărilor organice de orice fel în demersul actului sinucigaș: „Acei dintre contemporanii mei care și-l reprezintă pe om ca un complex de glande endocrine, enzime și vitamine au din ce în ce mai multă dificultate să conceapă că judecata morală mai are vreun sens și că persoana există ca un tot, deopotrivă autonom și responsabil. [...] Ce e mai prostesc decât să crezi că explici conduita și deciziile morale ale unui tot prin descrierea funcționării unora dintre părțile lui, totdeauna ultimele analizate? Cine îți dovedește că glandele te determină pe tine în mai mare măsură decât le influențezi tu pe ele?” (ROUGEMONT, 2006, p. 127). Așadar, procesul se presupune a fi unul inversat, funcționarea sistemului uman fiind direct determinată de modul cuiva de gândire și de percepere a realității exterioare.

Jean Améry susține că individul suferind de depresie sau cel marcat de umbra melancoliei poate fi asemănat unei ființe cu orientări homosexuale, care nu este disfuncțională, ci doar diferită de ceilalți prin gândire și comportament. Pornind de la premisa că știința se află în imposibilitatea de a stabili în ce măsură constituie suicidul un simptom al unei boli, „limita dintre sănătatea psihică și domeniul maladivului propriu-zis este arbitrară, fiind trasată în funcție de sistemul social de referință aflat în vigoare în epoca respectivă” (AMÉRY, 2012, p. 70).

Câteva dintre teoriile ce prezintă sinuciderea drept un mijloc de manifestare a libertății individuale susțin și ideea că omul, având libertatea totală de gândire și de acțiune, este singurul stăpân al existenței sale, alegerile personale aparținându-i în totalitate. În accepțiunea lui Albert Camus, moartea voluntară reprezintă înțelegerea rațională și clară a repetabilității suferinței și a neputinței de a da substrat unei existențe mizere, lipsite de coerență, chinul în această lume fiind în întregime inutil, întrucât individul este nevoit a confrunța în permanență același destin nefericit, asemenea lui Sisif, predestinat de zeități să rostogolească neîncetat o stâncă până în vârful muntelui, ca aceasta să cadă înapoi, procesul anevoios fiind încontinuu reluat. Astfel că, adept al revoltei umane orgolioase, acesta consideră că „nu există decât o problemă filozofică cu adevărat importantă: sinuciderea. A hotărî dacă viața merită sau nu să fie trăită înseamnă a răspunde la problema fundamentală a filozofiei” (CAMUS, 1969, p. 7). În viziune existențialistă, fiecare ființă umană este pentru ea însăși propriul Dumnezeu, deținând autoritate absolută asupra propriei existențe și libertate nemărginită în acțiune și gândire, implicit în decizia de a trăi sau a muri.

Totuși, în pofida numeroaselor studii dedicate morții voluntare, problematica ei este departe de a fi soluționată, întrucât „se pune întrebarea cât de deliberat a fost actul de conștiință și nu doar o luare la cunoștință de un determinism din profunzime – un simplu circuit de releu aproape automat, fără participarea pleneră în deliberare a conștiinței, a liberului arbitru” (DELAVRANCEA, 1991, p. 67).

O altă teorie filozofică plasează actul suicidal într-o strânsă legătură cu setea de cunoaștere a ființei umane și aspirația sa înspre absolut și eternitate, instalată treptat în subconștientul uman, orice eșec al individului determinându-l să se retragă dintr-o existență căreia nu-i mai găsește sensul. Pierzania sinucigașului își are originile tocmai în neputința sa de a pricepe că orice fapt este supus unui sfârșit inevitabil, astfel că între necesitățile launtrice ale individului și spațiul exterior se creează o ruptură. În subconștient, acesta proiectează în eternitate dorințe ce aparțin cu desăvârșire efemerității. Astfel, majoritatea cazurilor de moarte voluntară apar în urma unei pierderi: pierderea sinelui sau a altora, pierderea sănătății sau a situației materiale favorabile, pierderea unui statut privilegiat etc., ideea sfârșitului constituind un punct central în jurul căruia se învâрте întreaga existență a omului. De aceea, cei mai slabi, care nu au parte de activități mărețe în viața lor, care să-i apere de moarte, cedează la un moment dat, deși ființa umană nu se va simți niciodată pregătită de moarte, având în vedere că „moartea nu vine niciodată acum, ci întotdeauna data viitoare. Voi muri în general, însă niciodată în particular, într-o zi sau alta, dar niciodată astăzi; la calendele grecești, dar niciodată

acum, pe loc” (JANKELEVITCH, 2000, p. 145). Când dezideratul propus se află în imposibilitatea împlinirii în realitatea imediată, individul cu predilecții sinucigașe percepe acest fapt drept o criză existențială. În astfel de cazuri, sinuciderea reprezintă fie consecința unui eșec în planul vieții personale, fie urmarea ratării în plan social.

În ceea ce privește sinuciderea în rândul femeilor, studiile arată că acestea preferă modalitățile mai puțin violente sau dureroase, probabil pentru a evita orice fel de deformare estetică, recurgând, în principal, la otrăvire întrucât „ținând cont de sensibilitatea femeii, este mult mai suportabil să dizolve și să înghită o substanță otrăvitoare decât să facă pregătiri pentru spânzurare sau să întrebuițeze revolverul, sau să se arunce de la înălțime ori înaintea vehiculelor” (MAJURU, STĂNESCU, 2006, p. 295).

3. Concluzii

Disfuncțiile organismului, depresia profundă sau presiunea socială sunt câțiva dintre factorii care atestă faptul că sinuciderea nu poate fi doar un act de voință, ci ființa umană pare mai degrabă influențată de elemente pentru care nu poate fi declarată complet responsabilă. Decizia de a muri apare de multe ori brusc, fără a fi suficient pregătită psihologic, putând reprezenta urmarea unui șoc, expresia unei stări situate la limita patologicului sau mijlocul de soluționare a conflictului și de dizolvare a durerii: „Cel care nu s-a gândit niciodată să se omoare va lua hotărârea fatală mult mai rapid decât cel care se gândește numai la asta. Cum orice act capital e mai ușor de făcut spontan decât întorcându-l pe o față și pe alta, cel care nu s-a gândit la sinucidere, odată ce-i simte atracția, va fi complet lipsit de apărare în fața acestei porniri subite” (CIORAN, 2011, p. 72). Există însă și situații în care sinuciderea apare ca un gest cugetat, programat, planificat parcă estetic și impresionant prin mijloacele ingenioase. Referitor la actul autosuprimării, Albert Camus afirmă că „un gest ca acesta se pregătește în adâncurile tăcute ale inimii, precum o mare operă” (CAMUS, 1969, p. 9).

În orice context, fie că este planificată în prealabil, fie că este o decizie spontană, autosuprimarea se înscrie în rândul celor mai sincere acte umane. Dacă mimarea iubirii sau urii, a respectului față de instituția căsătoriei sau a credinței într-o divinitate poate fi realizată într-o manieră convingătoare, sinuciderea *vero* nu poate fi doar simulată, ci ea se fundamentează pe trăiri autentice, nefalsificate. În momentele de cumpănă existențială, moartea voluntară se prezintă drept unica modalitate de rezolvare aflată în concordanță cu dinamica interioară a celui cu înclinații autodistructive.

În beletristică, nu actul propriu-zis primează, ci încărcătura semantică și valoarea simbolică a acestuia. În abordarea autosuprimării, sunt urmărite frământările intime profunde plasate într-un decor feudal, cel al convențiilor sociale rigide, discrepanțele dintre exteriorizarea eternului sentiment de iubire, conturat sub aspectul unei încercări eșuate de a depăși o existență lipsită de noblete, și mentalitatea inflexibilă a vremii, precum și tentativele pătrunderii în zonele cele mai obscure ale subconștientului uman și încercările de explicare a mecanismelor lăuntrice etc. În timp ce unele ipostaze literare acceptă și depășesc eșecul, considerându-l un aspect firesc, chiar esențial, al devenirii, altele își pun capăt existenței.

Așadar, suicidul se constituie ca act polivalent, în registre multiple și diverse, dar care se întrepătrund: o problemă de natură psihologică sau organică pentru domeniul medicinei, o consecință a neintegrării în realitatea socială pentru sociologie, un soi de nihilism sau o modalitate de manifestare a autonomiei pentru domeniul filozofic și o îmbinare a lor în literatură.

BIBLIOGRAFIE

- AMÉRY, Jean, *Despre sinucidere: Discurs asupra morții liber alese*, traducere de Corina Bernic, București, Editura Art, 2012
- BOUDON, Raymond, *Tratat de sociologie*, traducere din limba franceză de Delia Vasiliu și Anca Ene, București, Editura Humanitas, 1997
- BUTOI, Tudorel, *Sinuciderea, un paradox*, București, Editura Științelor Medicale, 2001
- CAMUS, Albert, *Mitul lui Sisif*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969
- CIORAN, Emil, *Pe culmile disperării*, ediția a treia, București, Editura Humanitas, 1993
- CIORAN, Emil, *Demiurgul cel rău*, traducere de Marcu Emanoil, București, Editura Humanitas, 2011
- COCHINESCU, Lucian, *Dimensiuni ale psihologiei în literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
- COSMAN, Doina, *Compendiu de suicidologie*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008
- DELAVRANCEA, Bogdan, *Autonomia și independența conștiinței și raporturile ei cu actul sinucigaș*, Brașov, Editura Transcendent, 1991
- DURKHEIM, Emile, *Sinuciderea. Studiu de sociologie*, traducere de Mariana Tabacu, Prahova, Editura Antet XX Press, 2005
- DUȚU, Alexandru, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, Editura Univers, 1982
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Tratat despre moarte*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Armacord, 2000
- LIICEANU, Gabriel, *Despre limită*, București, Editura Humanitas, 2010
- MAJURU Adrian, STĂNESCU, Florin Alexandru, *Bucureștiul subteran: sinuciderea*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006
- MIHALACHE, Gabriela, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, București, Editura Eikon, 2017
- MIMS, Cedric, *Enciclopedia morții*, traducere de Paul Octav Ciucă, București, Editura Orizonturi, 2006
- MINOIS, George, *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, București, Editura Humanitas, 2002
- PINGUET, Maurice, *Moartea voluntară în Japonia*, traducere de Andreea Mihail și Angela Martin, București, Editura Ararat, 1997
- ROUGEMONT, Denis, *Partea Diavolului*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 2006
- RUSU, Valeriu, *Dicționar medical*, București, Editura Medicală, 2007
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Viața, amorul, moartea*, Prahova, Editura ANTET XX PRESS, 2010
- SÂRBU, Adrian, *Suicidologie integrativă*, București, Editura Ars Academica, 2011

LA FANFICTION: REWRITING AND AMATEUR FICTION IN THE DIGITAL AGE

LA FANFICTION: RÉÉCRITURE ET RÉCIT AMATEUR DANS L'ÈRE NUMÉRIQUE

LA FANFICTION: RISCITTURA E NARRATIVA AMATORIALE NELL'ERA DIGITALE

Dr. Amira MAGUENOUCHE

Faculté des Langues Etrangères

Département d'Allemand, Espagnol et Italien

Université d'Alger 2

E-mail: amira.maguenuche@univ-alger2.dz

Abstract

The phenomenon of fanfiction, as a modern form of amateur art, has evolved significantly, on the network through blogs and sites, in which thousands of narrative texts written by amateur authors are collected and cataloged.

This article aims to expose the idea of the interactive participation of the reader, consolidated with the rewriting of his favorite artistic work, known with the term fanfiction: a new literary genre, which is considered as a subculture, despite the originality of many stories that sometimes exceed the source text.

Résumé

Le phénomène de la fanfiction en tant que forme moderne d'art amateur, a récemment connu une évolution phénoménale sur le web à travers les blogs et les sites, dans lesquels des milliers de textes narratifs écrits par des auteurs amateurs sont collectés et catalogués.

Cet article vise à exposer l'idée de la participation interactive du public lecteur, consolidée par la réécriture de son œuvre artistique préférée, connue par le terme anglo-saxon « fanfiction » : un nouveau genre littéraire encore marginalisé, malgré l'originalité de nombreux récits qui dépassent parfois l'œuvre source.

Riassunto

Il fenomeno della fanfiction in quanto forma moderna d'arte dilettantistica, conosce ultimamente, un'evoluzione fenomenale sulla rete attraverso blog e siti, nei quali vengono raccolti e catalogati migliaia di testi narrativi scritti da autori amatori.

Il presente articolo punta a esporre l'idea della partecipazione interattiva del pubblico lettore consolidata con la riscrittura della sua opera artistica preferita, identificata con il termine anglosassone fanfiction, un nuovo genere letterario ancora marginalizzato, nonostante l'originalità di molti racconti che talvolta superano l'opera fonte.

Keywords: fanfiction, fandom, fan writer, derivative fiction, rewriting

Mots-clés: fanfiction, fandom, écrivain-fan, fiction dérivée, réécriture

Parole chiave: *fanfiction, fandom, fan-scrittore, narrativa derivata, riscrittura*

Introduzione

Nel corso del primo ventennio del secondo millennio, molti utenti del web, che in base sono appassionati di opere artistiche narrative, partecipano a varie forme di creatività digitale, diffuse su piattaforme organizzate e gestite dai fan. Essi, infatti, in quanto pubblico di massa, non si accontentano di essere ordinario lettori/telespettatori, ma aspirano a creare le proprie opere e condividerle via i fandom, i quali costituiscono un'importante opportunità per la promozione di potenzialità creative nell'ambito della scrittura narrativa, la cosiddetta fanfiction. Essa è una forma, del fan art, che si riferisce a opere prodotte da fan, ispirandosi a personaggi, a una sequenza, o all'universo di un'opera artistica, letteraria, pitturale o audiovisiva.

La creazione e la diffusione del fan art, come la scrittura di testi narrativi, produzione di film o video, gestione dei wiki, di blog, o qualsiasi forma di attività amatoriale, non è ristretta a persone fisse, ma chiunque, oggi, ha la possibilità di collaborare e amministrare, e arricchire i fandom, spazi giustamente creati per la diffusione e lo scambio di fanfiction. (COPPA, 2017, p. 1).

Basandosi sull'universo e sui personaggi di un'opera famosa, autori amatori, che in base sono dei lettori appassionati, inventano nuove storie, in cui gli stessi personaggi vivono nuove circostanze, diverse da quelle inizialmente, immaginate dall'autore originale. I testi risultano persino, un proseguimento o una riscrittura di un'opera artistica, mediatica, originale e popolare, tali i romanzi, i film, le serie televisive, i fumetti giapponesi: i manga...)

La fanfiction è un genere narrativo in cui il lettore prende parte alla riscrittura di una storia precedentemente narrata da un autore di professione. È una scrittura amatoriale, che negli ultimi anni, diventa un fenomeno digitale a larga diffusione, che grazie all'originalità di molte opere, si aspira ad un'evoluzione dallo stato di sottocultura a quello di cultura.

1- Definizione del concetto e del termine

La "fanfiction" o "fan fiction", termine inglese, composto da "fan" e "fiction", e cioè narrativa di appassionati, si usa per determinare un testo narrativo redatto da un fan che vuole rielaborare o riscrivere un'opera (un romanzo, un film, una serie, un manga...) letteraria, mediatica, originale e popolare, che lo appassiona, mettendo in scena personaggi, situazioni, o storie dell'opera originale a seconda delle sue aspirazioni che avrebbe desiderato essere presenti nella trama di riferimento. Il termine quindi indica testi narrativi scritti da amatori di un'opera d'arte (popolare in particolare) precisamente come lo sottolinea Giovagnoli Max, il quale considera la fanfiction come:

... l'insieme delle narrazioni prodotte da utenti o narratori indipendenti, in modo informale o non ufficiale, reinventando o alterando storie preesistenti desunte da serie televisive, fumetti, cartoon, film per il cinema, videogames ecc. (MAX, 2009, p.111)

È un genere narrativo che con l'era digitale, viene spesso collegato ai fandom: forum numerici che costituiscono uno spazio a larga diffusione e consultazione di questo tipo di testi. In questa ottica, riportiamo la definizione del Treccani, in cui è accennato l'aspetto digitale del fenomeno come segue:

fanfiction *ˈfɑːnˈfɪkʃən* (o *fan fiction*) s. ingl. (propr. «opera narrativa [*fiction*] di ammiratori [*fan*]), usato in ital. al femm. – Storia ispirata a trame e personaggi di fumetti, cartoni animati, film e romanzi fantasy, e sim., ideata, elaborata e fatta circolare in Internet da

appassionati dei rispettivi generi; anche, il genere stesso a cui la singola storia si ispira.
(Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/fanfiction/>)

La fanfiction è quindi, un genere di narrativa amatoriale che potrebbe essere un “sequel” o un “prequel” di un’opera originale, oppure una continuazione di una trama, o addirittura di un filo narrativo trascurati nell’opera ispiratrice, che i fan (lettori nel caso di opere letterarie) sfruttano per dare vita ad una storia del tutto nuova, e proseguire le avventure dei loro personaggi idoli come le avrebbero bramati. Celebrità dello showbiz possono ugualmente, essere soggetto di ispirazione per i fan dotati di creatività narrativa, componendo storie finte sui loro attori, cantanti, calciatori... preferiti.

Insomma, come lo indica Alessandro Gazoia (2014), le fanfiction prendono origine da *“miti della cultura di massa”* di opere che *“appartengono alla narrazione di genere intesa in senso tecnico, soprattutto fantascienza/fantasy young/adult, romance/narrativa erotica, mystery/thriller”*. (GAZOIA, 2014, p. 23)

Basandosi sull’universo e sui personaggi di un’opera famosa, gli autori, che in base sono dei lettori appassionati, inventano nuove storie, in cui gli stessi personaggi vivono nuove circostanze, diverse da quelle inizialmente immaginate dall’autore originale. Il testo derivato in questo processo, benché diverso da quello autentico, verrà consolidato sempre in base a elementi fissi relativi all’opera fonte. È innanzitutto, un testo derivato, composto da un autore amatore, non confermato, costruito in base a personaggi, mondi e trame creati dal primo autore, e pubblicato senza fini lucrative come lo dice Linda Green (2006)

fan fiction is a genre of writing popular in the online community. Also called fanfiction and abbreviated fanfic, it is a type of writing where fans of a particular work write material based on the characters; plots and settings of other (usually published) authors. Fanfic is often based on books but can also be created from movies, cartoons, or television shows. Fan fiction often differs greatly from the original works including new characters, locations and, sometimes, includes cross-overs with other works. Fan fiction takes many forms including short stories, plays, interactive events (such as round robins) and poetry. As varied as it is, there are certain elements common to all fan fiction [...] established characters, [...] established worlds, [...] established histories, [...], not for profits, [...] amateurs’ authors, [...] fan fiction is considered a derivative works. (GREEN, 2006, p. 11),

La ricezione del fan, infatti, porta alla produzione di quello che il professore Henry Jenkins¹ chiama “metatesto” che potrebbe essere un testo scritto, una video oppure un disegno che elabora a partire da opere di rilievo, che verrà distribuito sui social media, blog e altre piattaforme del web. (LIMARE, GIRARD & GUILLET 2017, p.130)

Il target audience che la fanfiction intende raggiungere, è la comunità degli appassionati, senza però, nessun scopo lucrativo. L’opera di riferimento, è di solito un manga, un film, un romanzo, una serie televisiva, o addirittura la vita di una personalità famosa tali gli attori, i calciatori, i musicisti...

2- La fanfiction non è una novità!

La fanfiction si difese essenzialmente negli anni 60 del secolo scorso, come riscrittura di serie televisive a gran successo. Oggi, con la diffusione massiva della rete, questo genere narrativo conosce una diffusione abbastanza larga.

Although the term fan fiction was most used until the 1960s, it must be acknowledged that fan fiction is a subgenre of a larger, older of literature that is generally called “derivative” or “appropriative”. (DERECHO, 2014, p. 63)

¹Professore preposto di comunicazione, giornalismo, arti cinematografiche e istruzione presso la University of Southern California.

Queste pratiche di scrittura vedono il giorno oggi, con un nuovo aspetto, rispetto alla loro trasposizione digitale. Le fanfiction sono infatti, un fenomeno che la tecnologia non ha veramente creato ma ne ha facilitato lo sviluppo e la diffusione. La riscrittura di un testo esistente come pratica narrativa, risale a tempi remoti come lo esprime Grossman:

Fanfiction is an old story. Literally, of course: fanfiction takes someone else's old story and, arguably, makes it new, or makes it over, or just simply makes more of it, because the fan writer loves the story so much, they want it to keep going. But fanfiction is also an old story in that people have been doing this since [...] the Dawn of Time. Reworking an existing story, telling tales of heroes already known to be heroic, was *the* model of authorship until very recently. (GROSSMAN, 2013, p. 18)

A lungo, strettamente diffusa in un ambiente chiuso - fanzine stampate, autopubblicazione, ecc., la fanfiction, oggi, è essenzialmente una pubblicazione digitale che il fan-autore condivide con altri fan maggiormente giovani su piattaforme (blog) dedicate a questo tipo di attività. Pertanto, la fanfiction digitale appartiene decisamente all'universo transmediale dei giovani e il blog di fanfiction, in questo senso, prevede sempre uno spazio di confronto con i lettori e un invito, ancora, alle loro reazioni.

2-1- Storia e genesi della fanfiction

Come accennato sopra, la fanfiction è una rielaborazione di un'opera già esistente: una riscrittura derivata. La riscrittura derivata è una pratica narrativa che esiste da secoli. Era infatti, una pratica che i più famosi scrittori della storia umana hanno adottato, tale Virgilio che scrisse la sua *Eneide* a partire dagli eroi dell'*Odissea* di Omero, (la quale a sua volta era un sequel dell'*Iliade*), senza che ci sia stata mai evocata la questione della proprietà intellettuale ossia il diritto d'autore. La fanfiction risulta così, una attività narrativa che esiste quanto esiste la narrazione, è anche una tradizione letteraria che i personaggi e luoghi creati da un autore siano le muse di un altro autore. Tanto è vero che gli scrittori fan danno una nuova dimensione al testo fonte che sarà indubbiamente ricordato e riscoperto di nuovo, come lo accenna Anne Jamison:

Before the modern era of copyright and intellectual property, stories were things held in common, to be passed from hand to hand and narrator to narrator. There's a reason Virgil was never sued by the estate of Homer for borrowing Aeneas from the Iliad and spinning him off in the Aeneid. Fictional characters and worlds were shared resources. For all its radically new implications and subversions, [...], fanfiction also represents the swinging back of the pendulum toward that older way of thinking. When Star Trek fans published Spockanalia, they weren't just discovering a new way to tell stories. They were helping us all to remember a very old one. (GROSSMAN, 2013, p. IX)

Il fenomeno delle fanfiction è nesso alla diffusione dei fandom o delle fanzine, che ospitano e diffondono i testi dei creatori amatoriali. Tuttavia, altre opere letterarie in tempo più remoto furono soggette di ispirazione per il lor fan. Tale Sherlock del famoso giallista Sir Arthur Conan Doyle. Molti appassionati del detective più famoso del mondo, si impegnarono in prima fase a indagare e risolvere i casi prima del detective stesso, scrivendo lettere e opinioni alla rivista che pubblicava in puntate le avventure di Holmes, poi si misero a scrivere nuove avventure per il loro eroe lungo dieci anni resuscitando pertanto il personaggio ucciso dal proprio creatore. Le avventure apocrife di Sherlock Holmes ricevettero una ricezione eccezionale tale che l'editore dello stesso autore Doyle decise di pubblicarle. È opportuno accennare, che queste pubblicazioni hanno suscitato l'interesse di molti studiosi che si sono concentrati a mettere in confronto le avventure originali di Holmes e quelle immaginate dai fan.

Ancora più indietro, ricordiamo che lo stesso Ludovico Ariosto scrisse una “fanfiction” a partire di *Orlando* innamorato di Boiardo.

L'autrice britannica Jane Austin (1775-1817) iniziò anche lei, a scrivere da adolescente imitando e creando parodie dei romanzi rosa del suo tempo, prima di diventare presto una delle più importanti scrittrici della letteratura anglosassone.

Nell'era moderna, il fenomeno prima dell'evento di Internet, si è sviluppato su fanzine, e forum che molti appassionati delle produzioni appartenenti alla fantascienza potevano liberamente esprimersi e manifestare la loro creatività, componendo nuove storie di avventura per i loro personaggi preferiti. Ed è appunto, la fanfiction in quanto termine, prende origine dal fandom di fantascienza, quando si voleva distinguere testi professionali da non professionali. (COPPA, 2017, p. 2)

I primi personaggi ad ispirare i fan-scrittori del piccolo schermo non sono in realtà i protagonisti di Harry Potter o di Twilight, bensì, eroi di una serie televisiva statunitense di culto della fantascienza negli anni '60 del secolo scorso; *StarTrek*: l'eroe extraterrestre Spock e il capitano Kirk. I fan della serie scrissero molte avventure per i loro personaggi preferiti, focalizzando in particolar modo su relazioni “amichevoli” tra i due eroi. I racconti dei fan venivano, allora, pubblicati su *fanzine* stampate e offerte ai loro analoghi durante le *conventions* della serie originale. Simultaneamente, in Giappone, emerse una nuova saga di fanfiction derivata dai celebri manga: i *Dojinshi*. Essi sono spesso una parodia di serie popolari e appaiono in vesti diversi dai personaggi originali.

3- L'era digitale della fanfiction

Il progresso della tecnologia di stampa e i canali di diffusione di comunicazione (riviste e giornali) generarono un'emancipazione della cultura partecipativa e consentirono perfino ai fan-scrittori di compiersi di più all'attività autoriale.

Con l'arrivo di internet, un secolo dopo, tutti i fan del mondo, grazie ai blog e i vari siti dedicati alle varie produzioni culturali e artistiche, potevano collegarsi e condividere le loro passioni su una dimensione che prima era impossibile, e in un tempo record. Siti web crescono ogni giorno per ospitare le creatività di autori appassionati dei prodotti diffusi essenzialmente sul piccolo schermo, siti come *Proboards* o *Tumblr* diventati lo spazio digitale d'incontro delle comunità fan di tutti i generi, in cui i membri hanno la possibilità di esercitare la loro passione per la scrittura. I siti Fanfiction.net e Archive of OurOwn (AO3) sono tra le piattaforme più famose e visitate nel mondo virtuale.

3-1- Il web e la fanfiction

Le fan fictions si distinguono quindi come un modello delle pratiche di scrittura amatoriale all'interno di comunità in cui l'internet costituisce una condizione vitale per la loro essenza e la loro diffusione. Occorre assegnare, che il web non è solo un mezzo e uno spazio di diffusione, ma è anche un universo che offre e permette al fan-scrittore di esprimersi, e di condividere le sue fantasie e le sue aspirazioni nei confronti di un'opera culturale, che per lo più la trascriverà nel modo e nel genere che gli piace. Il web dà anche la possibilità a loro di compiere pienamente il ruolo di autore per mezzo delle opinioni dei loro lettori, che all'origine sono anche dei fan dell'opera originale

Sebbene i testi di fanfiction possano essere pubblicati tutti in una volta, sono tuttavia spesso pubblicati dai loro autori in puntate, divisi in capitoli. I lettori seguono così la storia in modo seriale, man mano che l'autore compie e pubblica nuovi capitoli. Questo modo di pubblicazione è simile a quello delle serie televisive, che sono state anch'esse modellate dai romanzi d'appendice, la tendenza editoriale dell'800. (LIMARE, GIRARD & GUILLET, 2017, p. 139)

Le fanfiction potrebbero contenere errori di ortografia ed errori grammaticali, ma questo non è un motivo per svalutare questo tipo di scrittura. Per molti, la fanfic è considerata come una decadenza della cultura: è mediocre, riflette un'ossessione per le celebrità, scritta male, derivata e non originale, consumista. (BARNER, 2017, p. 1)

3-2 Il fandom

L'organizzazione dei fan si compie con la formazione di fandom (parola inglese composta da *fan* che significa ovviamente appassionato, ossessionato, e *dom* che significa regno, o campo. L'insieme significa letteralmente: regno dei fan). Il termine viene usato per designare una comunità di ammiratori che condividono un interesse e una passione comune. Con l'internet, il fandom diventa un forum che consente l'incontro dei fan, che esprimono il loro interesse anche ai minimi dettagli degli oggetti del loro fandom con pratiche particolari (tra cui la scrittura narrativa), differenziando le persone affiliate al fandom da quelle con solo un interesse casuale.

les fans sont bien plus que ça: ils partagent un fort sentiment d'appartenance en s'inscrivant dans une ou des communautés: les fandom. Ils sont également des producteurs de contenus et e sens à travers la création d'activités (écriture de fanfiction, montage vidéo ou artistique par exemple) et à travers un engagement civique, un activisme qui leur fait défendre des causes sociales, culturelles et politiques. (BOURDAA & ALESSANDRIN, 2019, p. 21)

Infatti, a differenza dei mezzi di comunicazioni classiche, il fandom è uno spazio creato e gestito da fan in cui interagiscono creatori e critici amatoriali. La lettura e la scrittura sono le due attività tramite le quali i fan di un'opera artistica possono parlarne liberamente. Le fonti potrebbero cambiare, ma le pratiche dei fan rimangono più o meno le stesse.

I siti dedicati alla pubblicazione delle fanfiction sono inoltre strutturati e organizzati in modo che i lettori possano fare il filtro nell'insieme dei testi proposti, selezionando genere, personaggi, ...

La particolarità dei partecipanti nei siti di fanfiction è legata alla loro doppia attività: i membri si esprimono come lettori e scrittori (condividono la loro passione per la lettura, e le loro creazioni che altri membri leggono e commentano. A questo punto, si confonde un po' la delimitazione tradizionale dei ruoli del lettore e dell'autore, tanto è vero che in base, una fanfiction nasce come eco della passione del lettore, il quale nel suo stato di «fan» specifico, esprime la sua ammirazione per un'opera o per personaggi, creando una nuova, nella quale si trasforma in un nume narrativo, godendo di un potere, che gli permette di concretizzare le sue attese e aspirazioni da lettore superate dall'autore originale.

4- Tipi della fanfiction

Le fanfiction vengono classificate secondo vari criteri tali il profilo dei personaggi, l'ambiente delle storie, il grado di somiglianza con l'opera originale, la lunghezza dei racconti, e i temi trattati... così,

i performer continuano con le fan fiction digitali le storie che li hanno attratti e producono degli spin off (letteralmente, "derivato"), cioè testi sviluppati a partire da un'opera principale e antecedente, che possono mantenere l'ambientazione dell'opera originaria ma narrando storie parallele, oppure che, si focalizzano su personaggi diversi, spesso marginali nell'opera di riferimento: ad esempio, scrivere un romanzo di ambientazione secentesca il cui protagonista sia don Abbondio significherebbe creare uno spin off dai Promessi sposi di Alessandro Manzoni. (CALABRESE, 2015, p. 22)

La terminologia usata per distinguere le varie gamme di questa scrittura amatoriale è essenzialmente inglese. Ogni termine rimanda all'elemento narrativo enfaticizzato e alla natura

del legame tra l'opera ispiratrice e quella riscritta. Tra i sottogeneri della fanfiction citiamone alcuni:

- **Canon:** quando il testo amatoriale si riferisce fedelmente all'opera originale.:
- **Out of character:** (OOC): un racconto in cui i personaggi presentano profili diversi dalla loro immagine nell'opera fonte
- **Alternative universe:** (AU): si tratta di racconti ambientati in un universo alternativo e diverso dalla trama originale.
- **Crossover:** è una storia nella quale accadono incontro e interazione tra personaggi provenienti da opere originali diversi di uno stesso autore o di creatori diversi (ad esempio due serie televisive, una serie televisiva e un film, un romanzo e un film...)
- **What if...?** la storia consiste nel dare un ritocco ad un episodio della trama originale e proporre un seguito alternativo
- **Original character (OC):** in questo caso, l'autore inserisce un personaggio originale non esistente nell'opera di riferimento
- **Slash:** sono tipi di fanfiction in cui la narrazione focalizza su rapporti emozionali tra i protagonisti, spesso di genere omosessuale.
- **Real person fiction (RPF):** il racconto mette in scena persone vere del mondo dello spettacolo quali attori, musicisti o sportivi.
- **Drabble, flashfic, one shot:** sono tre altri generi della fanfic definiti a seconda il numero delle parole che li compongono (da 90 a 110, da 110 a 500, più di 501 parole rispettivamente).

5- Dall'atto di lettura all'atto di scrittura:

In quanto lettore, il fan si immerge durante l'atto di lettura (scritta o audiovisiva) nell'universo immaginario dell'opera in cui si riconosce attraverso un personaggio, un luogo... e se ne appropria l'universo. A questo livello, la sua lettura raggiunge la fase di interpretazione con la quale procede a rifinire, trasformare e persino individuare il mondo in cui si è emerso con grande passione. Una passione che lo spinge a comunicare e condividere sue proprie prospettive che avrebbe voluto trovare nell'opera, con la comunità dei fan lettori. In quel modo, il lettore supera la sua relazione intima con l'opera e sviluppa una relazione sociale che lo collega ad altri lettori.

Tra i motivi per cui uno fan compone una fanfiction, Henry Jenkins ne identifica alcuni:

- 1- Ri-contestualizzazione: il fan compone raccontini in base a qualche lacuna dell'opera originale come la mancanza di sequenze essenziali che prova a immaginare assegnando spiegazioni aggiuntive per la condotta del personaggio.
- 2- Estendere la successione temporale di una serie televisiva: quando l'opera originale (la serie televisiva in questo caso) rivela indizi e antecedenti sui personaggi che non saranno esplorati negli episodi successivi, i fan inventano nuove storie in base a questi accenni, scrivendo su eventi che precedono l'apertura della serie stessa.
- 3- Rifocalizzazione: lo scrittore sposta l'attenzione dai personaggi centrali ai personaggi secondari che appaiono in sequenze brevi e limitati sullo schermo.
- 4- Riallineamento morale: alcune fanfictions invertono o mettono in discussione l'universo morale del testo originale, trasformandogli da antagonisti in protagonisti.
- 5- Cambio di genere: la serie riscritta crea un nuovo contesto per il lettore fan in cui ritrova i suoi personaggi preferiti all'interno di un genere narrativo alternativo.
- 6- Cross-over: le storie "cross-over" collegano tra personaggi e opere diverse, come l'inserimento di un personaggio di un'opera (serie televisiva o film) in un contesto di un'altra opera famosa.
- 7- Dislocazione del personaggio: i personaggi vengono rimossi dalle loro situazioni originali e gli vengono assegnati nomi e identità alternativi.

5-1-Relazione lettori-autori dei fandom

Gli autori e i lettori della fanfiction raggruppati nelle comunità dei fandom, si impegnano a leggere e o a scrivere fanfiction originale e contribuire allo sviluppo di abilità di scrittura dei membri dei fandom. Si annoda una relazione stretta e diretta tra membri della comunità, attraverso un'attività di scambio via i social link (forum, spazi di consulenza, commenti). Sovente, la fanfiction è

accompagnata da opzioni di archiviazione e catalogazione, tags e Note dell'Autore, e da forme di conservazione/scambio (come le recensioni dei lettori e le risposte degli autori) che, pur riconducibili alla sfera para-testuale, la differenziano dalla letteratura a stampa. (LAURENTI, 2019, p. 266)

Difatti, si avvia un'interazione tra il fanwriter e i suoi lettori. L'autore spesso partecipa a forum intrapresi dai suoi lettori, che dibattono e criticano la sua fanfiction, e l'opera ispiratrice. In questa linea, il fan-scrittore è giustamente ispirato ad un'opera d'autore, ma può distinguersi e imporsi con uno stile e una narrazione originali. È vero che la scrittura della fanfiction si basa sull'opera di cui l'autore è appassionato, ma, non è per forza una scrittura pastiche. Anzi, tanti scrittori tendono a emergersi con una scrittura di stile personale diverso da quello dell'autore idolo. Esistono addirittura, fanfiction che hanno superato la semplice pubblicazione online come La saga *50 sfumature di grigio* ispirata alla saga di *Twilight* scritta da E. L. JAMES pubblicata su *fanfiction.net* e venduto in 37 paesi con 3 milioni di copie.

Altresi, lo scambio dei commenti nei confronti di una fanfiction, ha una dimensione intertestuale, visto che i fandom avviano discorsi convergenti e complementari attorno alla creazione narrativa dell'autore originale. Il fandom ospita e pubblica la storia riscritta e i commenti nei suoi confronti. I lettori commentatori della fanfiction contribuiscono in questo senso alla costruzione e all'intertestualità dell'opera.

5-2- La fanfiction e il diritto d'autore

Come accennato sopra, le fanfiction come fenomeno letterario non sono una creazione dell'era digitale, ma Internet ha permesso una larga diffusione del fenomeno grazie al collegamento massivo dei fan sulla rete e la velocità della diffusione delle opere. Questa situazione ha suscitato ovviamente la questione del copyright, e del diritto d'autore, visto che il fan-scrittore ricalca la sua opera in base ad un'opera tutelata, senza l'autorizzazione dell'autore originale. Dal punto di vista legale, la scrittura amatoriale è relativamente tollerata fintanto non è a scopo lucrativo. I testi derivati sono destinati alla condivisione di una passione fra appassionati e altri appassionati. (GAZIOIA, 2014, p. 23)

Alcune fanfiction, tuttavia, sono andate ben oltre la semplice pubblicazione online. In origine, la saga "*Cinquante sfumature di grigio*" era, ad esempio, una finzione derivata dalla saga di *Twilight*.

fanfiction is a genre in which fans write new stories about other writers' characters, from Mr. Spock and Elisabeth Bennet to Robin Hood and Odysseus. (BARNER, 2017, p. 1)

5-3- La fan fiction, una cultura partecipativa

La fanfiction crea uno spazio di partecipazione interattiva che consente agli spettatori-lettori di prendere parte nella diffusione di una cultura convergente come sostiene Henry Jenkins. I lettori del testo derivato partecipano in questo senso, ad una lettura collettiva e si scambiano critiche e osservazioni, e fungono perfino anch'essi il ruolo di scrittori di racconti. Secondo Jenkins, il concetto della fanfiction non si limita solo ad un'iniziativa dei fan nel riscrivere, un episodio di una serie, una sequenza di un film, o un romanzo, ma la condivisione di opere artistiche sulla grande rete, suscita evidentemente la reazione dei fruitori di esse che non esitano a digitare le loro opinioni di "lettori". Così, scrittori professionali, propagando i

loro prodotti, danno l'opportunità ai loro lettori di partecipare a dibattere le loro opere su spazi multimediali, e allo stesso tempo la condivisione di prodotti culturali sulla grande rete permette al gran pubblico di accedere a opere classiche di tutti i tempi.

La fanfiction è inoltre, "*il passaggio mediatico dall'idea di intertestualità a quella di partecipazione*" (GYGLIELMI, 2010, p. 290) collegando testi originari e derivati e provocando la migrazione dei personaggi dallo schermo testo digitale o da un testo ad un altro.

È da ricordare che la riscrittura, nelle fanfiction, si basa spesso sulle modalità di adattamento da un mezzo di trasmissione all'altro. Gran parte dei fandom sono basati su film, serie televisive, fumetti o anche personaggi reali, il che implica una modificazione di forma nella riscrittura, per mezzo di un adattamento dei metodi di narrazione raccontando con un genio di appassionato una stessa storia in diversissime forme.

Jenkins in questo modo marca la distinzione fra il diverso uso dei media da parte dello scrittore (che mette a disposizione del pubblico un'apertura mediatica personale per interagire) e del pubblico (che massivamente irrompe sui media). (CAOCCI & GIGLIELMI, 2010, p. 286)

In quest'ottica, la fanfiction viene catalogata nel canone di "letteratura della rete" (net literature), che rappresenta l'arte dell'oralità, perché veloce e mutevole come il discorso orale. Include, infatti tutti i "testi" condivisi attraverso i quali gli utenti della rete partecipano e interagiscono, creando connessioni tra fan e professionali. In parallelo, la "letteratura sulla rete" (literature on the net) che rappresenta essenzialmente la forma mediatica della cultura della scrittura, si riferisce a opere virtuali a larga diffusione e visualizzazione, e potrebbe evidentemente essere un'altra via di ispirazione per la fanfiction. Insomma, lo spazio virtuale, oggi, è una opportunità per i giovani di esercitare le loro abilità narrative, e imporsi come scrittore professionale.

La partecipazione prevede una prassi narrativa dirompente e dilagante, provvista di regole interne al proprio sistema narrativo e acerba per quanto riguarda gli strumenti di comprensione che la interpretino come oggetto culturale di massa in relazione alla letteratura. (GIGLIELMI, 2010, p. 290)

5-4- Fanfiction e fan-scrittotti a successo

Molti racconti di fan hanno raggiunto la celebrità finché non si siano pubblicate in senso professionale e vendute in milioni di copie. Tra cui citiamo *50 sfumature di grigio* (*Fifty shades of grey* fanfic) di E. L. JAMES, scritta in base alla saga di TWILIGHT. La fanfiction di James è stata venduta in 37 paesi in 3 milioni copie. In seconda posizione, *Benvenuto al Paradiso*, (*Welcome to Paradis*) di nome S.L. Scott. Viene dopo in terza posizione, *Giocare con il fuoco*, *Playing with fire* series di T. E. Sivec Garrett McCarthy

In Italia, uno scrittore fan con lo pseudonimo Wallace Lee, scrive tra il 2012 e il 2014 sei romanzi prequel di Rambo. Dopo una censura imposta dall'autore originale David Morrell, gli è stato concesso di pubblicare la sua saga. L'opera riceve allora una grande recessione.

6- Studi accademici sulla fanfiction

L'emergere della produzione amatoriale come finzione narrativa, suscita l'interesse accademico e di conseguenza, nasce a partire dagli ultimi anni del secolo scorso, la disciplina del *fan studies* che mira a comprendere la relazione tra le opere fonti e le comunità che si sono formate intorno ad esse. Per gli studiosi di fan studies, l'impatto sociale della televisione e la creazione di un pubblico di massa costituiscono un importante cambiamento culturale. Il loro scopo è di stabilire un quadro teorico per indagare la ricezione del pubblico e la creatività dei fan. Gli oggetti di analisi della disciplina sono essenzialmente i fan, fandom, le attività amatoriali...

Pertanto, nell'ultimo decennio, si nota in ambito anglosassone un accresciuto interesse rivolto a tale pratica letteraria in seno ai cosiddetti *fan studies*, pur rimanendo i contributi caratterizzati da *close readings* e analisi letterarie di specifiche fanfiction ancora rari. Dalla lettura di diversi studi riferiti tale nuovo modo di produzione testuale, il ricorso, quasi un'appropriazione, alla nozione teorica genettiana di paratesto, suggerisce come la fanfiction possa porsi, per certi aspetti, a metà tra la letteratura a stampa e forme più complesse d'ipertesti (talvolta multimodali) che nascono nella rete. (LAURENTI, 2019, p. 266)

L'interesse accademico al fenomeno della fanfiction è recente, avviato essenzialmente sui fandom stessi che si formano attorno questo tipo di narrativa. Su www.trickster.org per esempio si può leggere relazioni sulla genesi della fanfic i suoi tipi.

La realtà nordamericana dei fan è certamente più estesa di quella europea, dove non si formano comunità altrettanto forti intorno ad un prodotto, come è successo ad esempio per la serie Star Trek che ha dato vita negli USA a intere comunità di Trekkers che organizzano convention, travestimenti, imitazioni e iniziative di vario genere, rappresentando quei fan che Jenkins stesso (fan in prima persona) definisce provocatoriamente "una categoria scandalosa nella cultura dell'America contemporanea".

Il sito www.fanfiction.net, il sito più frequentato dai fan, ospita ogni mese un milione e duecentomila utenti che pubblicano o leggono storie basate su personaggi e trame preesistenti. Qui le fan fiction sono basate su fonti di vario genere: Books, Anime/Manga, Plays/Musicals, Cartoon. (GIGLIELMI, 2010, p. 293)

Secondo gli studiosi, la lettura e la scrittura delle fanfiction costituiscono un fenomeno emergente, che tocca giovani delle classi medie e superiori. Gli studenti si mettono alla lettura in quanto utenti del web, e di conseguenza sono tipicamente lettori del testo digitale. Il fan è un lettore o uno telespettatore che trasforma la lettura o la visione del "testo" in una ricca e complessa cultura partecipativa. Scrive per essere letto ed interpretato dalla comunità alla quale aderisce. L'interesse accademico ai testi creati dei fan è articolato dai fandom che consentono un nuovo modo di concepire la creazione testuale. Il fenomeno della fanfiction sui fandom digitali costituisce un terreno fertile per lo studio e l'analisi della lettura attiva e la ricezione positiva di un pubblico di lettori. (BOOTH, 2010, p. 36) Lo scambio e la collaborazione tra i membri della comunità dei fan in rete incuriosisce gli studiosi per quanto sia in particolar modo un'attività ludica, non impegnativa, che ruota attorno alla scrittura e la riscrittura di testi moderni e classici. (BOOTH, 2010, p. 38).

7- Fandom i siti famosi

La diffusione di questi testi Esistono diversi siti in cui quotidianamente sono pubblicati milioni di fanfiction. Uno di questi siti:

❖ "Archive of Our Own", o AO3, ha ricevuto il premio l'Hugo Prize, un premio letterario americano assegnato ogni anno a opere di fantascienza e fantasy. Il sito è una immensa libreria di fanfiction su Internet. Una piattaforma senza scopo di lucro creata dai fan e per i fan, sotto la guida dell'Organizzazione per i lavori trasformativi (OTW) e più di 700 volontari.

Oggi più di cinque milioni di storie sono archiviate su AO3 e disponibili gratuitamente, inclusi più di 1657 testi in italiano.

Il sito conta più di due milioni di utenti e tantissimi "fandom", comunità di appassionati a seconda delle opere e dei media scelti, tra cui troviamo Anime e Manga, libri e letteratura, cartoni e fumetti, musica e band music, video games...

Ci sono ad esempio più di 200.000 storie sulla saga di Harry Potter. La saga *Game of Thrones*, inoltre, alimenta anche molta narrazione, così come opere classiche come *I miserabili* di Victor

Hugo. Si trovano, anche storie attorno a vere celebrità o sono personaggi di storie che i loro fan immaginano.

❖ **EFP fanfiction:** è un sito che accoglie fanfiction e storie originali (cioè non ispirate ad un'altra opera di professionale). I testi pubblicati sono classificati e distinti in due parti: Il sito è uno spazio d'incontro tra autori e lettori appassionati della scrittura e della lettura, in cui vengono pubblicate fanfiction su anime e manga, fumetti e cartoni europei e americani, serie televisive, libri/romanzi...

Ci sono parodie di opere italiane come *I promessi sposi* (58 fan fic), *Il nome della rosa* (5 testi), e di opere classiche universali tale Amleto (30 testi). Come accennato sopra, l'opera più riscritta è quella di Rowling J. K: *Harry Potter* con 57335 riscritture, seguita da *Twilight* di Meyer Stephenie, con 8529 fanfiction, da *Hunger Games* di Collins Suzanne con 4494 testi derivati. Sarebbe senza dubbio, interessante, analizzare questi testi che costituiscono una miniera di potenziali talenti autoriali. Insomma, è possibile trovare 88297 racconti ispirati a opere letterarie di grande fama, e ovviamente la *Divina Commedia* del sommo poeta non potrebbe non interessare questi talenti di scrittori, così 113 fan hanno finora pubblicato riscritture dell'opera dantesca, tra cui citiamo ad esempio la fanfiction intitolata: *La burina Commedia*, un componimento poetico pubblicato in puntate dal 2017 al 2018 da un'autrice con il pseudonimo ToscaSam, per il quale ha ricevuto undici critiche dei lettori, tutte positive.

Il testo, un cross-over, è strutturato in 7 canti (capitoli), è una versione moderna e umoristica della *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Similmente all'opera originale, il racconto è preceduto da un prologo che annuncia, con un tono abbastanza leggero e umoristico, il viaggio di due ragazze nell'inferno, guidate da un loro "Virgilio" che, incredibilmente è lo stesso Dante Alighieri.

due ragazze di oggi si ritrovano nella selva oscura, dopo che hanno sentito di non appartenere al mondo. Incontreranno una guida speciale che farà fare loro un viaggio ultraterreno (a cavallo di una moto da cross). L'inferno ha nuovi giorni in costruzione. Che dire, allacciate le cinture ed armatevi di cinismo, popcorn e anche di buon umore. (TOSCASAM, 2017, C.1)

Subito dopo, inizia la narrazione del viaggio ultramondano delle protagoniste, annunciato dalla voce narrante che usa la prima persona plurale "noi", rivelando uno stato di smarrimento in un momento preciso, anzi "esatto" dell'esistenza delle due protagoniste, che si ritrovano in un mondo che non è loro:

Al punto esatto delle nostre vite
in cui il fiore si tramuta in frutto,
scoprimmo un giorno di esserci smarrite.

Il luogo circostante era sì brutto,
che ci dicemmo "noi non ne facciamo parte!
Siamo diverse, proprio in tutto!". (TOSCASAM, 2017, C.1)

Successivamente, e con un gran ingegno, l'autrice spiega per bocca delle sue protagoniste, la sua passione per la scrittura:

Per essere più chiare, scopriamo le nostre carte:
siamo due amiche, Samantha e Alice
che a mo' di due brave sarte,

invece di cucire delle camicie,
prendiamo la penna come ago e i fogli come filo;
raccontiamo ciò che ci accadde entro questa cornice (TOSCASAM, 2017, C.1)

Succede dopo l'incontro con Dante, che però prende il ruolo di Virgilio per guidare le due smarrite,

Aveva una tunica rossa, che faceva coppia assieme
a un naso aquilino di forte imponenza.
Era sì palese, da sembrare un meme.

«Maestro! Maestro nostro!!» senza
paura, gridarono le amiche.
Gli corsero incontro senza più pazienza.

Erano infatti quelle fattezze antiche
di Dante Alighieri, sommo poeta
che disse: « Belle fiche!

[...]

«sei tu quel Dante di cui ci siamo invagghite
sin dalle lontane scuole elementari?
Quel maestro da cui le nostre scritture sono partite?» (TOSCASAM, 2017, C.1)

E quando arrivano alla porta dell'inferno, le due pellegrine non riescono accederci perché l'aldilà abissale è in lavorazione, come le avvisa Dante prima di arrivare:

Per cui non vedrete, come nel tempo scorso,
quella parte di "per me si va...",
oggi si legge "LAVORI IN CORSO".
[...]

Così lo scritto famoso della *Commedia Per me si va nella città dolente...* diventa nella *Burina Commedia*:

C'erano le strisce, brillanti come gemme
di colori giallo e nero, da cantiere
ed un cartello sulle scritte più vecchie di matusalemme: (TOSCASAM, 2017, C.2)

"LAVORI IN CORSO dicono queste bandiere,
LAVORI IN CORSO per aggiornare i gironi,
LAVORI IN CORSO per allargare il Braciare. (TOSCASAM, 2017, C.3)

Il resto dei versi prosegue con lo stesso tono di comicità e creatività, tuttavia, la scrittrice interrompe la sua narrazione al settimo canto nel 2018. E sin da quel tempo non ha ancora pubblicato gli altri canti che aveva annunciato ai suoi lettori, i quali non hanno mancato di esprimere la loro soddisfazione nei confronti dei canti messi in rete.

La Commedia burrina rimane un modello rappresentativo prescelto tra migliaia di altre fanfiction che non mancano di artisticità e originalità creativa, e che suscitano veramente un interesse accademico, che dovrebbe essere soggetto di ricerca nell'ambito della letteratura da giovani e per i giovani sul net, la quale promuove una piena interazione del pubblico che oscilla dal suo profilo di lettore a quello di scrittore creatore.

Conclusione

Il genere della fanfiction è ormai una delle nuove maniere della letteratura moderna, che sta conquistando popolarità via via con la celerità della diffusione digitale. L'avvento di Internet, la comunità delle fanfiction si è radunata, ampliata e ha acquisito le caratteristiche di un ramo ben consolidato della sottocultura.

È un fenomeno editoriale anche se è di natura amatoriale, esemplifica senz'altro la teoria del coinvolgimento del lettore nel processo della lettura. Un coinvolgimento che non si limita al solo processo di autoidentificarsi o integrarsi nel testo, e va aldilà dell'interpretazione,

cosicché la collaborazione del lettore si estende dall'atto di leggere un testo all'atto di rielaborare lo stesso testo.

Le fanfiction sono infatti, delle versioni alternative di opere di autore, in cui il fan-scrittore dà libero corso alla sua immaginazione e alla sua fantasia per rielaborare una storia, nella quale apre nuove vie e orizzonti narrativi, e contestuali per i suoi personaggi preferiti.

Le fanfiction si distinguono quindi, come un'immagine paradigmatica delle attività di scrittura, attuate dai fan-scrittori sul Web. Sono testi che emergono all'interno di comunità per le quali il Web costituisce una condizione essenziale per la loro esistenza e la loro diffusione.

Oggi, la comunità dei lettori e degli scrittori di fanfiction costituisce collettività internazionali di appassionati per l'arte in generale, e per la letteratura in particolare, che si riconoscono e si incontrano in fandom digitali, nei quali condividono la loro passione per la lettura e la scrittura, cosicché, il fandom sarebbe un salotto letterario per i cultori di letteratura per passione, nella concezione moderna e digitale.

BIBLIOGRAFIA

- BARNER, Ashley J. (), *The case for Fanfiction: Exploring the Pleasures and Practices of a Maligned Craft*, McFarland, 2017
- BOOTH, Paul, *Digital Fandom: New Media Studies*, Peter Lang, 2010
- BOURDAA Mélanie & ALESSANDRIN Arnaud, *Fan et gender studies: le retour*, Téraèdre, 2019
- CALABRESE, Stefano, *Anatomia del best seller: Come sono fatti i romanzi di successo*, Gius. Laterza & Figli Spa, 2015
- COPPA, Francesca, *The Fanfiction Reader: Folk Tales for the digital Age*, University of Michigan Press, New York, p. 1, 2017
- DERECHO Abigail, Archontic Literature A definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction, in *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, BUSSE, Kristina (a cura di), McFarland, 2014
- GIOVAGNOLI, Max, *Cross-media: Le nuove narrazioni*, Apogeo, 2009
- GAZOIA, Alessandro, *Come finisce il libro. Contro la falsa democrazia dell'editoria digitale*, Edizioni minimum Fax, 2014
- GREEN, Linda, *Entering Potter's World: A guide for fan fiction writers*, Lulu.com, 2006
- GROSSMAN, Lev, Fic: *Why fanfiction is taking over the world*, a cura di JAMISON Anne, BenBella Books, 2013
- GUGLIELMI Marina, Narrazioni contemporanei nei nuovi media: la fan fiction, in *"Idee di letteratura"*, CAOCCI, Dulio e GUGLIELMI, Marina (a cura di), Armando Editore, 2010
- LAURENTI Francesco, *Elementi preesistenti in combinazioni nuove. Su alcuni aspetti della fanfiction*, *Interartes: Diegesi migranti*, a cura di in Laura Brignoli, Mimesi, 2019

SITI WEB

- LIMARE Sophie, GIRARD Annick, & GUILLET Anaïs, Chapitre 7. Les fan fictions, écrits de lecteur, in *Tous Les Artistes, Les pratiques (ré)créatives du Web*, Les presses de l'Université de Montréal, 2017, pp.127-139 <https://books.openedition.org/pum/11082>, sito consultato il 16-03-2022
- Fanfiction, *Treccani vocabolario on line*, <https://www.treccani.it/vocabolario/fanfiction/>

TOSCASAM, La Burina Commedia, <https://efpfanfic.net/viewstory.php?sid=3649994>,
publicata il 18-03-2017, sito consultato il 04-05-2022
Fandoms - Books and Literature, <https://archiveofourown.org/>, sito consultato il 23-04-2022

BANAT STUDIES / ÉTUDES DE BANAT / STUDII BANATICE
Coordinator/Coordinateur/Coordonator:
Viviana MILIVOIEVICI

**CULTURAL SNAPSHOTS FROM OTHER CENTURIES:
THE ASSEMBLY FOR THE ROMANIAN THEATER FUND
(CARANSEBEȘ, 1889)
(II)**

**INSTANTANÉS CULTURELS D'AUTRES SIÈCLES:
L'ASSEMBLÉE POUR LE FONDS DU THÉÂTRE ROUMAIN
(CARANSEBEȘ, 1889)
(II)**

**INSTANTANEE CULTURALE DIN ALTE VEACURI:
ADUNAREA PENTRU FOND DE TEATRU ROMÂN
(CARANSEBEȘ, 1889)
(II)**

CS III Delia BADEA

Academia Română, Filiala Timișoara
Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”
Bulevardul Mihai Viteazul, Nr.24,
E-mail: delia_badea@yahoo.com

Abstract

In the autumn of 1889, the Society for the Romanian Theater Fund, one of the most important cultural societies of the time, decided to organize the Annual General Assembly in Caransebeș.

Our approach aims to present the development of the events of these days, as they were noted by the young Ioan Popovici, a student of the Theological Institute from Caransebeș.

Contributing editor, since 1888, of the "Tribuna" magazine, Ioan Popovici not only attends the works of this event, but he will draw up a "special report" consistent, critical and even virulent, regarding this Assembly, a report that was to be published in the pages of the prestigious Sibiu magazine. There are three aspects on which the young student is particularly concerned: the unnecessary expenses caused by the organization of balls and banquets that accompany the work of this assembly; the echoes produced by the conference held by Prof. Vasile Goldiș, but also the questionable quality of the play staged during these events.

Résumé

À l'automne de 1889, la Société pour le Fonds du Théâtre Roumain, l'une des sociétés culturelles les plus importantes de l'époque, décida d'organiser son Assemblée générale annuelle à Caransebeș.

Notre étude vise le développement des événements de ces jours-là, tels qu'ils ont été consignés par le jeune Ioan Popovici, étudiant à l'Institut Théologique de Caransebeș.

Collaborateur, depuis 1888, de la revue "Tribuna", Ioan Popovici va assister aux travaux de cet événement, et aussi il va rédiger un "rapport spécial" cohérent, critique et même virulent, concernant cette Assemblée, un rapport qui devait être publié dans les pages de cette

prestigieuse gazette de Sibiu. Il y a trois aspects sur lesquels le jeune étudiant est particulièrement préoccupé : les dépenses inutiles occasionnées par l'organisation des bals et des banquets qui accompagnent les travaux de cette assemblée ; les échos pas tout à fait à la hauteur des attentes suscitées par la Conférence du professeur Vasile Goldiș, mais aussi la qualité douteuse de la pièce mise en scène lors de ces événements.

Rezumat

În toamna lui 1889, Societatea pentru Fond de Teatru român, una dintre societățile culturale importante ale epocii, decide organizarea Adunării generale anuale la Caransebeș.

Articolul nostru urmărește desfășurarea evenimentelor din aceste zile, așa cum au fost acestea consemnate de tânărul Ioan Popovici, student al Institutului Teologic din Caransebeș.

Colaborator, încă din anul 1888, al revistei sibiene „Tribuna”, Ioan Popovici nu numai că asistă la lucrările acestei manifestări, dar va întocmi un „raport special” consistent, critic și chiar virulent, referitor la această Adunare, raport ce urma a fi publicat în paginile prestigioasei reviste sibiene. Trei sunt aspectele asupra cărora se oprește în mod special tânărul student: cheltuielile inutile provocate de organizarea balurilor și banchetelor ce însoțesc lucrările acestei adunări; ecurile nu tocmai pe măsura așteptărilor produse de conferința susținută de prof. Vasile Goldiș, dar și calitatea îndoielnică a piesei pusă în scenă în cadrul acestor manifestări.

Keywords: *culture, national theater, Caransebeș Vasile Goldiș*

Mots-clés: *culture, théâtre national, Caransebeș, Vasile Goldiș*

Cuvinte-cheie: *cultură, teatru național, Caransebeș*

Manifestările prilejuite de Adunarea Societății pentru Fond de Teatru Român au continuat a doua zi, conform programului anunțat, cu câteva momente artistice. Între acestea, punerea în scenă de către artiștii Corului de la Chizătău a piesei „Ruga de la Chiseteu”, semnată de Iosif Vulcan. Director al revistei „Familia”, Iosif Vulcan era membru fondator și vicepreședinte al Societății pentru Fond de Teatru Român. La Caransebeș, în acele zile, el prezida, în calitate de invitat de onoare, lucrările Adunării Generale de aici. De altfel, primirea acestuia la Caransebeș fusese una plină de fast, după cum consemnează presa vremii: „Iosif Vulcan, vicepreședintele comitetului, carele și de astă dată a avut onoarea de a presida adunarea generală, a fost întâmpinat la gară de comitetul arangiator, în frunte cu presidentul aceluia, dl. protopresbiter Andrei Ghidiu¹” (FAMILIA, 1889, p. 464). Faima de care se bucura Iosif Vulcan nu pare să-l intimideze însă pe tânărul Ioan Popovici care nu se sfiește să-și exprime dezamăgirea față de calitatea îndoielnică a piesei. Comedie populară într-un act, „cu cântece și joc”, pe versuri de Agârbiceanu, piesa fusese scrisă special pentru această ocazie. „Piesa în sine e slăbuță – consemnează raportul expediat „Tribunei” sibiene – și nu cuvintele d-lui Vulcan, ci cuminența și poesia țaranului au produs atâta efect” (TRIBUNA 1889, 218). Autorului îi este reproșată în primul rând lipsa originalității („Sujetul piesei e vechiu ca lumea...”), dar și o anume trivialitate la nivelul limbajului.

Autorul are în schimb numai cuvinte de admirație pentru artiștii – țărani din corul de la Chizătău, a căror interpretare ireproșabilă ar fi trebuit, consideră Popovici, să-l facă mândru pe însuși dl. Vulcan. „Unicului glas – notează Popovici – care a strigat, după finirea piesei, «Să

¹ Andrei Ghidiu fusese desemnat în acel an Președintele comitetului de organizare a Adunării generale.

vedem pe autorul!»), îi zic: nu pe autorul, ci pe popa Șepețianu și pe plugarii lui coriști să-i strigăm, să-i vedem și să-i ascultăm, că ei sunt fala noastră, că ei ne ridică, că lor avem să le mulțumim atâtea coruri în Banat și Ungaria!” (TRIBUNA 1889, 218).

În acest punct conglăsuiesc și susținătorii lui Iosif Vulcan astfel încât, în articolul pe care „Familia” îl dedică acestor manifestări se arată: „Încât privește piesa, noi avem să tăcem, dar relativ la joc suntem datori să constatăm că acela a întrecut toate așteptările, căci plugarii noștri au fost superiori multor diletanți din clasa inteligentă” (FAMILIA 1889, p. 464). Sunt apreciate în mod deosebit „siguritatea cu care ei jucau” și „acel aer natural care s-a revărsat asupra întregii lor atitudini” (FAMILIA 1889, p. 464) stârnind ropote de aplauze. La rândul său, săptămânalul caransebeșean „Foaia diecesană”, organ al Eparchiei greco ortodoxe a Caransebeșului, consemnează, la o săptămână de la încheierea manifestărilor, următoarele: „Piesa de resistință a întregului a fost comedia populară într-un act cu cântece și jocuri scrisă de dl. Iosif Vulcan anume pentru corul plugarilor români din Chisetău și jucată de unii membri ai acestui cor cu bun efect și astfel încât, nisce germani din Würthenberg, cari aflându-se aici în afaceri comerciale nu puteau din destul să laude și să admire talentul și docilitatea țăranului român”. Totuși, notează autorul articolului, „avem să observăm și noi, că ideea piesei este nimerită și că ea, acomodată mai bineșor recerînțelor teatrale și apoi după împrejurări localizată se va vulgariza la toate corurile române” (FOAIA DIECESANĂ 1889, p. 7). Așadar, o anume nevoie de „acomodare” a piesei la cerințele teatrale este, și în acest caz, voalat, semnalată.

Sunt, de asemenea, consemnate în raportul trimis „Tribunei”: declamarea, de către David Terfăloagă, membru al corului din Chiseteu, a poeziei *Coriolan*, dar și prezența binecuvântată la aceste manifestări a Preasfinței Sale Episcopul Nicolae Popea, întâmpinat peste tot cu iubire și urale, ca „răsplata vredniciei sale”. „Ilustritatea Sa – consemnează Ioan Popovici în finalul articolului – și oameni ca neobositul și aprigul nostru luptător național C. Brediceanu au ridicat vaza adunării și i-au dat un timbru sărbătoresc și mai național” (TRIBUNA 1889, 218).

Articolul, semnat, simplu, *Niță de la Lugoj*, va fi publicat în nr. 218/1889 al revistei „Tribuna” sub titlul *Adunarea pentru fond de teatru român. Raport special*.

Îndrăzneala tânărului student de a critica, atât de ferm, activitatea Societății pentru fond de teatru în general și, mai ales, piesa celui ce conducea în acei ani Societatea și revista „Familia”, nu va rămâne fără ecou în presa bănățeană.

Atât ziare locale², cât, mai ales, ziarul timișorean „Luminătorul” vor publica o serie de replici la adresa articolului în discuție, atacându-l, uneori cu evidentă lipsă de fair play, pe tânărul corespondent.

În monografia consacrată lui Ioan Popovici Bănățeanul, Dimitrie Vatamaniuc evocă pe larg acest episod polemic din viața nuvelistului lugojean. El se oprește în special asupra celor două articole semnate de Sofia Vlad - Rădulescu și publicate în două numere consecutive³ ale „Luminătorului” timișorean. Mama poetului și colegului de gimnaziu al lui Niță Popovici, Victor Vlad Delamarina, reductibilă animatoare a vieții culturale lugojene din acei ani, Sofia Vlad-Rădulescu era o veche colaboratoare a „Familiei” lui Iosif Vulcan. Mai mult, originară din Chizătău, ea vine în apărarea directorului Iosif Vulcan, ironizându-l, fără menajamente, pe tânărul recenzent. Considerându-l a fi încă „necopt” autoarea se întreabă, evident ironic: „Ce peripeții, ce desnodământe, ce intrigi și situațiuni rafinate dorea el (Ioan Popovici –n.n.) să vadă petrecându-se în casele și pe stradele satului Chizătău? Venit-a la *Ruga de la Chiseteu* cu dorința să vadă pe un *Hamlet*, ori o *Neeră*, ori să vadă jucându-se de actori plugari scene ca din

² Ziarul caransebeșean de limbă germană „Karansebescher Wochenblatt” publică, în 14 octombrie 1889, o replică la articolul lui Ioan Popovici.

³ E vorba despre articolul intitulat *Ruga de la Chiseteu*, publicat, sub semnătura Sofiei Vlad-Rădulescu, în paginile ziarului „Luminătorul” (nr. 81-82/1889).

piesele *Mândrie și Amor*, *Demimonde*, *Lumea-n care îți este urât*, *Parisiana* ori *Dama cu camelii*, ori pe un *Nathan der Weise*?... Atunci păcat că a venit să se amuze la Caransebeș, mai bine se ducea la București, la Paris, ori la «Burg»-ul din Viena. Ori voit-a băiatul Niția numai să ne spună cu articolul său că: el, Niția, ar fi în stare să înțeleagă acțiuni și mai complicate decât a fost în stare să-i ofere domniei-sale *Ruga de la Chiseteu*? Dacă acesta i-a fost scopul, vom lua la cunoștință avizul despre priceperea și gustul domni-sale dezvoltat” (cf. VATAMANIUC 1959, p.65-66).

Totuși, Sofia Rădulescu recunoaște, indirect, minusurile piesei lui Iosif Vulcan, arătând că „Dl. Vulcan, nu mă îndoiesc că va face pe ici, pe colea, pe unde singur a văzut că e necesar, câteva schimbări în *Ruga de la Chiseteu*” (cf. VATAMANIUC 1959, p.65-66).

Tânărul Ioan Popovici nu se lasă intimidat de prestigiul celei cu care intrase în polemică și trimite „Tribunei” o replică la acest articol, demontând argumentele Sofiei Rădulescu. „Tribuna” decide însă să nu mai publice acest nou articol, Popovici primind totuși încurajări cum că raportul său special „nu era rău” (cf. VATAMANIUC 1959, p. 67).

„Și dacă adunarea n-a mulțumit pe mulți – notează Ioan Popovici în finalul articolului său –, concertul, corul din Chiseteu și balul vor fi produs, poate, impresiuni bune și vor fi ațâțat ceva interes mai mult pentru societate și pentru viitoarele adunări” (TRIBUNA 1889, 218). Și astfel, scopul adunării va fi fost atins, căci oamenii, impulsionați de ceea ce văzuseră în acele zile la Caransebeș, vorbeau deja despre următoarea Adunare a societății care urma a avea loc, conform anunțului făcut de Iosif Vulcan, la Orșova.

BIBLIOGRAFIE

1. Volume:

VATAMANIUC 1959 = D. Vatamaniuc, *I. Popovici Bănățeanul*, București, E.S.P.L.A., articol publicat în „Luminătorul”, an X, 1889, nr. 81

2. Periodice:

FAMILIA 1889 = „Familia”, 1889, XXV, nr. 39

FOAIA DIECESANĂ 1889 = *Varietăți*, în „Foaia Diecesană” IV, 1889, nr. 38

TRIBUNA 1889 = Niță de la Lugoj, *Adunarea pentru fond de teatru român. Raport special*, în „Tribuna”, 1889, nr. 218

Bibliografie generală:

*** *Discursul cu care dl. dr. Marienescu a deschis adunarea de la Oravița a societății pentru fond de teatru*, în „Familia”, X, 1874, nr.37, p. 3

*** *Discursul prezidențial al dlui I. Vulcan la deschiderea Adunării generale a societății pentru fond de teatru*, în Caransebeș, în 17/29 septembrie 1889, în „Familia”, XXV, 1889, nr.39, p. 465-466

*** *Programa adunării generale a Societății pentru crearea fondului de teatru român, care se va ținea în Caransebeș, la 17/29 și 18/30 Septembrie 1889*, în „Foaia Diecesană”, IV, 1889, nr. 32, p. 7

*** *Varietăți*, în „Foaia diecesană”, IV, 1889, nr.38, p. 7

ALMĂJAN, Ion Marin, *Eminescu și Banatul*, în „Neamul românesc”, VI, 2011, nr. 9

BABEȘ, Vincențiu, *Studiu istorico-critic asupra districtelor autonome românești din Banatul Timișan*, în „Analele Academiei Române”, seria II, tom XVIII, p. 168

- BADEA, Delia, *Ioan Popovici Bănățeanul*, vol. II, *Varia*, Ediție critică, text stabilit, note glosar și bibliografie de Delia Badea, Timișoara, Editura David Press Print, 2017
- DRĂGĂLINA, Patriciu, *Din istoria Banatului Severin*, Caransebeș, Tipografia Diecezană, 1899-1902
- POPOVICIU, George, *Istoria românilor bănățeni*, Lugoj, Editura Tipografia poporului român, 1904
- RĂDULESCU, Sofia-Vlad, *Ruga de la Chiseteu*, în „Luminătorul”, X, 1889, nr. 81-82
- UNGUREANU, Cornel, *Geografia literaturii române, azi*, IV, *Banatul*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- VATAMANIUC, Dimitrie, *I. Popovici-Bănățeanul* [monografie], București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959

BOOK REVIEWS / CRITIQUES DE LIVRES / RECENZII

Coordinator/Coordinateur/Coordonator:

Emilia PARPALĂ

PETRU POANTĂ,
RADIOGRAFII. SCRITORI CONTEMPORANI, I,
CLUJ-NAPOCA, EDITURA ȘCOALA ARDELEANĂ,
2020, 280 p., ISBN 978-606-797-509-3

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



În Nota cu care se deschide volumul *Radiografii. Scriitori contemporani* al regretatului Petru Poantă, Irina Petraș explică criteriul după care a organizat sumarul: a ales, din cărțile publicate de Poantă după 1989, texte ce pot fi citite „ca portret/ comentariu critic”, adăugându-le „câteva prefețe și postfețe”. E vorba despre o primă selecție din scrisul criticului, editoarea alegând acum „cu precădere scriitori ai Transilvaniei”. Când vor apărea volumele următoare, se va vedea mai bine aria de cuprindere a criticii lui Poantă, nu numai pe verticala temporală a diferitelor perioade și epoci culturale, ci și pe orizontala geografiei literare. Seria aceasta anunțată de volume, precum și cartea de față, care o deschide, reprojecțiază în actualitate o critică solidă și subtilă dedicată literaturii contemporane, mai exact, celei cuprinse între momentul desprinderii de realismul socialist și un moment ce se poate fixa la douăzeci de ani de la Revoluția din 1989

(Poantă a murit în 2013, iar ultimul său interviu, reluat în finalul cărții, este din iunie acel an).

Două reviste jalonează, în contribuțiile critice și rememorările de aici, epoca literară din regimul trecut. E mai întâi „Steaua”, analizată în strânsă legătură cu cei care i-au imprimat direcția, scoțând-o din realismul socialist și apoi ținând-o departe de el. A.E. Baconsky și Aurel Rău sunt analizați ca poeți, dar și ca intelectuali fără de care „Steaua” ar fi arătat altfel. E apoi „Echinox”, căreia Poantă îi reface istoricul în mai multe rânduri, arătând cum a fost posibilă apariția unei asemenea reviste. Câteva elemente sunt comune celor două reviste: mizează pe estetic și pe un estetism ce devine în cazul lui Baconsky o atitudine existențială; sunt „cosmopolite” și sincroniste cu literaturile și culturile occidentale; au un „elitism” aproape neverosimil în epoca „democrației populare” și apoi a naționalismului izolaționist cEAUȘIST, în care accentul se punea pe manifestări de tip „Cântarea României”; în fine, mai ales la „Echinox”, distincția dintre critica universitară, academică și critica foiletonistică a actualității literare se estompează.

În legătură cu acest ultim aspect, în medalionul consacrat lui Ion Vlad, Petru Poantă punctează diferența față de critica interbelică, pe care nu o numește ca atare, dar care e implicită. În interbelic, opoziția dintre critica universitară și critica făcută în publicațiile literare era netă. În schimb, în condițiile specifice postbelicului autohton, mulți profesori universitari au fost și critici de întâmpinare, ceea ce a dus la o manifestare duală. Explică bine Poantă: „la noi nu a existat, în anii din urmă, o critică universitară propriu-zisă, doctrinar-conservatoare.

Dimpotrivă, adeseori inovațiile, mai exact sincronizările, au început chiar din aceste medii aulice. Așa-zisa critică de întâmpinare (comentariul la zi al fenomenului literar) i-a ispitit pe majoritatea criticilor universitari, asta însemnând, înainte de orice, o șansă formidabilă pentru însăși existența literaturii contemporane. Ea a fost admisă masiv în universități, privilegiată chiar și de-colonizată..." (pp. 244-245).

Este, de asemenea, urmărită și documentată solidaritatea, tot așa, estetică între diferitele generații literare. Dacă Cercul literar de la Sibiu, căruia Poantă i-a dedicat o carte, își afirma în cunoscutul manifest aderența la critica lovinesciană (manifestul însuși era publicat sub forma unei scrisori adresate lui E. Lovinescu), „echinoxiștii”, unii dintre ei, vor căuta modelul „cerchist”, în care toate elementele enumerate anterior ca valabile pentru „Steaua” și „Echinox” sunt prezente. „Cerchiștii” erau și ei cosmopoliți, elitiști, estetizanți, într-o perioadă istorică și mai convulsivă, aceea a celui de-al Doilea Război Mondial. Astfel, dacă „steliștii” sunt un fel de părinți, unchi sau frați mai mari pentru „echinoxiști”, „cerchiștii” fac figura unor bunici peste care a trecut tăvălugul istoriei și care, în anii 1960, ies la lumină și își pot arăta din nou personalitatea.

În portretul făcut lui Ion Vartic, Poantă îl numește „un fel de «copil» fantasmal al cerchiștilor”. Prin el „se conștientiza o relație de descendență între *Echinox* și *Cercul literar de la Sibiu*”, iar contribuțiile lui marchează relația: „Nu întâmplător debutează în *Tribuna* (1968) cu un articol despre Radu Stanca, iar în 1978, publică volumul *Radu Stanca. Poezie și teatru*, urmând ca, mai târziu, la *Apostrof*, să-i includă pe cerchiști (I. Negoțescu, Radu Stanca, I.D. Sîrbu, Nicolae Balotă) într-un proiect de restituire și reevaluare.” (p. 234). Trei dintre cei patru „cerchiști” menționați aici, și anume Negoțescu, Radu Stanca și Balotă, figurează totodată în sumarul acestei cărți, dovadă, pe de o parte, a profesionalismului critic, și pe de alta, a unor afinități intelectuale. Poantă scrie excelent, analitic și sintetic deopotrivă, despre aceștia, dând și citate relevante. Iată unul din Negoțescu, cu o distincție de finețe între foiletonul critic și critica de analiză: „Foiletonul critic și critica de analiză au fiecare avantajul său și presupun fiecare o vocație specială. În vedere (*sic!*) ce critica de analiză profită de împrejurarea că se dedică operelor consacrate, în general trecute prin sita criticii foiletonistice, aceasta din urmă presupune un gust viu și rapid, o inteligență disociativă acționând ca un declic, spre a se adapta dintr-odată noului. Iată de ce critica analitică pretinde o trăire în amplitudine spre a-și realiza sondajele revelatoare, pe când cea foiletonistică e legată ombilical de probitatea celui care o profesează.” (p. 144).

În aceste medalioane și portrete critice, făcute nu în regimul cronicii literare, ci dintr-o perspectivă ulterioară asupra unor opere și autori, se observă nu atât gustul „viu și rapid” al cronicarului Poantă, cât capacitatea sa de a integra o anumită creație individuală într-o generație, într-o grupare literară și într-un context cultural-istoric. Criticul e aici în primul rând un istoric literar, cunoscând precedentele și filiațiile, urmărindu-le atent și reconstituind, prin intermediul fiecărui portret, mutațiile artistice produse în diferitele epoci și perioade istorice. Autorul analizează atât rupturile și emergența unei noi sensibilități literare, cât și continuitățile asumate, revendicarea unei generații noi de la anumite nume luate ca modele.

Într-o parte, vedem analizat capitolul de noutate a unei generații și a unei individualități, elementul lor distinctiv; în cealaltă, regăsim tocmai constituirea unei tradiții care, paradoxal dar adevărat, tocmai prin „rupturi” se regenerează și se recontextualizează. Poantă seamănă, în această privință (a unor analize în care critica și istoria literară se împletesc și se susțin reciproc), cu alți autori prezenți în sumarul cărții. De la I. Negoțescu și Nicolae Balotă la Ion Vlad, Mircea Zăciu, Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Simuț, se conturează un anumit model, diferit accentuat de fiecare personalitate, dar în care amplitudinea operei critice se datorează nu numai ambiției individuale. Sunt critici și istorici literari care văd literatura română ca pe un întreg și plasează fiecare titlu luat în discuție (mai vechi sau mai nou) într-un context istoric și într-un continuum istoriografic. La toți putem constata o „bulimie” a lecturii și încercări de

sistematizare a literaturii contemporane, pusă în relație cu alte literaturi și, nu în ultimul rând, cu... ea însăși.

Încăput, așa zicând, pe mâna unuia sau altuia dintre acești istorici literari, un autor contemporan merituos putea fi liniștit: exceptându-l pe Negoieșcu, adeseori impredictibil, autorul în chestiune era analizat cu toată seriozitatea și metodic. Îi era și îi este urmărită opera întreagă, carte cu carte, nu numai în capitole sintetice, ci și în contribuții exegetice aplicate. Petru Poantă, ca și ceilalți critici literari din sumarul cărții editate de Irina Petraș, ilustrează ardeleneste, adică sistematic și temeinic, o formă de critică având ambiția totalității și a exhaustivității.

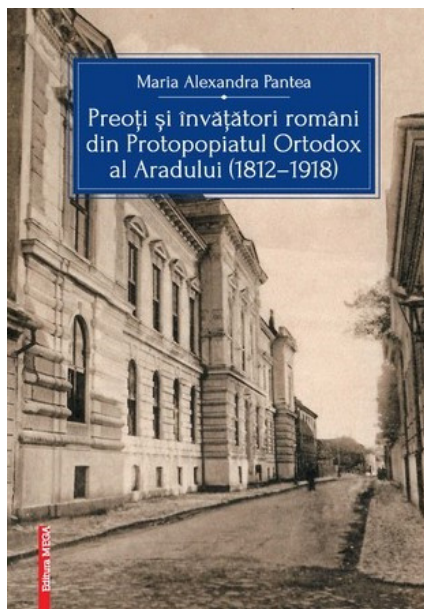
Petru Poantă este un nume bine cunoscut specialiștilor, dar prea puțin prezent, în posteritate, în discuțiile și comentariile literare. Poate că seria de autor, deschisă printr-un asemenea volum consistent și inteligent, va repara această nedreptate.

MARIA ALEXANDRA PANTEA, *PREOȚI ȘI ÎNVĂȚĂTORI ROMÂNI DIN PROTOPOPIATUL ORTODOX AL ARADULUI (1821-1918)*, EDIȚIA A II-A, REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ, EDITURA MEGA, CLUJ-NAPOCA, 2021, 665 p.

Stelean-Ioan BOIA

Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” Arad

E-mail: stelianioanboia@yahoo.com



Lucrarea științifică purtând semnătura cercetătoarei Maria Alexandra Pantea, de la Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, reprezintă o parte din teza de doctorat a autoarei, susținută în anul 2015 în cadrul Școlii doctorale în istorie a Universității din Oradea.

Tema volumului este analiza rolului „elitei mărunte” a satului românesc din ținutul Aradului, reprezentată de preoții și învățătorii care au activat în spiritul afirmării economice, culturale, spirituale și politice a românilor din zona Aradului în epoca modernă, cu implicații importante asupra unui spațiu istorico-geografic românesc întinzându-se până în Banat, Crișana și Transilvania istorică. Din această „lume tăcută” a satului, prin strădaniile „elitei minore” s-a ridicat „elita majoră” a românilor arădeni, formată din profesori la Preparandia din Arad, protopopi și înalți ierarhi ai Episcopiei Ortodoxe a Aradului, avocați, notari, medici,

comercianți, funcționari de bancă, proprietari de ateliere meșteșugărești, țărani înstăriți care vor contribui la maturizarea și afirmarea culturală și politică a națiunii române, conducând-o în evenimentele de răscruce ale istorie noastre: revoluția de la 1848-1849, mișcarea memorandistă din 1892-1894, Primul Război Mondial, momentul apoteotic al Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918.

Trecem cu multă ușurință și fără să simțim încărcătura vremurilor peste anumite spații istorico-geografice românești. Un asemenea spațiu cu o deosebită încărcătură de cultură, civilizație și spiritualitate este și spațiul arădean, repus acolo unde îi este locul de către Maria Alexandra Pantea, în cartea de istorie a românilor. La ducerea la capăt a demersului său științific, autoarea lucrării a recurs la importante și bogate fonduri arhivistice locale și naționale, precum și la o nu mai puțin bogată literatură de specialitate, ceea ce îi conferă acestui reușit demers un pronunțat caracter științific. Abordarea autoarei acestei lucrări reprezintă o realizare indiscutabilă în plan științific, dar în același timp deschide drumul studiului asupra acestei zone și altor cercetători, care ar putea face un pas mai departe căutând și în arhive din afara spațiului românesc, care, în mod cert, conțin date și informații însemnate privitoare la cultura și civilizația românească din părțile Zărandului.

Volumul de față se adresează deopotrivă publicului larg iubitor de istorie, dar în egală măsură și slujitorilor Muzei Clio, interesați de informații adiacente, de cunoștințe noi, inedite

oferite din plin de această lucrare și de rigurozitatea științifică cu care a fost redactat materialul. Cartea, structurată pe 11 capitole, s-a axat și grupat pe un sumum de mari probleme: legislația școlară și bisericească din Transilvania în secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, istoria Protopopiatului Aradului (1812-1918), preoții și învățătorii – „elita măruntă” a statului românesc, rolul preoților și al învățătorilor în societatea românească, al fondurilor și fundațiilor școlare și bisericești din Protopopiatul Aradului (1815-1918), contribuția slujitorilor bisericii și ai școlii la modernizarea societății românești, la formarea elitei românești locale și la cristalizarea conștiinței și dezvoltarea mișcării naționale a românilor, precum și activitatea preoților și învățătorilor din Protopopiatul Aradului în timpul Primului Război Mondial, contribuția lor la realizarea Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918.

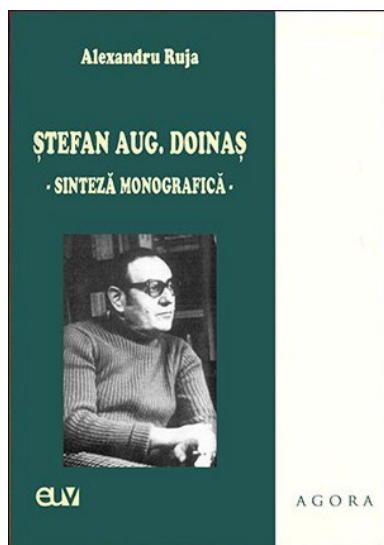
Volumul apărut în a doua ediție, adăugită și revăzută la Editura MEGA de la Cluj – Napoca, în condiții grafice de excepție, însumează 665 de pagini, conținând ilustrații care dau culoare textului.

Valoroasa contribuție științifică, prin documentele inedite aduse în circuitul cunoașterii și interpretarea acestora, cercetătoarea Maria Alexandra Pantea se înscrie în rândul tinerei generații de istorici, deschisă spre noile cerințe ale istoriografiei naționale și europene.

**ALEXANDRU RUJA, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ – SINTEZĂ
MONOGRAFICĂ –, EDITURA UNIVERSITĂȚII DE
VEST, TIMIȘOARA, 2020, 127 p., ISBN 978-973-125-754-9**

Prof. Dumitru MIHĂILESCU

E-mail: mihailescu_dumitru@yahoo.com



Ștefan Aug. Doinaș (26 aprilie, 1922-25 mai, 2002) ,s-a afirmat ca o voce și o conștiință distincte în ansamblul literaturii române de la sfârșitul secolului al XX-lea.

Cartea universitarului timișorean Alexandru Ruja poate fi considerată un preambul al evenimentelor legate de Centenarul Doinaș, pe 26 aprilie 2022 împlinindu-se o sută de ani de la nașterea poetului, iar pe 25 mai 2022, douăzeci de ani de la moartea sa.

Volumul *Ștefan Aug. Doinaș – sinteză monografică* își propune îmbogățirea textului consacrat autorului în ediția academică *OPERE, I-II*, apărut în 2016. Ștefan Aug. Doinaș este unul dintre importanții poeți ai Cercului Literar de la Sibiu și „face parte dintr-o generație care a trăit și a creat sub semnul sinuos al destinului, când frânt, când pe cale de împlinire.” (p. 7). Poetul, dramaturgul, traducătorul și eseistul Doinaș a beneficiat, în timp, de recenzii, studii și monografii. După 1989, după publicarea arhivelor C.N.S.A.S., exegeții s-au îndreptat spre aspectul social-politic al activității lui Doinaș, receptarea critică a operei fiind deficitară. „Pe lângă aprecierile critice echilibrate, care au avut în vedere opera poetului și interpretarea cu bunăcredință a informațiilor din documente, despre Ștefan Aug. Doinaș s-au spus, în ultimul timp, destule aberații, s-au scris pagini abjecte și slinoase, insistându-se până la saturație pe un moment nefericit al biografiei sale, cu vădită intenție de a-i obtura opera și de a diminua rolul său benefic în mișcarea literară postbelică.” (p. 9) Sinteza monografică include informații ample, redă pasaje mai largi din dosarele aflate în Arhiva C.N.S.A.S., a unor aprecieri ale contemporanilor, precum și unele confesiuni ale poetului, toate acestea contribuind la conturarea unei imagini corecte despre poet și opera sa. Cartea are o primă componentă de istorie literară, care constă în cercetarea personalității culturale a lui Ștefan Aug. Doinaș, prin raportare la contextul social-politic în care a trăit și a creat, de la debutul încă din anii de liceu, în „Jurnalul literar” (1939), publicație condusă de G. Călinescu, cu poezia *Optsprezece ani*, până la *Tu care orbști*, pe care Alexandru Ruja o consideră ultima poezie scrisă de Doinaș, având datarea: joi, 17 mai 2002, ora 19,20. Ștefan Aug. Doinaș este unul dintre întemeietorii Cercului Literar de la Sibiu, alături de Radu Stanca, I. Negoieșcu, Victor Iancu, Deliu Petroiu, Eugen Todoran și alții. Referitor la acest episod din viața sa, poetul declara tranșant: „Eu m-am născut a doua oară, spiritual, în cadrul acestui Cerc Literar datorită acestui mediu, datorită vecinătății lor, datorită laboratorului pur filosofic și literar în care mă aflu împreună cu prietenii mei, am putut să devin ceea ce am devenit. Spun în mod absolut categoric, că fără ei nu aș fi devenit ceea ce sunt.” (p. 21). În continuare, autorul face referire la colaborarea fructuoasă a lui Doinaș la revista „Tribuna Română” din Arad (1943) cu șaptesprezece poezii, la revista „Viața universitară” (1944) și la „Națiunea” (1944) în care a publicat articolul de

atitudine *Epurația în artă*, în care ia atitudine față de eliminarea unor personalități culturale din instituții publice. După „anul de cumpănă” 1948 „primejdii de tot felul deturnau cultura de la mersul ei firesc”. S-a dezlănțuit o prigoană împotriva intelectualilor. Doinaș s-a retras ca profesor de limba și literatura română în comuna natală, Caporal Alexa (1948-1950), apoi la Hălmagiu (1950-1952) și la Gurahonț (1953-1955). Această perioadă „a fost resimțită de poet ca un adevărat exil”. (p. 33). Este perioada când „a fost inventat” poetul Ion Motoarcă, ale cărui versuri triumfaliste (*Angajamentul utemistului și Marele grădinar*) nu sunt doar tipărite în „Almanahul literar”, dar sunt comentate elogios de Perpessicius în *Poezie și electrificare*.

Poetul a traversat cu greu deceniul stalinist: a fost urmărit de securitate, i s-au înregistrat convorbirile telefonice, i-a fost plantată tehnica de ascultare în casă, este violată corespondența privată. În anul 1957, este arestat și condamnat pentru „omisiune de denunț” la adresa lui Marcel Petrișor, după tulburările petrecute, și la noi, după revoluția din Ungaria. Domnul profesor Ruja prezintă (din dosarele aflate în Arhiva C.N.S.A.S.) referatul lui Ov. S. Crohmălniceanu și declarația lui Tudor Vianu care au servit la proces, dar și corespondența cu tatăl său, pe a cărui avere s-a pus sechestru. La eliberarea din închisoare, în 4 februarie 1958, semnează angajamentul de colaborare cu organele de securitate, gest care a împins în umbră opera. „Diverse interpretări s-au dat gestului de semnare a angajamentului cu securitatea, din care foarte puține au pus în balanță și în discuție întreg contextul, încercând să *omoare* ca imagine atât omul cât și poetul, care premonitoriu și ironic rostea în câteva versuri : „O, trupuri ferme, strașnici ipochimeni! / Ce mai sunt eu pe lângă voi? Un nimeni / murind fără-a muri în mii de feluri...” (p. 55). Spațiul acordat receptării critice a operei lui Doinaș, prezentarea în ordine cronologică a volumelor de versuri, a volumelor de traduceri (cu studiile introductive ori prefețe), a celor de eseuri, contribuie la o mai corectă receptare a întregii creații doinașiene.

A doua componentă a sintezei monografice, intitulată *Poetul sonurilor rare*, este una exegetică, domnul profesor Ruja analizează opera poetului în toate marile ei direcții, reușind să evidențieze figura originală a poetului, traducătorului, prozatorului și eseistului Ștefan Aug. Doinaș. Cercetarea criticului evidențiază faptul că Doinaș sintetizează cele mai importante coordonate ale programului „cerchist”, poetul sintetizând, în opera sa, o vastă cultură. „Doinaș este scriitorul la care dimensiunea culturală a existenței și creației joacă un rol important. În ființa scriitorului se unesc talentul nativ și deschiderea spre cultură, cu aviditatea de acumulare și interpretare a valorilor culturale.” (p. 87).

Referindu-se la baladele lui Doinaș, exegetul constată că baladescul în sensul propus de Cercul Literar are inflexiuni romantice, existând, în balade, „un ton crud și tenebros”, un fabulos rafinat, trecut prin retortele transformatoare ale culturalului. „Poate că structura romantică a lui Doinaș nu se verifică mai bine decât în *Balade*, unde creează un cadru fantastic, peisaje exotice, mister, codri sumbri, curți luxuriante, curteni cârtitori și intriganți, miri enigmatici...” (p. 98).

În capitolul *Poezia sub semn orfic. Erosul*, criticul apreciază că poezia erotică a lui Doinaș stă sub semnul viziunii orfice : „Realul se subordonează idealului, și, asemeni mitului, cântecul poetic primește virtuți demiurgice. (...) Asemeni lui Orfeu, care nu poate să readucă vie pe Euridice din Infern, drama sa sublimându-se într-un cântec al iubirii și durerii, poetul se fixează în poezie, după ce a străbătut adâncurile realului, într-un mod aparte, născând un alt real, cel artistic.” (p. 104).

Din demersul domnului profesor Ruja rezultă că poezia autorului *Anotimpului discret* are trei calități definitorii: rigoare afectivă, intelectuală și formală, poetul fiind înzestrat cu virtuți de geometru, un „geometru visător”, cum a fost numit de critici. „El află sentimentul statorniciei și înălțimii poeziei în echilibrul dintre efluviile romantice, de imagini nebuloase și imperfecte, spiritul clasic, geometrizat în forme perfecte și turbulența imaginativă a liricii moderne.” (p. 111).

Referindu-se la *Psalmi*, criticul menționează că Doinaș poate fi încadrat în linia poezilor preocupați de metafizica religioasă (Eminescu, Arghezi, Voiculescu, Ioan Alexandru), „doar că poetul își caută o atitudine, o manifestare și un timbru proprii.” (p. 115).

Formația literară și filosofică s-a manifestat nu doar în poezie ci și în eseuri care „vin dintr-o relație cu filosofia culturii. Eseistului îi repugnă superficialitatea, privirea pe deasupra și mereu sondează adâncimea ideilor, se plasează pe o dimensiune filosofică a interpretării.” (p. 119).

În această sinteză monografică, judecățile de valoare sunt echilibrate, criticul își susține demersul interpretativ cu exemplificări ce dovedesc rafinatul cititor de poezie. Poate cea mai mare calitate a interpretărilor critice e aceea de a trimite cititorul spre textul la care face referire.

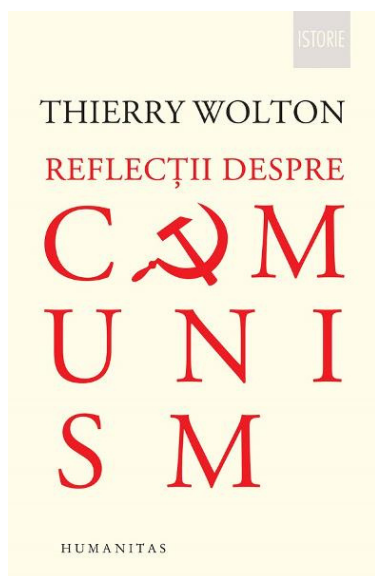
Cartea aceasta este bazată pe o substanțială bibliografie, autorul a supus informațiile unei analize critice, reușind, astfel, să contureze personalitatea lui Ștefan Aug. Doinaș. „Valoarea operei sale poetice, ampla activitate de traducător din poezia universală, nivelul intelectual al eseurilor sale nu pot fi atinse de intenția debilă culturală a unora de a marșa pe un anume episod al vieții. Poezia sa rămâne în timpul mare al culturii.” (p. 9).

THIERRY WOLTON, *REFLECȚII DESPRE COMUNISM*, EDITURA HUMANITAS, BUCUREȘTI, 2022, 226 p.

Dr. Flavius PARASCHIV

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

E-mail: flaviusparaschiv91@gmail.com



Thierry Wolton este un scriitor și jurnalist francez, cunoscut, în special, pentru monumentală trilogie *O istorie mondială a comunismului. Încercare de investigație istorică*. Autorul a dovedit întotdeauna o aplecare profesionistă spre documentare, reușind să prezinte convingător și într-un mod cât mai clar regimurile totalitare comuniste. Ultimul lui volum – *Reflecții despre comunism* – nu propune neapărat vreo idee sau viziune nouă. În schimb, cartea poate servi ca o scurtă introducere în istoria fenomenului în cauză, din moment ce autorul nu intră în detalii, ci se oprește doar la informațiile de bază.

Volumul este alcătuit din patru capitole, fiecare având mai multe subsecțiuni. Trebuie precizat din start faptul că fiecare secțiune are un rol bine determinat, Thierry Wolton reușind să structureze textul într-o manieră cât se poate de facilă, după cum se va vedea. Primul capitol, de exemplu, este intitulat „Condiții prealabile” și urmărește, pas cu pas,

diferiți teoreticieni și filozofi, care, în lucrările lor, au discutat despre om și rolul acestuia în lume. Astfel, autorul se oprește la Voltaire, care scria în celebrul său *Dicționar filozofic* faptul că poporul trebuie păcălit ca să fie ascultător (p. 21) și apoi discută un alt moment important în istoria ideilor: apariția *Discursului asupra inegalității dintre oameni* (1755) de Rousseau, unde se afirmă că „proprietatea privată este sursa tuturor relelor” (p. 22). Mai departe, istoricul discută despre Revoluția Franceză din 1789, atunci când poporul își revendica dreptul de a fi liber și devine temelia politicii (pp. 26-27), care trebuia acum să exprime voința generală a unei națiuni. Desigur, prima parte a lucrării aduce în discuție iar ideologiile lui Marx și Engels, dar dincolo de toate acestea, memorabile sunt paginile în care este prezentat raportul dintre religie și stat: „Supremația bisericii contribuie la sanctificarea statului, considerat în Occidentul creștin o emanație a divinității, iar conducătorii lui, reprezentanți ai lui Dumnezeu” (p. 30). Această optică a început să se schimbe odată cu Luther și Calvin. Astfel, Reforma a reușit să ofere o autonomie mai mare omului față de orice formă de putere, iar ca efect secundar statul și-a pierdut, într-o anumită măsură, sacralitatea (p. 32).

După capitolul cu rol de introducere în originile viitorului regim totalitar, urmează secțiunea „Resorturile succesului”, unde sunt discutate motivele pentru care comunismul s-a răspândit cu succes în diferite țări. Foste colonii occidentale ca Vietnam, Cuba, Congo, etc. nu au reușit să se modernizeze, iar aici revoluționarii comuniști au încercat să joace rolul pe care l-a avut burghezia în Occident. În alte cuvinte, comunismul a fost adoptat mai ușor, scrie francezul, în țările care au manifestat o dorință de recuperare a modernității (pp. 80-81). Totodată, marxism-leninismul nu a fost acceptat acolo unde a răspuns unei nevoi speciale, ci acolo unde a luat locul unei puteri decăzute. Acolo unde statul a trecut prin niște conflicte

puternice (războaie, de exemplu) și nu și-a mai putut îndeplini rolul de protecție și conducere, comunismul a triumfat (pp. 84-85).

Penultimul capitol – „Doliul eșecului” – aduce în prim plan o parte din motivele care au contribuit, inevitabil, la prăbușirea comunismului. Dincolo de faptul că niciun alt regim nu a mai reușit să țină populații întregi izolate de restul lumii (p. 131), există câteva neadevăruri bine-cunoscute pe care istoricul din Franța le combate cu ușurință. De exemplu, socialiștii susțineau că regimul comunist a pus stop exploatării. În realitate, cartea de muncă nu făcea altceva decât să-l lege pe muncitor de fabrică, iar salariul era plătit cu bani peșin. În alte cuvinte, munca în statele de tip sovietic era mai mult alienantă decât eliberatoare. În ceea ce privește dreptul la îngrijiri medicale gratuite, realitatea nu s-a potrivit cu teoria. Cetățeanul, ca să aibă un pat într-un spital sau tratamente corespunzătoare, era nevoit să apeleze la intermediari („pile”), să ceară favoruri sau să ofere bacșișuri. Educația poporului a cunoscut un destin și mai crunt, fiindcă Partidul a urmărit condiționarea minților și nici pe departe emanciparea sau dezvoltarea intelectuală a oamenilor (pp. 138-139). În ultima parte a capitolului, Thierry Wolton discută, schematic, despre modul în care comunismul a distrus libertatea individuală în numele libertății generale (p. 167). Din nefericire, autorul nu insistă asupra subiectului, deși tema este necesară pentru înțelegerea regimului politic în discuție.

În secțiunea finală – „Moștenitorii istoriei” – autorul francez analizează consecințele prăbușirii comunismului și modul în care lumea s-a schimbat după acest eveniment. Istoricul observă cu acuratețe faptul că dispariția regimurilor comuniste a lăsat un gol, iar în țările unde Partidul a fost singura formațiune politică au urmat guvernări cu o vădită conotație populistă, iar drept dovadă stă popularitatea unor indivizi ca Vladimir Putin, Viktor Orban sau Jarosław Kaczyński.

Ultimul volum publicat de Thierry Wolton este, așa cum s-a menționat la începutul prezentului articol, o introducere în istoria tumultoasă a unui regim politic criminal prin excelență. Chiar dacă în *Reflecții despre comunism* cititorii vor avea parte de o prezentare de ansamblu, cartea rămâne un puternic punct de pornire pentru cei care vor să aprofundeze subiectul.

**EMANUELA ILIE (coordonator),
DOINA RUȘTI. LUMI, ISTORII, „COMBINAȚII SIMBOLICE”,
IAȘI, EDITURA VASILIANA '98,
2022, 268 p., ISBN 978-973-116-753-4**

Alexandra RUSCANU

E-mail: ruscanu_alexandra@yahoo.com



S-a vorbit prea puțin în spațiul literar despre volumul omagial dedicat Doinei Ruști, una dintre vocile cele mai pregnante ale literaturii române de astăzi, autoarea trilogiei fanariote bine-cunoscute și, fără îndoială, după cum s-a mai spus, o scriitoare fără egal în proza fantastică de azi (cf. Emanuela Ilie). *Doina Ruști. Lumi, istorii, „combinații simbolice”*, volum coordonat de criticul literar ieșean Emanuela Ilie, surprinde în cele 268 de pagini, nu mai puțin de 13 autori care au studiat cu seriozitate romanele Doinei Ruști și a căror muncă asiduă s-a sondat cu o perspectivă vastă nu doar a universului românesc rușian, ci și a criticii academice actuale. Vom observa, cu bucurie, că abordările autorilor sunt variate, inter- și transdisciplinare, manevrând temeinic nu doar metodele de lucru convenționale, ci și pe cele de actualitate, mai mult sau mai puțin studiate la noi, precum geocritica, gastrocriticismul ș.a.m.d.

Consider că este de cuviință să menționăm încă din acest punct contribuitorii (cercetători afiliați mai multor centre universitare, atât din România, cât și din Italia sau Slovacia), care sunt, în această ordine, Alina Bako, Elena Crașovan, Constantin Dram, Silviu Gongonea, Emanuela Ilie, Adrian Jicu, Emanuel Lupașcu, Roberto Merlo, Marius Miheț, Luiza Negură, Alexandra Olteanu, Daniela Petroșel, respectiv Smărăndița Elena Vasilachi.

Volumul se deschide cu lucrarea Alinei Bako, critic literar și lector al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, intitulată sugestiv *Despre frontiere, limite și alte tărâmurii în proza Doinei Ruști*. În cadrul acestei secțiuni, Alina Bako ne propune o perspectivă asupra *spațiului-limită*, așa cum este el concretizat de către Doina Ruști în două dintre cele mai cunoscute romane ale sale – *Manuscrisul fanariot* (Polirom, 2016), respectiv *Mâța Vinerii* (Polirom, 2017). Plecând de la observația conform căreia „spațiul definitoriu pentru proza Doinei Ruști este cel de frontieră, ce presupune o hibridizare, o aducere laolaltă a două sau mai multe alte spații care fie se contopesc, fie se delimitează contrastiv, fie își păstrează identitatea, conlucrând la existența unei fâșii foarte fine în care ele interacționează” (p. 9), Alina Bako își setează o dublă miză pentru lucrarea sa: într-o primă instanță, ne fixăm atenția asupra procesului de hibridizare inherent spațialității și asupra dinamicii ex-centrismului în cadrul realismului magic. Cea de-a doua miză constă în justificarea unui realism magic nou, explicat prin prisma frontierei și a normalizării componentei supranaturale.

Tot din partea unui centru universitar de prestigiu vine și Elena Crașovan, profesor al Universității de Vest din Timișoara de această dată, cu o lucrare ce își fixează atenția asupra

romanului *Fantoma din moară* (Polirom, 2008), intitulată *Secretele trecutului și carnea lumii*. Cu o lucrare foarte bine documentată, Elena Crașovan ne propune o relectură a romanului abia menționat, însă, printr-o cheie de lectură inedită – ca roman al memoriei, o metaficțiune istorico-grafică, în cadrul căreia istoria este reconfigurată, încorporând traumele suferite (ne referim la crunta perioadă totalitară), dar și reprezentări ficționale ale ireprezentabilului. Imaginea fantomei este, de asemenea, revelatorie în acest context, fiind privită drept „chintesența istoriei totalitare” (p. 47), materializarea în plan ficțional a ororilor și traumelor provocate de un regim opresiv, a memoriei, deci.

În continuare, Constantin Dram, critic literar și profesor de literatură comparată la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, ne vorbește despre proza Doinei Ruști, înțelegând drept „act de credință” în lucrarea *Doina Ruști și actus fidei*. Având la baza comunicării două dintre romanele de top ale scriitoarei, *Mâța Vinerii* (Polirom, 2017), respectiv *Homeric* (Polirom, 2019), Constantin Dram pledează pentru o nouă formă de receptare a scriiturii acesteia: „Doina Ruști, cea pentru care propriile-i romanele sunt, în primul rând, *actus fidei*, forme mereu reluate de lămurire și de înțelegere a ceea ce este ea în sine” (pp. 52-53).

Din partea Universității din Craiova, Silviu Gongonea, poet, eseuist și lector, ne oferă o analiză a trei romane – *Zogru* (Polirom, 2006), *Fantoma din moară* (Polirom, 2008), *Cămașa în carouri și alte 10 întâmplări din București* (Polirom, 2010), făcând, desigur, apel și la celelalte opere. Studiul său, *Despre mica istorie, cu duhuri și fantome*, urmărește, cu precădere, simbioza dintre realismul și fantasticul operelor Doinei Ruști, corelată la caracterul istoric al acestora, cât și la metodele autoarei de lucru (de natură istorică, sociologică, etnografică).

Coordonatoarea volumului omagial, criticul ieșean Emanuela Ilie, are în vedere romanul *Lizoanca* (Polirom, 2017) și felul în care se configurează imaginarul traumei. Nu încapă îndoială, după cum observă și Emanuela Ilie, că *Lizoanca* este unul dintre cele mai profunde, tulburătoare și curajoase romane românești din ultimii ani. Studiul de față reliefează explorările cele mai lăuntrice și mai tulburătoare, înțelese cu ajutorul instrumentelor oferite de ceea ce se regăsește în limba engleză drept *trauma studies*, dar și făcând apel la zona psihologiei.

Cu Doina Ruști, în intimitatea secolului 18 este articolul semnat de Adrian Jicu, din partea Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, prin care ne propune o analiză a trilogiei fanariote, dar și a ultimei apariții editoriale, *Ciudățenii amoroase din Bucureștiul fanariot* (Litera, 2022), evidențiind abilitățile Doinei Ruști de a „transforma arhivele în literatură” și de a reconstitui lumi istorice autentice și veridice, la care se mai adaugă o calitate: „Lipsește, evident, filonul religios, precumpănitor în cultura română veche, dar rămâne interesul pentru cazuri atipice și pentru buna pătrundere a sufletului omenesc.” (p. 101).

Desigur, invitațiile de a contribui nu sunt adresate doar cercetătorilor cu o experiență solidă la catedra universitară, dar și studenților ambițioși și cu o cultură filologică demnă. Astfel, îl regăsim și Emanuel Lupașcu, student masterand al Universității „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca, cu o lucrare intitulată *Bucureștiul fanariot al Doinei Ruști*. Studiul său reunește noile direcții de cercetare contemporane cu cele convenționale, precum antropologia, geografia literă, gastrocritica, în încercarea de a identifica nivelul realist al Bucureștiului din reprezentările oferite de triada fanariotă a Doinei Ruști.

Roberto Merlo, conferențiar la Departamentul de limbi și Literaturi străine și Culturi moderne al Universității din Torino, se ocupă de romanul *Omulețul roșu* (Litera, 2004), și ne propune un studiu de mare întindere în limba italiană, intitulat *Dentro e fuori la rete: rimediazioni, tematizzazioni e realtà virtuali in L'omino rosso di Doina Ruști*, în care autorul urmărește relațiile dintre literatură și internet, un caz de „internetferență” în termenii lui J.Á. García Landa.

Și criticul și istoricul literar Marius Mihet, lector la Universitatea „Comenius” din Bratislava, Slovacia, contribuie cu un eseu, *Doina Ruști și narațiunile formatoare*, în cadrul

căruia explorează caracterul formativ al operei rușiene: „Lumea nu se poate opri din poveste. Altminteri, e semne de moarte, „căci lumea nu e lume decât cât povestea asta se umflă”, zice un narator. Trudind la poveștile cititorilor, Doina Ruști muncește la propria poveste. Care merită redescoperită cu pasiunea celor mici gata să asculte povestea nouă”. (p. 201).

Tot din rândul studenților masteranzi vine și Luiza Negură, studentă a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, cu o lucrare intitulată *Sub mantia cu pene a Freyei. Logodnica și poetica spațialității mitologizante*, care are în vizor romanul *Logodnica* (Polirom, 2019), situându-l la confluența dintre realitatea geografică, literară și virtuală. Urmărind povestea de dragoste a protagoniștilor, alunecăm de fapt într-o discuție cu mize metatextuale, într-un spațiu mitologic complex.

Din aceeași breaslă de tineri cercetători vine și Alexandra Olteanu, care ne propune o lucrare intitulată *Doina Ruști și reinstaurarea hegemoniei fantasticului romanțat*, pornind de la romanele *Ciudățeni amoroase din Bucureștiul fanariot* (Litera, 2022) și *Paturi oculte* (Litera, 2020). Având ca punct de plecare teoriile lui Harold Bloom ce situează literatura fantastică în descendența poeziei romantice și o corelează la freudianism, Alexandra Olteanu discută despre romanul Doinei Ruști pus în raport cu „fantezia romanțării și romanțarea fanteziei”, în care demonstrează că „în lumile ficționale pe care le creează, Doina Ruști restabilește suveranitatea fantasticului care își extrage esența din istorisirile romanțate. Iluziile firescului și ale familiarului, în timp ce naturalețea dublată histrionismul relatării redimensionează percepția asupra posibilului și realului.” (p. 241).

O altă abordare asupra romanului *Zogru* (Polirom, 2006) ne relevă și Daniela Petroșel, din partea Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, în lucrarea sa *Zogru sau formele pelerinajului profan*. În această secțiune, avem de-a face cu o perspectivă care se concentrează asupra experiențelor spirituale în primul rând, pe care personajul protagonist le traversează de-a lungul romanului omonim.

Volumul se încheie cu lucrarea Smărandiței Elena Vasilachi, studentă masterandă a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, *Paturi oculte. O poetică a rochiei de moar*, cu o explorare a universului versatil, metafizic, senzorial configurat de Doina Ruști.

Întregul volum este, dincolo de omagiul adus unei autoare cu adevărat talentate și de pluriperspectivismul pe care îl presupune, un proiect bine încheiat ce reunește marile centre universitare și reprezintă, în fapt, rezultatul unei munci de echipă, așa cum ar trebui să o ilustreze critica literară de azi.

NERĂBDAREA TIMPULUI: TRASEUL UNEI IUBIRI (IM)POSIBILE

**MIRCEA ELIADE, *JURNALUL PORTUGHEZ ȘI ALTE
SCRIERI*, VOLUMELE I, II,
BUCUREȘTI, EDITURA HUMANITAS, 2006**

Dr. Viviana MILIVOIEVICI

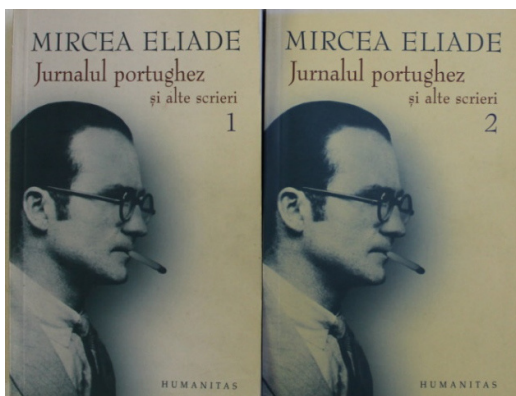
Cercetător științific

Academia Română – Filiala Timișoara

Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”

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

E-mail: viviana.poclid@yahoo.com



*Jurnalul portughez*¹ al lui Mircea Eliade evocă poate cea mai frământată perioadă a întregii sale vieți de până atunci. În această carte, Eliade face referiri destul de multe la universul său intim, la trăirile sale interioare deosebit de intense marcate de numeroasele frământări și contradicții. Toate acestea sunt perfect transpuse în paginile *Jurnalului* cu o deosebită măiestrie. Avem senzația, citindu-i rândurile, că Eliade face un fel de mărturisire de credință, se dezvăluie total simțindu-se apoi eliberat de frământările care-i apăsau neconținut conștiința.

Fiind departe de țara lui dragă și suferind enorm din această pricină, Mircea Eliade trece prin momente de grea cumpănă în viața sa: tragedia istorică și politică a României, spaima de comunism, aflarea veștii morții profesorului și mentorului său, Nae Ionescu, toate acestea fiind dublate de intensă dramă personală cauzată de lunga boală și de moartea iubitei sale soții, Nina Mareș, la 20 noiembrie 1944. Odată cu „plecarea Ninei” o parte din sufletul lui e pustiit, trece prin turbulente crize de melancolie. Eliade nu vorbește niciodată de moartea Ninei ca fiind un fapt ireversibil, ci e prezentă mereu speranța că la un anumit moment dat, în viața de dincolo, ei doi se vor reîntâlni, tocmai de aceea utilizează sintagma „plecarea Ninei”. Totuși, într-un final, își redobândește puterile pentru a merge mai departe, fiind conștient de geniul său creator și se rolul pe care îl are de îndeplinit în această viață: acela de a fi un om de cultură de talie universală.

Dar, să ne reamintim începutul relației sale de dragoste cu Nina. Totul începe într-o noapte de Crăciun a anului 1932. După o lungă prietenie, totul s-a transformat pe neașteptate în dragoste, în „iubirea stranie pentru Nina”, după cum avea să mărturisească însuși autorul, la 2 mai 1942. În acea perioadă, Eliade avea o relație cu actrița Sorana Țopa dar, dat fiind faptul că o iubea enorm pe Nina, a decis să se despartă de aceasta. Astfel, ia hotărârea să se mute

¹ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, volumele I, II, prefată și îngrijire de ediție de Sorin Alexandrescu, studii introductive, note și traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, București, Editura Humanitas, 2006

împreună cu Nina, spre disperarea Soranei, dar mai ales a părinților săi care nu au vrut cu niciun chip să accepte o astfel de relație, mai ales că Nina mai avea un copil, pe Giza, din prima sa căsătorie. În paginile *Memoriilor*, Eliade chiar mărturisește cu durere în suflet: „Nu le venea să creadă (părinților – n. n.) și printre lacrimi și tânguiri s-au silit să mă convingă că fac o nebunie. [...] Le era peste putință să înțeleagă hotărârea mea. Și nici măcar nu încercam s-o justific. Ce le-aș fi putut spune? Că o iubeam pe Nina nu era de ajuns. [...] Le puteam spune că totul a pornit într-o seară de Crăciun, când mi-am dat seama că degetele Ninei erau nespuse de subțiri? [...] Nu le puteam spune asta. Și atunci, repetam extenuat, la capătul puterilor, că m-am hotărât să mă mut într-un apartament cu Nina.” (*Memorii*, volumul I, p. 290-291).

După cum se pare, relația cu Nina era interzisă, dar lui Eliade nu-i păsa de acest lucru, el fiind mereu preocupat numai de fericirea pe care i-o putea aduce Ninei: „voiam să-i împlinesc destinul printr-o *restitutio in integrum*: tot ce avusese și pierduse într-un mod absurd trebuia să fie restituit prin mine.” (*Ibidem*, p. 291).

În ianuarie 1934, survine căsătoria celor doi și se mută într-un apartament în bulevardul Dinicu Golescu din București.

Totuși, în cele din urmă, părinții au acceptat-o pe Nina, nevoind să-l piardă pe Mircea, dar „era prea târziu”. De ce? Pentru că cei doi plecaseră din țară. Prima dată, în 1940, au poposit în Anglia, la Londra, Eliade fiind numit atașat cultural la Legația Română. După un an se aflau în Portugalia, la Lisabona, fiind consilier cultural.

Acum începe drama personală alui Eliade și a Ninei. Toate trăirile sale interioare, toate decepțiile, toate crizele sale de neurastenii sunt notate cu deosebită acuratețe în paginile unui „cartețel negru” care va deveni ulterior faimosul, dar și controversatul *Jurnal portughez*.

Cu certitudine putem afirma că Eliade a iubit-o enorm pe Nina, deși au existat și momente de rătăcire descumpănitoare, urmate apoi de regrete și crize de melancolie în plină luciditate: „Dacă o iubesc totuși atât de mult pe Nina este pentru că am trăit împreună inima tinereții mele...” (16 mai 1942). „O pot înșela pe Nina, dar după două săptămâni simt că nu pot trăi fără ea. Crizele neurastenice pe care le aveam lângă ea se transformă în crize de melancolie când ea pleacă.” (28 mai 1942).

Nina reprezintă *istoria*. Pentru gândirea și existența lui Eliade *istoria* și *timpul* au o valoare metafizică existențială, dublate de sentimentul veșnicei disperări. La 15 mai 1943, notează: „omul înainte de istorie, *nu există*. Iar când începe să aibă o istorie, e sortit disperării.” Astfel, Nina reprezintă trecutul și prezentul, reprezintă însăși dragostea, „o experiență cu sens metafizic”. Dar cu Nina, timpul nu a mai avut răbdare...

Drama intimă a lui Eliade survine și se declanșează în momentul în care află de existența bolii de cancer a soției sale. Multă vreme aceasta și-a ascuns suferința de teamă să nu-i distragă atenția de la procesul creației spirituale și pentru a nu-l speria. Cu toate acestea, Eliade se învinovățește, spunându-și că suferințele Ninei se trag din egoismul lui: acela de a nu vrea un copil. Când Nina rămăsese însărcinată, el a încercat din răspuț să o determine pe aceasta să renunțe la copil, iar de atunci nu a mai putut procrea.

În aceste momente de grea cumpănă, Eliade se simte deznădăjduit: „mă deprimă incapacitatea omului de a-și ajuta tovarășul în dureri. Este vechea mea obsesie – a însingurării prin suferință.” (23 iulie 1944).

Crizele lui Eliade se accentuează din ce în ce mai mult, regretul că nu poate face nimic pentru a alina durerile cumplite ale soției sale, îl copleșesc. Încearcă să rememoreze clipele de fericire și dragoste din trecutul comun. Își regăsește liniștea sufletească apelând la lectura Bibliei, pe care o va citi mult timp după „plecarea Ninei”. Cu toate aceste deznădejdi și suferințe care i-au măcinat sufletul, Eliade reușește, prin mari eforturi de voință, să treacă peste aceste momente de cotitură din viața sa, reluându-și activitatea intelectuală și încercând să-și redobândească echilibrul sufletească și mental.

Apogeul dramei lăuntrice a lui Eliade se produce în ziua fatidică, 20 noiembrie 1944, ora 12.30: „Nina s-a despărțit de noi. [...] Multă vreme nu-mi venea să cred. În prima zi, nu realizam că a plecat pentru totdeauna. O singură consolare: că nu mai suferă.” (Cascas, 20 decembrie 1944). Eliade vede în moartea soției sale un fel de traseu inițiat, un labirint, pe care e dator să-l străbată, întărindu-și astfel forțele: „Nina n-a plecat de lângă mine de voia ei, ci Dumnezeu mi-a luat-o pentru a mă face să gândesc în chip creator, adică pentru a-mi facilita mântuirea. Plecarea Ninei va avea pentru viața care mi-a mai rămas un sens soteriologic.” (decembrie, 1944).

Eliade luptă asiduu contra deznădejdi încercând să regăsească finitul cu o forță pe care numai Dumnezeu i-o poate da. El vede în acest *Jurnal* o cale salvatoare, numai faptul că își notează impresiile și trăirile aici îl consolează: „sunt ceasuri când nu mai pot suporta despărțirea de Nina. Nu știu ce să fac atunci. Nimic nu mă poate consola. Nu mă pot ruga. Apoi, deodată îmi revin în fire. Sunt, dacă nu împăcat, cel puțin resemnat. Finitul existenței mele mai are un sens. Sunt sigur că ieșirile acestea din criză le datoresc unui ajutor de sus.” (11 ianuarie 1945).

În pierderea Ninei Eliade vede o catastrofă enormă, mai mare chiar decât cea a României, mărturisind că „tot ce voi scrie de acum înainte se va lega într-un fel sau altul de Nina și de plecarea ei... Pentru mine, momentul istoric se reduce la 20 noiembrie 1944.” (25 ianuarie 1945).

Singura sa consolare e dată de faptul că el crede cu ardoare că se vor reîntâlni în viața de apoi, că se vor iubi la fel de mult ca în viața pământească.

După spusele lui Eliade, asemenea gândirii kierkegaardiene, marea tragedie a vieții sale s-a produs nu la 20 noiembrie 1944, ci la 25 decembrie 1932, „când prietenia pe care o aveam până atunci pentru Nina s-a transformat în dragoste, și aceasta a dus mai departe la căsătoria noastră, cu toate fericirile acesteia, cu toate melancoliile mele. Ireversibil a fost 25 decembrie 1932. Uneori, voiam să fiu liber; și, chiar dacă aș fi izbutit să fiu, simplul fapt că am iubit-o pe Nina modifica totul. Intervenise destinul, apoi intervenise istoria.” (7 februarie 1945).

Eliade a fost o personalitate puternică, a găsit tăria și forțele necesare pentru a putea merge mai departe. Răstimpul petrecut în Portugalia i-a marcat profund existența, „aici rămâne Nina, a opta parte din viața mea, și foarte multă suferință.” (5 septembrie 1945). A avut puterea și voința de a depăși treptele de inițiere impuse de destin pentru a putea pași într-un alt univers al cunoașterii.

Când o pierdea pe Nina își spunea că nu va mai putea iubi din nou, dar nu a fost așa. A fost Christinel... Dar aceasta e cu totul altă poveste...

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+, CNCSIS code 664, during 2005-2011, B (2012-2020), Scientific journal, reviewed and rated by CNCS in 2020, profile: humanities, field PHILOLOGY.

The journal is indexed in the international databases (BDI) CEEOL (www.cceol.com) from Frankfurt am Main, Germany, EBSCO HOST Publishing from Ipswich, the United States of America (www.ebscohost.com), INDEX COPERNICUS International from Warsaw, Poland (www.indexcopernicus.com), DOAJ (Directory of Open Access Journals) from Lund, Sweden (www.doaj.org), SCPIO (www.scpio.ro), THE LINGUIST LIST (linguistlist.org), ERIH PLUS (dbh.nsd.uib.no).

Starting June 2012, the journal “Studii de Știință și Cultură” is published under the auspices of “Vasile Goldiș” Western University of Arad, Romania and in partnership with: the Department of Romanian, Aix Marseille University, CAER. EA 854, France; CIRRM (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
2. The entries in the bibliography will be placed in alphabetic order according to the author's last name. The author's last name will be in capital letters followed by the first name, the title of the publication in Italics, the place of publication, the publishing house, the year of the publication and, if necessary, the number of pages.

Example: BENGESCO, Georges, *Bibliographie franco-roumaine* [...], Paris, Ernest Leroux éditeur, 1907, XLIII + 219 + (supplément) 114 p. [1ère éd.: Bruxelles, P. Lacomblez, 1895].

2. The author will mention the source in the following way inside the article: the first name of the author in capital letters, the year of publication, and the page number.

Example: (PAPADAT-BENGESCU, 1924, p. 102).

3. The footnotes will contain comments, translations of quotations, biography explanations etc. The introduction of footnotes will be performed by automatic insertion in Word.

The articles to be peer reviewed by our committee will have to be sent in Word (together with a PDF copy) to the e-mail address: studii.ssc@gmail.com

The deadlines for submitting the articles are the following:

- **15th Feb. for the first publication of the year / March**
- **15th May for the second / June**
- **15th Aug. for the third / September**
- **15th Nov. for the last publication of the year / December**

The Editorial Board

Tables and diagrams, figures or other images shall be inserted in the text at the right place, numbered, and their resolution shall be such as not to affect the quality of the material.

The structure of the article presenting results of empirical research shall observe international standards, according to the acronym IMRAD (Introduction, Methods, Results and Discussions), to which are added the conclusions.

Articles of any other nature shall consist of an introduction, the body of the work and conclusions; the body of the work can be organized as the author(s) see(s) fit.

The papers shall be emailed to studii.ssc@gmail.com, or both in electronic format and in print, to the editorial office at: Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, Bd. Revoluției, nr. 94-96 – revista „Studii de Știință și Cultură”.

Scientific articles are subject to single-blind peer review.

The number of reviewers for the evaluation of an article is 2, and the reviewing time is 30 days. Authors receive one of the following answers from the reviewers:

- article accepted;
- article accepted with alterations;
- article rejected.

The scientific reviewers shall focus, in evaluating papers, on the topicality of the subject, on the depth of scientific ideas, originality, as well as on the compliance with the instructions for authors. Failure to comply with the standards required by the review shall result in the papers being rejected.

Authors are kindly asked to:

- cite the “Studies of Science and Culture” journal in other publications where they submit papers, stating:

- The journal title, “Studies of Science and Culture”, abbreviated as SSC;
- The volume, issue and year of publication;
- The page number where the cited text can be found;

- submit to editorial board of “Studies of Science and Culture” information on the publications where they cited our journal, by mentioning:

- The journal title, abbreviation;
- The volume, issue and year of publication;
- The page number where the cited text can be found.

Further information:

- mobile: 0763016032

- E-mail: studii.ssc@gmail.com

Contact person: Dr. Viviana Milivoievici

Announcement for the authors

The magazine “Studies of Science and Culture”, starting with the volume 12, number 1 / March 2016 subscribes, for evaluation, in order to be indexed in BDI Thomson ISI Philadelphia P. A. USA.

INSTRUCTIONS POUR LES AUTEURS

Aspects généraux

La revue «Studii de Știință și Cultură» («Études de Science et de Culture»), éditée sous les auspices de l'Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, est publiée trimestriellement. La revue a été évaluée par le Conseil National de la Recherche Scientifique de l'Enseignement Supérieur et classifiée dans la catégorie B+, code CNCSIS 664, pendant la période 2005-2011, B (2012-2020), Revue scientifique évaluée et classifiée par CNCS en 2020, profil humaniste, domaine PHILOLOGIE.

La revue est indexée dans les Bases de Données Internationales (BDI) suivantes: CEEOL (www.ceeol.com) de Frankfurt am Main, Allemagne; EBSCO HOST Publishing (www.ebscohost.com) d'Ipswich, États-Unis; INDEX COPERNICUS – Journals de Varsovie, Pologne (www.indexcopernicus.com), DOAJ (Directory of Open Access Journals) de Lund, Suède (www.doaj.org), SCPIO (www.scpio.ro), THE LINGUIST LIST (linguistlist.org), ERIH PLUS (dbh.nsd.uib.no).

Depuis le mois de juin 2012, la revue «Studii de Știință și Cultură» est éditée sous les auspices de l'Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, Roumanie et en partenariat avec Le Département de Roumain d'Aix Marseille Université, CAER. EA 854, France; le CIRRM (Centre Interuniversitaire de Recherche pour la Formation Continue des Enseignants d'Italien) Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, France, Université Novi Sad, Serbie, Université Jena, Allemagne, L'Institut d'Études sur le Banat «Titu Maiorescu» de l'Académie Roumaine, Branche de Timișoara, Association Internationale de Psychomécanique du Langage (A.I.P.L.), Paris, France, Université Roma Tor Vergata, Italie, Bibliothèque départementale «Alexandru D. Xenopol», Arad, Imprimerie Gutenberg – Maison d'édition Gutenberg Univers, Arad, Université d'Oradea, Roumanie, Université de l'Ouest de Timișoara, Faculté des Lettres, Histoire et Théologie.

Soumission du manuscrit

La soumission d'un article à la Revue «Studii de Știință și Cultură», pour qu'il soit publié, présuppose:

- que les auteurs assument leur responsabilité en ce qui concerne le contenu, aussi qu'un comportement éthique;
- que l'article n'a pas été publié et qu'il ne sera pas soumis pour être publié dans une autre revue;
- que les droits d'auteur seront transférés à la revue «Studii de Știință și Cultură».

Les textes des articles seront rédigés en roumain ou dans une langue de circulation internationale. Le titre de l'article, le résumé et les mots clés seront rédigés en anglais, en français et en roumain, sous la forme d'un document WORD 97, WINDOWS 98 ou des variantes ultérieures, à une dimension de 15 pages au plus, y compris les dessins, les tables et la bibliographie dans la fonte Times New Roman, en interligne simple.

Le manuscrit comprendra:

- le titre, en dimension de la font 16, en caractères gras, centré;
- le prénom et le nom complets des auteurs, le(s) lieu(x) de travail (en titre complet, sans abréviations), l'adresse (les adresses) du lieu (des lieux) de travail et l'adresse

électronique de la personne de contact, en dimension de la font 12, en caractères gras, à droite;

- le résumé, 10 lignes au plus, dimension de la font 12, en italique, cadré;
- des mots clés, 5 au plus, dimension de la font 12, en italique, cadré;
- le texte de l'article en dimension de la font de 12;
- la bibliographie, obligatoire pour tout article, est écrite conformément aux règles imposées par le Standard international ISO 7144/1986 intitulé «Documentation – présentation des thèses et des documents similaires».

Normes de rédaction

«Studii de Știință și Cultură» / «Études de Science et de Culture» (www.revista-studii-uvvg.ro), revue répertoriée en domaine Philologie – par le Conseil National de la Recherche Scientifique (CNCS), a son contenu structuré comme suit :

I. Cultures romanes / culture roumaine

II. Cultures et langues germaniques / culture roumaine

III. Langues et cultures slaves / langue et littérature roumaines

IV. Traductologie

V. Culture Scientifique

VI. Études de Banat

VII. Comptes rendus

Se conformant à la pratique internationale (cf. notamment Chicago Style, MLA), notre revue, à partir du volume XI, n° 2 / juin 2015, a décidé d'adopter en particulier les règles de citations suivantes pour chacun des articles qui y seront publiés:

1. La bibliographie, en corps 12, Times New Roman, sera placée en fin d'article, suivant l'ordre alphabétique des auteurs, chaque nom d'auteur y étant inscrit en majuscules, suivi du prénom, puis du titre en caractères italiques, du lieu d'édition, de la maison d'édition, de l'année de parution et, si besoin est, de la pagination.

Exemple: BENGESCO, Georges, *Bibliographie franco-roumaine* [...], Paris, Ernest Leroux éditeur, 1907, XLIII + 219 + (supplément) 114 p. [1^è éd.: Bruxelles, P. Lacomblez, 1895].

2. Dans le corps de l'article le contributeur indiquera entre parenthèses, dans l'ordre, le nom de l'auteur en majuscules, l'année de publication et la page.

Exemple: (PAPADAT-BENGESCU, 1924, p. 102).

3. Les notes de bas de page seront réservées aux commentaires, traductions de citations, indications biographiques, leçons etc. L'insertion de ces notes sera réalisée sous Word par incrémentation automatique.

Les articles à soumettre au comité de lecture devront être envoyés sous forme de fichier Word (accompagné du fichier en version PDF) à l'adresse studii.ssc@gmail.com au plus tard:

– le 15 février pour le premier numéro de l'année / Mars

– le 15 mai pour le deuxième numéro / Juin

– le 15 août pour le troisième numéro / Septembre

– le 15 novembre pour le dernier numéro de l'année / Decembre

Le Comité de Rédaction

Les tables et les diagrammes, les figures ou des autres dessin seront insérés dans le texte à l'endroit adéquat, numérotés, et ils auront, autant que possible, une bonne résolution, pour ne pas affecter la qualité du texte.

La structure de l'article qui présente des résultats des recherches expérimentales suivra les standards internationaux, conformément à l'acronyme IMRAD (introduction, méthodes et matériaux, résultats et discussions), auxquels on ajoutera les conclusions.

Les articles de toute autre nature seront composés d'une introduction, du corps de l'ouvrage et des conclusions, les corps de l'ouvrage pouvant être organisé selon le désir de l'auteur (des auteurs).

Les manuscrits seront envoyés, par voie électronique à l'adresse studii.ssc@gmail.com, ou sur un support électronique et imprimé, au siège de la rédaction: Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, Blvd. Revoluției, no. 94-96 - revue « Studii de Știință și Cultură ».

Les articles scientifiques seront soumis au processus de critique PEER-REVIEW «en aveugle».

Le nombre de critiques pour l'évaluation d'un article est 2, et le temps d'analyse est 30 jours. Les auteurs reçoivent des critiques une des réponses suivantes:

- article accepté;
- article accepté avec des modifications;
- article rejeté.

Les référents scientifiques suivront, en évaluant les manuscrits, l'actualité de la 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

Personne de contact: Dr. Viviana Milivoievici

Annonce pour les auteurs

La revue «Études de Science et de Culture», en commençant par le volume XII, numéro 1 / mars 2016, s'inscrit à l'évaluation, pour s'indexer dans BDI Thomson ISI Philadelphia P. A. USA.

INSTRUCȚIUNI PENTRU AUTORI

Aspecte generale

Revista „Studii de Știință și Cultură”, editată sub egida Universității de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, apare trimestrial. Revista este evaluată de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior și clasificată în categoria B+, cod CNCIS 664, în perioada 2005-2011, B (2012-2020), Revistă științifică evaluată și clasificată de CNCIS, în anul 2020, profil umanist, domeniul FILOLOGIE.

Revista este indexată în bazele de date internaționale (BDI) CEEOL (www.ceeol.com) din Frankfurt am Main, Germania, EBSCO HOST Publishing din Ipswich, Statele Unite ale Americii (www.ebscohost.com), INDEX COPERNICUS International din Varșovia, Polonia (www.indexcopernicus.com), DOAJ (Directory of Open Access Journals) din Lund, Suedia (www.doaj.org), SCIOPIO (www.sciopio.ro), THE LINGUIST LIST (linguistlist.org), ERIH PLUS (dbh.nsd.uib.no), ROAD (<https://road.issn.org>) – UNESCO.

Începând cu luna iunie 2012, revista „Studii de Știință și Cultură” este editată sub egida Universității de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, România și în parteneriat cu: Le Département de Roumain d’Aix Marseille Université, CAER. EA 854, France; le CIRMI (Centre Interuniversitaire de Recherche pour la Formation Continue des Enseignants d’Italien) Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, France, Universitatea Novi Sad, Republica Serbia, din 2015, Universitatea Jena din Germania, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu” al Academiei Române, Filiala Timișoara, L’association Internationale de Psychomécanique du Langage (A.I.P.L.), Paris, France, Universitatea Roma Tor Vergata, Italia, Biblioteca Județeană „Alexandru D. Xenopol”, Arad, Tipografia Gutenberg – Editura Gutenberg Univers, Arad, Universitatea din Oradea, România, Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie.

Prezentarea manuscrisului

Transmiterea către revista „Studii de Știință și Cultură” a unui articol spre publicare, presupune:

- autorii își asumă responsabilitatea privind conținutul, cât și comportamentul etic;
- articolul nu a mai fost publicat și nici nu va fi înaintat spre publicare altei reviste;
- dreptul de autor se trece asupra revistei „Studii de Știință și Cultură”.

Textele articolelor vor fi redactate în limba română sau într-o limbă de circulație internațională. Titlul articolului, rezumatul și cuvintele cheie vor fi redactate în limbile engleză, franceză și română, ca document WORD 97, WINDOWS 98 sau variante ulterioare, cu o dimensiune de maximum 15 pagini, inclusiv desenele, tabelele și bibliografia cu Font Times New Roman, spațiere la un rând.

Manuscrisul va cuprinde:

- titlul, cu dimensiunea 16, aldine bold, centrat;
- prenumele și numele complet al autorilor, locul (locurile) de muncă (cu denumirea completă, nu prescurtat), adresa (adresele) locului (locurilor) de muncă și e-mailul persoanei de contact, cu dimensiunea literei 12, aldine, în dreapta;
- rezumatul, maximum 10 rânduri, dimensiunea literei 12, italic, justified;
- cuvinte cheie, maximum 5, dimensiunea literei 12, italic, justified;
- textul articolului cu dimensiunea literei de 12, spațiere la un rând;

- bibliografia, obligatorie pentru orice articol, se scrie conform regulilor impuse de Standardul internațional ISO 7144/1986 intitulat „Documentation-presentation of theses and similar documents”.

Norme de redactare

„Studii de Știință și Cultură”, publicație acreditată în domeniul Filologie, de către Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), își structurează conținutul în următoarele secțiuni:

- I. Culturi romanice / cultură românească
- II. Limbi și culturi germanice / limbă și cultură românească
- III. Limbi și culturi slave / limbă și literatură română
- IV. Traductologie
- V. Cultură științifică
- VI. Studii banatice
- VII. Recenzii

Conformându-ne practicilor internaționale (cf. mai ales Chicago Style, MLA), adoptăm, începând cu volumul XI, nr. 2 / iunie 2015, în mod special următoarele reguli de indicare a sursei bibliografice pentru fiecare articol ce va fi cuprins în paginile revistei noastre:

1. Bibliografia, utilizând Times New Roman 12 p., va fi plasată la sfârșitul articolului; pozițiile din bibliografie se dispun în ordine alfabetică în funcție de numele autorului. Cu majuscule, se indică numele autorului urmat de prenume, apoi, conform normelor limbii, titlul lucrării în italic, locul publicării, editura, anul apariției și, dacă e necesar, numărul de pagini.

Exemplu: BENGESCO, Georges, *Bibliographie franco-roumaine* [...], Paris, Ernest Leroux éditeur, 1907, XLIII + 219 + (supplément) 114 p. [1ère éd.: Bruxelles, P. Lacomblez, 1895].

2. În corpul articolului, autorul va indica între paranteze, în ordine: numele autorului cu majuscule, anul publicării și pagina.

Exemplu: (PAPADAT-BENGESCU, 1924, p. 102).

3. Notele de subsol vor fi rezervate comentariilor, traducerii citatelor, indicațiilor biografice etc. Introducerea notelor de subsol se va realiza în Word prin inserție automată.

Articolele ce urmează a fi supuse atenției comitetului de lectură se vor trimite în fișier Word (însoțite de o versiune PDF) la adresa: studii.ssc@gmail.com, cel mai târziu până la data de:

- 15 februarie pentru primul număr din an / martie
- 15 mai pentru al doilea număr / iunie
- 15 august pentru al treilea număr / septembrie
- 15 noiembrie pentru al patrulea număr / decembrie

Colegiul editorial

Tabelele și diagramele, figurile sau alte desene vor fi inserate în text la locul potrivit, numerotate și vor avea o rezoluție cât mai bună pentru a nu impieta asupra calității materialului.

Structura articolului ce prezintă rezultate ale unor cercetări experimentale va urmări standardele internaționale, conform acronimului IMRAD (introducere, metode și materiale, rezultate și discuții), la care se adaugă concluziile.

Articolele de orice altă natură vor fi alcătuite din introducere, corpul lucrării și concluzii, corpul lucrării putând fi organizat după dorința autorului (autorilor).

Manuscrisele se trimit, pe cale electronică la adresa studii.ssc@gmail.com, sau pe suport electronic și listat, la sediul redacției: Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, Bd. Revoluției, nr. 94-96 – revista „Studii de Știință și Cultură”.

Articolele științifice sunt supuse procesului de recenzare PEER-REVIEW „în orb”.

Numărul de recenzori pentru evaluarea unui articol este de 2, iar timpul de recenzare este de 30 de zile. Autorii primesc de la recenzori unul din următoarele răspunsuri:

- articol acceptat;
- articol acceptat cu modificări;
- articol respins.

Referenții științifici vor urmări, la evaluarea manuscriselor actualitatea temei; aprofundarea ideilor științifice, originalitatea, cât și respectarea instrucțiunilor pentru autori. Nerespectarea standardelor solicitate de revistă, conduce la respingerea manuscriselor.

Autorii sunt rugați:

- să citeze revista „Studii de Știință și Cultură” în alte publicații unde colaborează, precizând:
 - Titlul revistei „Studii de Știință și Cultură”, abrevierea – SSC;
 - Volumul, numărul și anul apariției;
 - Numărul paginii textului citat;
- să transmită redacției revistei „Studii de Știință și Cultură” informații referitoare la publicațiile în care au citat revista noastră, menționând:
 - Titlul revistei, abrevierea;
 - Volumul, numărul și anul apariției;
 - Numărul paginii textului citat.

Alte informații:

- mobil: 0763016032

- E-mail: studii.ssc@gmail.com

Persoană de contact: Dr. Viviana Milivoievici

În atenția autorilor

Revista „Studii de Știință și Cultură”, începând cu volumul XII, numărul 1 / martie 2016, se înscrie, pentru evaluare, în vederea indexării în BDI Thomson ISI Philadelphia P. A. USA.

Rugăm autorii să citeze în bibliografia articolelor și texte publicate în reviste cotate ISI.

EVALUATION GRID

Author _____	Evaluator _____
Title of the article: _____	
INSTRUCTIONS Read the paper/papers that was/were assigned to you twice, first in order to get an overall opinion about the paper and second in order to provide a constructive critic, that the author will use when reappraising his/her paper. Answer to the questions below.	
ORGANIZATION (10%) 1. Were the basic sections (Introduction, Conclusion, Bibliography etc.) adequate? 2. Did the author use well the subtitles in order to clarify the sections of the text? 3. Was the material structured in a logical way, clear, easy to follow? Explain.	
BIBLIOGRAPHY (15%) 4. Did the author cite the sources in an adequate and appropriate way? Note any incorrect format. 5. Were all the citations from the text listed in the section regarding the Bibliography? Note any discrepancies.	
GRAMMAR AND STYLE (15%) 6. Were there any grammatical or orthographic errors? 7. Was the style of the author clear? Were the paragraphs and phrases cohesive?	
CONTENT (60%) 8. Did the author summarize and discuss the subject in an adequate way? Explain. 9. Did the author bring any original contribution to the paper? Explain.	
GIVEN SCORE _____	

RECOMMENDATION:

Article:

- a) admitted for publication in the presented form
- b) admitted for publication with changes
- c) rejected

GUIDE FOR THE EVALUATORS

The evaluation is made by filling in the form called EVALUATION GRID which should be sent in electronic format to the editorial office.

The duration of an evaluation cannot last more than 30 days.

The evaluators will keep in mind the conflict of interests, therefore refusing this situation.

The evaluation is confidential, the evaluator will not divulge neither the content of the article nor the result of the evaluation, to other persons except the ones from the editorial office.

The evaluator must warn the editorial office if the article is suspect of plagiarism.

GRILLE D'ÉVALUATION

Auteur _____ **Recenseur** _____
Titre de l'article _____

INSTRUCTIONS:

Lisez l'ouvrage / les ouvrages qu'on vous a alloué(s) deux fois, une fois pour obtenir une vue d'ensemble sur l'ouvrage et la deuxième fois pour fournir une critique constructive, que l'auteur utilisera lorsqu'il reverra l'ouvrage. Répondez aux questions ci-dessus:

ORGANISATION (10%)

1. Les sections de base (Introduction, Conclusion, Bibliographie etc.) ont été adéquates? *DA* Si non, qu'est-ce qu'il manque?
2. L'auteur a bien utilisé les sous-titres pour clarifier les sections du texte? Expliquez.
3. La matériel a été structuré logiquement, clairement, facilement à suivre? Expliquez.

BIBLIOGRAPHIE (15%)

4. Est-ce que l'auteur a cité les sources d'une manière adéquate et appropriée? Notez tout format incorrect.
5. Est-ce que toutes les citations du texte ont été listées dans la section allouée à la bibliographie ? Notez toute discordance.

GRAMMAIRE ET STYLE (15%)

6. Est-ce qu'il y a eu des fautes grammaticales ou d'orthographe?
7. Est-ce que le style de l'auteur a été clair? Les paragraphes et les phrases ont fait preuve de cohésion?

CONTENU (60%)

8. Est-ce que l'auteur a résumé et discuté le sujet d'une manière adéquate? Expliquez.
9. Est-ce que l'auteur a apporté une contribution originale à l'ouvrage? Expliquez.

POINTAGE ACCORDÉ _____

RECOMMANDATION:

Article:

- a) admis pour publication dans la forme présentée
- b) admis pour publication avec des modifications
- c) refusé

GUIDE POUR LES ÉVALUATEURS

L'évaluation est faite par le remplissage du formulaire intitulé Grille d'évaluation et est envoyée électroniquement à la rédaction.

La durée d'une évaluation ne peut pas dépasser 30 jours.

Les évaluateurs tiendront compte du conflit des intérêts, en conséquence, dans une telle situation, on va refuser l'évaluation.

L'évaluation se réalise de manière confidentielle, donc l'évaluateur ne va pas divulguer le contenu de l'article, mais aussi celui de l'évaluation, à d'autres personnes exceptant celles de la rédaction.

L'évaluateur va saisir la rédaction dans la situation où l'article est suspect de plagiat.

GRILĂ DE EVALUARE

Autor _____ **Recenzor** _____
Titlul articolului: _____

INSTRUCȚIUNI

Citiți lucrarea/lucrările care vi s-a(u) alocat de două ori, o dată pentru a obține o vedere de ansamblu asupra lucrării, și a doua oară pentru a furniza o critică constructivă, pe care autorul o va utiliza atunci când își va revizui lucrarea. Răspundeți la întrebările de mai jos.

ORGANIZARE (10%)

1. Secțiunile de bază (Introducere, Concluzie, Bibliografie etc.) au fost adecvate? Da. Dacă nu, ce lipsește?
2. Autorul a utilizat bine subtitlurile pentru a clarifica secțiunile textului? Explicați.
3. Materialul a fost structurat într-un mod logic, clar, ușor de urmărit? Explicați.

BIBLIOGRAFIE (15%)

4. Autorul a citat sursele în mod adecvat și corespunzător? Notați orice format incorect.
5. Toate citările din text au fost listate în secțiunea alocată Bibliografiei? Notați orice discrepanțe.

GRAMATICĂ ȘI STIL (15%)

6. Au existat greșeli gramaticale sau ortografice?
7. Stilul autorului a fost clar? Paragrafele și frazele au fost coezive?

CONȚINUT (60%)

8. Autorul a rezumat și discutat subiectul în mod adecvat? Explicați.
9. Autorul a adus vreo contribuție originală la lucrare? Explicați.

PUNCTAJ ACORDAT _____

RECOMANDARE:

Articol:

- a) admis spre publicare în forma prezentată
- b) admis spre publicare cu modificări
- c) respins

GHID PENTRU EVALUATORI

Evaluarea se face prin completarea formularului intitulat GRILĂ DE EVALUARE și se trimite electronic la redacție.

Durata unei evaluări nu poate depăși 30 de zile.

Evaluatorii vor ține seama de conflictul de interese, urmând a se refuza în această situație.

Evaluarea se realizează confidențial, urmând ca evaluatorul să nu divulge conținutul articolului, cât și al evaluării, altor persoane în afara celor din redacție.

Evaluatorul va sesiza redacția în cazul în care articolul este suspectat de plagiat.

2022 SUBSCRIPTIONS FOR THE REVIEW “STUDIES OF SCIENCE AND CULTURE”

Subscriptions:

The price of the journal “Studies of Science and Culture” is of 50 lei/issue.

The price of the yearly subscription for Romania is 200 lei/year, 4 issues.

Readers resident in Romania have the following payment options:

- bank account transfer into „Vasile Goldiș” University bank account, opened at B.C.R. Arad, **RO34RNCB0015028152520236** în lei

- cash payment at “Vasile Goldiș” Western University Pay Office Revoluției Avenue Nr. 94-96,

Schedule: Monday – Thursday: between 8-11 and 13-15,30

Friday: between 8-9 and 11-12,30

Nonresident readers in Romania may send the money through bank account transfer into “Vasile Goldiș” University bank account, opened at B.C.R Arad;

RO07RNCB0015028152520237 in EURO

RO77RNCB0015028152520238 in USD

Subscribers are asked to send to the address www.revista-studii-uvvg.ro a payment notification email in which to inform us of the shipping address for the paid subscription studii.ssc@gmail.com

Additional information regarding subscriptions can be obtained at tel. 0257/285804, int. 15, Adina Sbîrcea, fax: 0257/214454.

ABONNEMENTS À LA REVUE «ÉTUDE DE SCIENCE ET DE CULTURE» POUR L'ANNEE 2022

Le prix de la Revue «Étude de Science et de Culture» est de 50 lei/numéro.

Les prix des abonnements annuels pour la Roumanie sont de 200 lei/an, 4 numéros.

Les lecteurs du pays peuvent opter pour des abonnements en lei, ainsi:

- par virement bancaire au compte de l'Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, ouvert à B.C.R. Arad, **RO34RNCB0015028152520236** pour RON

- par paiement en espèces, à la Caisse de l'Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, 94-96 Blvd. Revoluției,

Programme: Lundi – Jeudi: 8-11 h et 13- 15,30 h

Vendredi: 8-9 h et 11-12,30 h

Les lecteurs de l'étranger peuvent opter pour abonnements, ainsi:

- par virement bancaire aux comptes de l'Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad, ouverts à B.C.R. Arad;

RO07RNCB0015028152520237 pour EURO

RO77RNCB0015028152520238 pour USD

ATTENTION: Envoyez à l'adresse électronique www.revista-studii-uvvg.ro un courriel de notification du paiement, nous communicant aussi l'adresse d'envoi pour l'abonnement payé, courriel studii.ssc@gmail.com

Vous pouvez obtenir des informations supplémentaires concernant l'effectuation des abonnements à tel. 0257/285804 int. 15, Adina Sbîrcea et par fax 0257/214454, pour OP ou les quittances acquittées.

ABONAMENTE
LA REVISTA „STUDII DE ȘTIINȚĂ ȘI CULTURĂ”
PE ANUL 2022

Prețul Revistei „Studii de Știință și Cultură” este de 50 lei/buc.

Prețurile abonamentelor anuale pentru România sunt de 200 lei/an, 4 numere.

Cititorii din țară pot opta pentru abonamente în lei, astfel:

- expediind banii în contul Universității de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, deschis la B.C.R. Arad,

RO34RNCB0015028152520236 pentru RON

- cu plata în numerar, la Casieria Universității de Vest „Vasile Goldiș” Arad, B-dul Revoluției, Nr. 94-96,

Program: Luni – Joi: orele 8-11 și 13- 15,30

Vineri: orele 8-9 și 11-12,30

Cititorii din străinătate pot opta pentru abonament, astfel:

- expediind banii în conturile Universității de Vest „Vasile Goldiș” din Arad, deschise la B.C.R. Arad;

RO07RNCB0015028152520237 pentru EURO

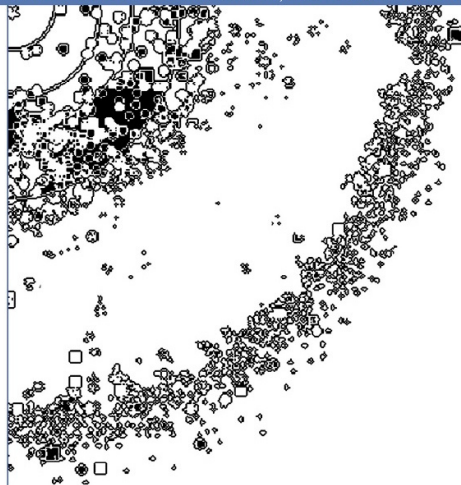
RO77RNCB0015028152520238 pentru USD

ATENȚIE: Trimiteți pe adresa www.revista-studii-uvvg.ro un e-mail de notificare de plată, în care să ne comunicați și adresa de expediție pentru abonamentul plătit, e-mail studii.ssc@gmail.com

Informații suplimentare privind efectuarea abonamentelor se pot obține la tel. 0257/285804 int. 15, Adina Sbîrcea și prin fax 0257/214454, pentru OP sau chitanțele achitate.

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

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

CNCS

http://old.cncs-nrc.ro/wp-content/uploads/2013/01/filo.rev_.28.01.2013.pdf

<http://www.cncs-nrc.ro/publicatii-stiintifice/>

http://www.cncs-nrc.ro/wp-content/uploads/2016/12/categorii.Reviste.Site_.CNCS_.2020.pdf

CEEOL

<https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=747>

DOAJ

https://www.doaj.org/toc/2067-5135?source=%7B%22query%22%3A%7B%22filtered%22%3A%7B%22filter%22%3A%7B%22bool%22%3A%7B%22must%22%3A%5B%7B%22terms%22%3A%7B%22index.issn.exact%22%3A%5B%221841-1401%22%2C%222067-5135%22%5D%7D%7D%2C%7B%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%7D%2C%22size%22%3A100%2C%22_source%22%3A%7B%7D%7D

EBSCO HOST

<https://www.ebscohost.com/titleLists/hsi-coverage.htm>

INDEX COPERNICUS

<https://journals.indexcopernicus.com/search/form?search=studies%20of%20science%20and%20culture>

SCIPIO

<http://www.scipio.ro/web/studii-de-stiinta-si-cultura>

THE LINGUIST LIST

<http://linguistlist.org/pubs/journals/get-journals.cfm?JournalID=42602>

ERIH PLUS

<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/info.action;jsessionid=bemuaycAdzWFOmHUiTkVpOeu.undefind?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&q=results_page

PUBLONS

<https://publons.com/journal/233272/studii-de-stiinta-si-cultura/>

ACADEMIC JOURNALS DATABASE

<http://journaldatabase.info/journal/issn1841-1401>

OALIB

<https://www.oalib.com/journal/4482/1#.X9Nw5tgzZPZ>

GSI Repository

<http://repository.gsi.de/record/17726>

Universitätsbibliothek Regensburg – Elektronische Zeitschriftenbibliothek

http://rzblx1.uni-regensburg.de/ezeit/searchres.phtml?jq_type1=ZD&jq_term1=2477082-6

KIT-Bibliothek – KIT-Katalog Classic

[https://primo.bibliothek.kit.edu/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=KITSRC302971327&indx=1&recIds=KITSRC302971327&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&&dsent=0&vl\(1UIStartWith0\)=contains&scp.scps=scope%3A%28HKA%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%28HKA%29%2Cscope%3A%28KIT_CS%29%2Cscope%3A%28KIT_CN%29%2Cscope%3A%28%22DHBW%22%29&tb=t&vid=KIT&mode=Basic&srt=date&tab=kit&vl(151189793UI1)=all_items&dum=true&vl(freeText0)=studii%20de%20stiinta%20si%20cultura&vl(151050700UI0)=any&dstmp=1606317587231)

MIAR – Information Matrix for the Analysis of Journals

<http://miar.ub.edu/issn/1841-1401>

SIBIMOL

http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/search?q=studii+de+stiinta+si+cultura&max=2&view=&sb=relevance&ob=asc&level=all&material_type=all&location=0

ACADEMIA.EDU

www.academia.edu

RESEARCH GATE

www.researchgate.net

GOOGLE ACADEMIC

<https://scholar.google.com/>

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