

# STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

## PHILOLOGIA

24

TÎRGU MUREȘ

2018

## CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Nicolae Manolescu  
Prof. univ. dr. Alexandru Niculescu –  
Udine (Italia)  
Dr. Nina Zgardan – Chișinău  
(Republica Moldova)  
Dr. Paulette Delios (Australia)  
Dr. Ana Hoțopan – Szeged (Ungaria)  
Prof. univ. dr. Ion Pop  
Prof. univ. dr. Mircea Muthu  
Prof. univ. dr. G. G. Neamțu  
Prof. univ. dr. Virgil Stanciu  
Prof. univ. dr. Ion Simuț

## COLEGIUL DE REDACȚIE

*Director:* Prof. univ. dr. Iulian Boldea  
*Redactor-șef:* Prof. univ. dr. Al. Cistelean  
*Secretar de redacție:* Lector univ. dr. Dumitru-Mircea Buda

Prof. univ. dr. Cornel Moraru  
Conf. univ. dr. Smaranda Ștefanovici  
Conf. univ. dr. Luminița Chiorean  
Lector univ. dr. Corina Bozedean  
Lector univ. dr. Eugeniu Nistor

**Tehnoredactare: Korpos Csilla**

**ISSN 1582-9960**

**Nr. 24/2018**

Revistă acreditată de C.N.C.S. (categoria B) și indexată în: CEEOL, EBSCO, INDEX COPERNICUS, DOAJ, SCPIO.  
<http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/html/arhiva.html>

Published by

**”Petru Maior” University Press, Tîrgu Mureș, România, 2018**

Str. Nicolae Iorga, nr. 1.

540088, Tîrgu Mureș, România

Tel./fax 0265/211838

e-mail : editura@upm.ro

## STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

## PHILOLOGIA

Redacția: 540088, Tîrgu Mureș, str. Nicolae Iorga, 1, Telefon 0265/236034
---

## SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

## Studii și articole

<b>Al. CISTELECAN</b> , <i>Două poetese / Two Poetesses</i> .....	5
<b>Iulian BOLDEA</b> , <i>Poezia lamentației și a revoltei / The Poetry of Lamentation and Rebellion</i> .....	12
<b>Dorin ȘTEFĂNESCU</b> , <i>Gilbert Durand. Imaginea simbolică – epifania unui mister / Gilbert Durand. The Symbolic Image – the Epiphany of a Mystery</i> .....	21
<b>Luminița CHIOREAN</b> , <i>Semiotica vestimentației (2). Costumul ca vector al imaginii monarhului / Semiotics of Clothing (2). The Costume as a Vector of the Monarch's Image</i> .....	26
<b>Nina CORCINSCHI</b> , <i>Erotomahia ca arenă a seducției: învingători și învinși / The Clash between the Sexes as an Arena for Seduction: Winners and Losers</i> .....	36
<b>Eugeniu NISTOR</b> , <i>Gândire critică și conștiință în opera filosofică a lui Lucian Blaga / Critical Considerations and Consciousness in Lucian Blaga's Philosophical Writings</i> .....	41
<b>Costel CIOANCĂ</b> , <i>Răul de dinaintea binelui. (IV) Motivul părăsirii copilului în basmul fantastic românesc / The Evil before Good. (IV) The Reason for Leaving the Child in the Romanian Fairy Tale</i> .....	47
<b>Dumitru-Mircea BUDA</b> , <i>Underground și avangardism / Underground and Avangardism</i> .....	62
<b>Eva M. SZEKELY</b> , <i>Modelul dezvoltării personale. Cultura emoțiilor și a afectivității în programele școlare / Model of Personal Development. Culture of Emotions and Affectivity in Curricula</i> .....	68
<b>Doina BUTIURCA</b> , <i>Sintagma terminologică extinsă / The Extended Terminological Syntagm</i> .....	82
<b>Daiana FELECAN</b> , <i>Marginalia to the Reading of Literary Texts</i> .....	89
<b>Corina BOZEDEAN</b> , <i>Traducerea textului dramatic, o experiență personală: Donna di Cuori, de Gianni Spezzano / The Translation of the Dramatic Text, a Personal Experience: Donna di Cuori by Gianni Spezzano</i> .....	102
<b>Maria-Laura RUS</b> , <i>Sintaxa frazei: erori în segmentare / Errors in Syntactic Segmentation</i> .....	108
<b>Smaranda ȘTEFANOVICI</b> , <i>The African American Experience in The Us Capital</i> .....	112
<b>Golbarg KHORSAND, Alireza ANUSHIRAVANI, Parvin GHASEMI</b> , <i>The Gendered Construction of Masochism in Hemingway</i> .....	127
<b>Bianca-Oana HAN</b> , <i>Translating Literature – Always a New Adventure (I) - General View upon Translating Literature</i> .....	133

<b>Robabeh JALAYER, Alireza ANUSHIRAVANI, <i>Intermedial Hamlet: Crossing the Borders of Theater, Television and Cinema in Iran and England</i> .....</b>	<b>138</b>
<b>Corina Alexandrina LIRCA, <i>The Condition of the Intellectual in Philip Roth's Zuckerman Bound</i> .</b>	<b>152</b>
<b>LAKO Cristian, <i>High-Profile vs Low-Profile Website Localisation</i>.....</b>	<b>157</b>
<b>Parvin GHASEMI, <i>The Portrait of the American "Anti-Hero" in Philip Roth's Novels</i> .....</b>	<b>163</b>
<b>Andreea NĂZNEAN, <i>Techniques In Teaching Technical English</i>.....</b>	<b>173</b>
<b>Saeid RAHIMIPOUR, <i>An Outlook of the Theatre of Absurd Via the Framework of Chaos Theory</i> ....</b>	<b>177</b>
<b>Nicoleta Aurelia MARCU, <i>Reel Justice and Legal English Teaching</i>.....</b>	<b>188</b>

#### Recenzii

<b>Iulian BOLDEA, Irina Petraş, <i>Viaţa mea de noapte. Fragmente onirice</i>, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.....</b>	<b>193</b>
<b>Luminiţa CHIOREAN, Iulian Boldea, <i>Retorica oglinzilor/ La rhétorique des miroirs</i>, Editura Ardealul, Tg. Mureş, 2012.....</b>	<b>195</b>
<b>Iulian BOLDEA, Sanda Cordoş, <i>Ion Vinea. Scriitor între lumi şi istorii</i>, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.....</b>	<b>199</b>
<b>Bianca-Oana HAN, Andreea-Romana Năznean, <i>Developing Translation Skills in the Classroom</i>, Lambert Academic Publishing, Berlin, Deutschland, 2017.....</b>	<b>201</b>
<b>Corina BOZEDEAN, <i>Dictionnaire litteraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)</i>, Édition sous la direction de Pascale Auraix-Jonchière et Simine Bernard-Griffiths, avec la collaboration d'Éric Francalanza, Paris, Honoré Champion, 2017 .....</b>	<b>205</b>
<b>ZOLTÁN Ildikó Gy., Cornel Dimovici, <i>Vremea trădărilor</i>, Editura Sigma, Bucureşti, 2010 .....</b>	<b>207</b>

## DOUĂ POETESE *Two Poetesses*

AI. CISTELECAN<sup>1</sup>

### *Abstract*

The article reveals the biography and literary creation of two less known Romanian inter-war poetesses – Cornelia Buzdugan-Hașeganu and Adelina Laerte Cârdei, performing a close reading of their published poems in connection with the existential details discovered in the literary criticism and historic chronicles of those times.

**Keywords:** *Romanian Feminine Poetry, Femininity, Inter-war Literature, Sensibility, Feeling*

### ***Muzicuță (Cornelia Buzdugan-Hașeganu)***

Cu porecla de „Muzicuță” o alinta (pentru că-și psalmodia versurile) Mihail Dragomirescu pe cenaclista lui preferată, Cornelia Buzdugan (fica lui C. Z. Buzdugan), căreia – zice Constantin Stelian cu ușoară invidie – i-a și acordat – lucru rar! - premiul cenaclului: 500 de lei.<sup>2</sup> Muzicuță, mai zice fostul ei coleg, era „o studentă mititică de statură, cu fața ovală, încadrată de un păr tăiat cu breton, cu ochii mari și expresivi, dar foarte blînzi,” „excesivă în modestie pînă la timiditate” și expunînd „o delicatețe, o sficiune, o timiditate” - autentice tustrele.<sup>3</sup> Spre deosebire de mai toate suratele ei întru versuri din zona interbelică (excepție făcînd doar cîteva vedete), Cornelia (măritată în 1932 cu profesorul și publicistul Ilie Hașeganu) nu e o poetă chiar uitată: în 2017 îi apare un fel de ediție „definitivă”, îngrijită de Onufrie Vințeler, cu „materialul” pus la dispoziție de cei doi fii ai Corneliei: Constantin și Florin Hașeganu: *Versurile mele*.<sup>4</sup> Nu lipsește nici de prin dicționare, nici din cel al lui Vasile Șelaru,<sup>5</sup> nici din *Dicționarul general*, unde o prezintă Rodica Șuiu.<sup>6</sup> Figurează chiar și în Enciclopedia Cugetarea. Date suplimentare despre ea – și despre toată familia Hașeganu – oferă Onufrie Vințeler în prefața și în „anexele” volumului. Nu e, așadar, cazul să le mai recapitulăm. Să notăm doar că scria de mică, încă de pe cînd abia deprindea scrisul: „de-abia învățasem să scriu literele pe placă /.../ în genunchi, pe un scaun, ca să ajung la masă /.../ apăsam pe tăblița neagră, înșirînd litere tremurate și strîmbe care se uneau în cuvinte și cuvintele în versuri”.<sup>7</sup> A perseverat, firește, și în 1935, cu șapte ani înaintea debutului editorial, îi comunică lui Octavian Șireagu că are în manuscris „*Luminișuri pentru ochii negri*, versuri; *Poveste pentru casa mică*, Poezii, *Versurile mele*, *Către sfînxul*

<sup>1</sup> Professor, PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

<sup>2</sup>Constantin Stelian, în *Familia*, nr. 1/1944.

<sup>3</sup>Idem, ibidem.

<sup>4</sup>Cornelia Buzdugan-Hașeganu, *Versurile mele*, cu o prefață de prof. univ. dr. Onufrie Vințeler, Editura Napoca Nova, Cluj, 2017. E ediția pe care o vom folosi și care reproduce toate volumele Corneliei, plus un consistent grupaj de „inedite”.

<sup>5</sup>Vasile Șelaru, *Dicționarul scriitorilor brașoveni și al veleitarilor de la 1450 pînă astăzi*, însoțit de prima cronică a Brașovului scrisă de popa Vasile (1620), Editura Șelaru, Brașov, 2008.

<sup>6</sup>*Dicționarul general al literaturii române*, A-B, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004.

<sup>7</sup>Apud Onufrie Vințeler, *Prefață*, p. 10.

de bronz, Versuri,<sup>8</sup> cicluri care vor intra în prima ediție din *Versurile mele* (Editura revistei „România tânără”, Brașov, 1943 – e revista pe care ea și Hașeganu au editat-o la Brașov în 1942-43, pînă cînd Ilie a fost mobilizat). Cu un an înainte scosese *Chenar pe marginea războiului* (la Institutul de arte grafice „Astra” din Brașov), cuprinzînd, zice Perpessicius, „o poezie de pură feminitate, brodată cu delicateță.”<sup>9</sup> A mai apucat să-și editeze *Poeme pentru Dumnezeu și pentru oameni* (Tipografia „Minerva” Gârnețiu, Brașov, 1946) și *Invocări* (Tipografia „Minerva”, Brașov, 1947); în același an se stinge, la Brașov (s-a născut la Galați, în 1903). Cu trei copii mici, soțul concentrat și casa distrusă de bombele americane, bolnavă, nu i-a fost deloc ușor Corneliei în anii de război. Nu-i de mirare că ultima ei etapă creativă e întoarsă cu fața la icoane. Suferința, după cum zice într-un *Psalm*, e drumul spre Dumnezeu: „Dac-am fi fericiți...te-am uita./ Dar inimile de durere umple-ni-le!”. Cornelia și-a avut, fără îndoială, partea ei.

Cu multe ocazionale (fie prilejuite de vremuri și evenimente, fie de incidente domestice) și cu traduceri amestecate printre compozițiile personale, poezia Corneliei, unitară în ton pe tot drumul, „n-a fost ispitită – zice Constantin Stelian – de curente literare mai avansate.”<sup>10</sup> Așa zice și poeta, într-un *Sonet* de modestie: „Eu n-am cîntat din surle și chimvale/ Și din alămuri grele și sonore,/ Ci-n modulări discrete și minore/ Zisei, pe-o strună doar, de dor și jale.// N-am prins cadența ultimelor ore,/ Nu-mi cereți perspective-originale.” etc. Așa fiind, nici nu-i cerem. Adevărul e însă că nu sunt multe poeme de „dor” (și chiar și cele care sunt – sunt mai degrabă elegii), dar, în schimb, sunt multe de „jale”. Cel puțin jumătate din poemele Corneliei țin de o poetică jeloasă, de o estetică a lamento-ului și de un stil tînguitor, chiar dacă în toate sunt doar semne de „poezie timidă”.<sup>11</sup> Ea însăși știe bine că scrie doar cu suspine și se impresionează de fluxul propriei suferințe: „Versurile mele, palide vestale,/ Ați slujit misterul unor zei păgîni.../ Zeii-s morți și totuși, cufundate-n jale,/ Nu primirați ritul noilor stăpîni.// Versurile mele, preotese-n doliu,/ Danțul vostru-i plînsset, cîntul e suspin” etc. (*Versurile mele*). E multă consecvență în această suferință (poate mai multă consecvență decît suferință), căci poeta nu simte nici primăvara după canonul exultanței, ci tot după cel al plînsorii, punîndu-se în contrast cu lumea beată de sevele vitale în explozie. În plină exuberanță, ea perseverează în doliu: „Sufletul meu moare-ncet, încet,/ Creangă-nmugurită ce s-a frînt/ Și atîrnă greu către pămînt./ Larg și veșnic primitor mormînt” etc. (*În primăvară*). Trebuie să fie vorba de o panică structurală față de vitalitate, căci nici îndemnurile de avînt spre lume nu dau rezultate: „De ce nu dai perdelele-ntr-o parte,/ Ca soarele-ntr-un hohot de lumină/ S-alunge nălucirile deșarte/ Ce sufletul zadarnic ți-l înclină?” etc. (*Fereastră cu perdelele lăsate*). E o melancolie de fond – un zaț melancolic solidificat - pe care anotimpurile o colorează, dar n-o destructurează niciodată. Firește că dacă primăvara nu produce efecte tonice, toamna, în schimb, le agravează abrupt pe cele deceptiv și deprimante: „Mîhnirea-n suflet mi se lasă ca pîcla sură peste văi/ Cînd codrul plînge frunze moarte și toamna-nîrzie pe căi...// Și

<sup>8</sup>Octavian Șireagu, *Noua lirică ardeleană*, prefată de I. Valerian, cu ilustrații de Ioan Țîntaș, Cluj, 1935.

<sup>9</sup>Perpessicius, *Opere*, IX, *Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1979, p. 329.

<sup>10</sup>Constantin Stelian, în *Familia*, nr. 9/1942.

<sup>11</sup>Perpessicius, *Opere* X, *Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1979, p. 272.

visurile-mi risipite zădarnic cerc să mi le-adun:/ Sunt resturi triste de corăbii în prada valului nebun” etc. (*Elegie*). Fapt e că suferințele vin în valuri și Cornelia abia poate ține jurnalul acestui flux: „O nouă durere/ În negru zăbranic/ Mi-nvăluie visul;/ O nouă durere/ Sub pașii mei trudnici/ Își cască abisul/ Și stinge, cu recea-i suflare,/ Aprinsele toare” etc. (*O nouă durere*). Stelian era „ispitit” „a o alături” pe Cornelia - „prin structură – de Alice Călugăru.<sup>12</sup> Prin „structură” nicidecum; poate prin tematica din *Viorele*-le acesteia, dar e o nepotrivire de ton și tonus radicală. Alice era o fatală, Cornelia e o sfioasă inhibată și asaltată de suferințe. Acestea se tot strâng și-i înnegresc sufletul pînă-ntr-atît încît are sentimentul că poartă-n sine un mort: „Regretele din suflet sunt făclii/ Ce ard la căpătîiul unui mort/ Pe care-n mine – sortit îmi e/ De-a pururea să-l port...” etc. (*Regretele*). De spaima aceasta funebură n-o vindecă nici iubirea (deși sunt cîteva poeme de tandră dedicație soțului); și-n ea Cornelia citește un preaviz funest: „Și ți-s ochii/ Două negre oglinjoare fermecate,/ Unde îmi citesc ursita/ Și amarurile toate,// Căci tu nici nu știi ce bine/ Porți într-înșii,/ Ca-ntr-o carte/ Unde mi-ar fi scrisă soarta,// Osîndirea mea la moarte” (*Cîntec*). Sigur că e o osîndire prin intensitatea sentimentului, dar vocabularul funebru n-o scapă nici o clipă pe Cornelia din mrejele lui. Chiar și cea mai tandră mîngîiere devine o catastrofă elegiacă: „E oare mîna ta, iubitul meu?// Dar ce mă doare? Inima din mine/ Ca geamătul zdrobitei violine/ Se sfarmă-acum sub pumnul tău cel greu” etc. (*Preludii*, II). Perpessicius zicea că subiectele Corneliei sunt „limitate cele mai multe la simboluri și alegorii”<sup>13</sup> (care, ambele, intermediază sentimentul și-l domesticesc prin „artă”), dar și imaginația ei lucrează tot cu aceste andree, fiind una evident dopată de convenționalismul tradițional. În orice caz, la Cornelia dragostea e imediat producătoare de lacrimi și lacrimile numaidecît producătoare de versuri: „Chinul dragostei în lacrimi/ Și din lacrimi în cuvinte” (*Și în vis*). O inundație discretă se petrece, inevitabil, de-a lungul tuturor volumelor.

Firește că atîta suferință îndreaptă (deși poate nu mai era nevoie, Cornelia fiind o creștină spontană) versurile spre rugăciune și spre invocațiile izbăvitoare. Ana Selejan zice că ar fi vorba de „o poezie religioasă fără fior.”<sup>14</sup> Mi-e greu să măsoz fioarele, dar autenticitatea - unora măcar dintre poeme – e fapt evident: „Icoană, icoană sfîntă,/ Toate zgomotele mă-nspăimîntă,/ Toate tăcerile mă frămîntă/ Și-n inima mea se împlîntă.// Icoană, icoană bună,/ Pogoară luminoasa-ți cunună,/ Toată-ngîndurarea mi-o destramă/ Ca pe-o străvezie năframă” etc. (*Rugă*). Alteori, din păcate, Cornelia doar predică umanitar: „Surorilor și fraților, să ne iubim,/ Căci marea curgere ne ia cu sine./ Nu v-amăgiți că apele-i par line,/ Numai puțin călătorim, fără să știm...” etc. (*Elegie*). Cotabilizîndu-i *Invocări*-le, Al. Piru nota că „inspirația e religioasă”;<sup>15</sup> ea e însă „religioasă” chiar de la început și rămîne constant aa, întrucît Cornelia nici nu poate scrie decît în condiție de cucernicie: „Eu nu pot scrie, Doamne, decît cu Tine-n gînd,/ Ca fructele visării ce le culeg pe rînd, // Pe-al sufletului taler de-argint vibrînd ușor,/ Să ți le dărui Ție” etc. (*Prefață la Poeme pentru Dumnezeu și pentru*

<sup>12</sup>Constantin Stelian, *op. cit.*

<sup>13</sup>Perpessicius, *op. cit.*, p. 272.

<sup>14</sup>Ana Selejan, *Poezia românească în tranziție (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, București, 2007, p. 157.

<sup>15</sup>Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 74.

oameni). Cu o *Rugă* începe și primul volum, cerînd un fel de binecuvîntare pentru tot ce urmează: „Rămîi-ne în preajmă./ Nu lăsa demonilor porți deschise,/ Ci străjuiete-ne din toate părțile,/ În aprigul ceas cînd va fi să uităm/ Soarele... Copiii... Cărțile...”. O delicată psaltire e răsfirea printre poemele Corneliei: o psaltire din rugăciuni sfoase și pioase.

Cu „inspirația /.../ circumscrisă sferei tradiționale”<sup>16</sup> (dar și cu veleități vag moderniste, notează Rodica Șuiu) era inevitabil ca poezia Corneliei să nu se exercite cu devoțiune și asupra plaiului și să nu-și plătească, oricît de tardiv, cotizația sămănătoristă. Are și ea un fel de *Rodică*: „Printre foi și lujere de viță,/ Luna lină să lunece-n pridvor;/ Eu, luînd cofița și ulciorul,/ Să pornesc prin noapte la izvor” etc. (*Vară – lună plină*). Cum e normal, la izvor e idilă. Binemeritate versuri nostalgice primete și căsuța paradisiacă, abandonată, dar regăsită, după regulamentul sămănătorist: „Să mă-ntorc la tine, casă mică,/ Leagăn drag al visurilor mele” etc. (*Reîntoarcere*). Și, desigur, toată natura în bloc, fie și pe un ton mai glumeț: „Cin'te iubi mai mult ca mine, oare,/ Natura mea, pe veci fermecătoare?” (*Evocări*). Nu e însă cine știe ce peisagistă, dar cînd memoria se activează izbucnesc brusc toate miresmele și gusturile (sunt „evocări pillatiene”, cum zice Piru; au și ceva savoare brumariană):<sup>17</sup> „Salatele de vinete și-ardei/ ce te-mbiau din taler să tot ici, // ...// Harbujii cu miez roșu, zaharos,/ Și poama coarnă, vinul tămîios.// Și păpușoi-n spuză pe cărbuni/ Sau fierți sub frunze” etc. (*Vacanțe în satul Greci*). Dincolo de aceste voluptăți retrezite, cîntările de natură par mai mult făcute din datorie, din cutumă.

Cu o imaginație blîndă, poate și cam timorată de complexul tradiției, Cornelia își cîntă – merita porecla dată de Dragomirescu – durerile și-și notează regulat reculegerile pioase. Dacă n-ar fi fost cenzurată de aceste două imperative tematice și s-ar fi lăsat mai în voia jocului imaginativ, a reveriei ca rafinement, ar fi putut releva și o delicată ingeniozitate manieristă, precum cea arătată în *s* – cel mai frumos poem al ei: „Literă de-adîncă voluptate,/ Șerpuire răsucindu-se pe-o lamă,/ Lujer fin de floare-agățătoare,/ Mătăsoasă și ușoară scamă.// Pînză curbă de corabie pe-un val,/ Contur neted de amforă și de toartă,/ Sinuoasă mlădiere de șold nud,/ Ornament de ogivală poartă, // S, misterioasă monogramă,/ Magic arabesc nedescifrat,/ Scoică spiralată-n joc de unde,/ Argintiu crai nou spre cer schițat.” etc. Nu-s doar veleități manieriste aici. Și nici în recenzile din *Darul vremii* (1930) Cornelia nu-i chiar simplă amatoare. Pe scurt, cum zice Iorga, Cornelia „a dat bucăți lirice în care este totdeauna un gînd sau măcar un gest intelectual”.<sup>18</sup> Chiar dacă nu e mult, totdeauna e ceva.

### ***Între puțință și dorință (Adelina Laerte Cârdei)***

Cu o grămadă de pseudonime care mai de care o împodobesc (mai ceva decît pe un brad de Crăciun) Emil Satco și Ioan Pînzar<sup>19</sup> pe Adelina Cârdei, soția poetului și

<sup>16</sup>Rodica Șuiu, *op. cit.*, p. 722.

<sup>17</sup>Al. Piru, *op. cit.*, p. 75.

<sup>18</sup>N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, II, *În căutarea fondului*. Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru, Prefață de Ion Rotaru, Editura Minerva, București, 1985, p. 321.

<sup>19</sup>Emil Satco, Ioan Pînzar, *Dicționar de literatură. Bucovina*, Biblioteca Bucovinei „I. G. Sbiera”, Suceava, 1993.



sculptorului Ion Cârdei, ea însăși poetă: Valentin Bobescu, Paul Poenaru, Viorel Panu, Filip Origa, Eugen Frunzescu, Horas Honda, Ion Doinaru – (ș.a., adaugă ei). Atîta vervă heteronimică e cam ciudată, de nu chiar suspectă. Fapt e că Adelina își semnează fiecare din cele trei cărți cu altă iscălitură: *Suceava voivodală* (Tipografia Română, Suceava, 1935) e semnată de Adelina Simionescu-Cârdei, *Stampe* (Editura pentru literatură, București, 1968) de Adelina Laerte, iar *Poeme* (Editura Albatros, București, 1983) de Adelina Laerte Cârdei. După cîte ne spun cei doi bucovineni, Adelina s-a născut în 21 febr. 1901, la Iași, și a decedat la București, în octombrie (?) 1987. Și-ar fi făcut studiile secundare la Iași, dar nu se spune nimic de eventuale studii universitare, ceea ce e oarecum de mirare, căci poemele sunt pline de referințe culturale (poezie și plastică îndeosebi) iar Adelina se și joacă, din cînd în cînd, virtuoz, cu formele lirice. În 1931 a devenit membră a Societății scriitorilor bucovineni, fiind deja, la debut – zice Victor Morariu, care-i semnează un cuvînt de prezentare – cunoscută „în lumea literelor”, căci luase un premiu – *La Cigalle d'Argent* – pentru o poezie dedicată regelui Albert I al Belgiei (la un concurs organizat de Academia „des Jeux Florimontaine” din Chambery). Pe atunci chiar și astfel de premii te făceau celebru – ori măcar cunoscut, iată. A colaborat, de-a lungul vremii, la *Făt-Frumos*, *Revista Bucovinei*, *Bucovina literară*, *Convorbiri literare*, *Cuget clar*, *Universul literar*, *Ramuri*, *Contemporanul*, *Flacăra*, *Luceafărul*, *Gazeta literară*, *Steaua*, *Lumea*, *Națiunea*. Cam asta-i tot despre Adelina (nici alții care-o mai evocă, precum, bunăoară, Ion Drăgușanul în *Mărturisitorii. O istorie a scrisului bucovinean*, nu spun mai multe decît Satco și Pînzar).

Înapoi pînă la Cârlova și la poezia ruinurilor se duce Adelina la debut, omagiînd Suceava medievală și lamentîndu-se de căderea ei contemporană. Cu pietate, reluînd chiar și solemnele cadențe preromantice, contemplă ea ruinele gloriei trecute: „Soarele în aur scaldă visătoarele ruine,/ Ceața serii se ridică de prin văi, de pe coline/ Și învăluie Cetatea într-o vraj'atît de sfîntă.../ Numai vîntul, știind taina, printre bolți se mai avîntă,/ Sărutînd un colț din ziduri, mîngîind o piatră rece/ Peste care așternut-a urma timpul care trece.” etc. (*Ruini crepusculare...*). Turismul nostalgic al Adelinei e riguros, japonez, căci trece – înfiorată de fiecare dată – pe la toate obiectivele rămase, cît de cît, în picioare. Adaugă acestor lamente un buchet de flori, construind reverii și împletind cununi din întregul strat: „Plouă cu petale.../ Parcă-s mii confetti/ Albe și roz-pale/ Ce cad pendelete/ În aer și-n plete...//...// Zumzete și cîntec:/ Fîlfîire albă.../ Ca și un descîntec/ Narcisele-n salbă/ Își spun ruga dalbă...” (*Plouă cu petale...*). Adelina e o florăreasă delicată și o pictoriță emoționată, dar se vede deja la ea ceea ce va urma: o poezie destinsă, chiar bine dispusă, de mici scene domestice tratate cu umor pictural: „Soarele s-arată/ Ca printr-o perdea./ Ciori sburînd în gloată/ Fac a vreme rea.../ Țarca se răsfăță/ Pe un vîrf de plop,/ Iepurii se-nvață/ Să fugă-n galop” etc. (*Priveliști întomnate*). Deocamdată însă Adelina rămîne pioasă față cu gloria străbună.

Îndată ce scapă însă de datoria de pietate și trece la lirismul personal, Adelina e convinsă că se poate bizui pentru scrisul de poezie pe o bună cultură și un surplus de sensibilitate. Cîteodată sunt lucruri chiar de ajuns, cum e și cazul cu Adelina. Sensibilitatea, firește, împinge poemele spre eufemistică, dar nu covîrșitor; se vede însă că Adelina ținea

de „estetica frumosului” emoțional și a versului cu arabescuri delicate. Pe urme romantice, harul coboară și asupra ei de sus și, cu sîngele îmbibat de el, poeta se zbate între terestre și celeste (zbaterea e obligatorie la romantici): „Îmi curge cîntul prin vine/ Ca o aghiazmă din izvoarele Tale divine./ Mă zbat între viață și vis/ Ca un înflorit peste noapte cais./ Sunt la răscruce de gînd/ Cu suflet cu trupul flămînd” etc. (*Cîntec-ul cu care se deschid Stampe-le*). Cu așa investiție garantată, Adelina pornește cu tot avîntul și încrederea, fără sfîieli de vocație: „Viața mi-a întins ceremonios panoplia,/ Să-mi aleg armele după temei./ Ca un taur voi lua în coarne vecia,/ Ca un Răsărit voi apărea în fața iubiților zei” (*Pregătire de luptă*). Arma pe care o alege – și pe care o preferă masiv, pînă aproape de exclusivitate – e antropomorfizarea stihialelor și senzualizarea abstractelor. Ar fi, la baza viziunii, un fel de animism transcris prin personificări imediate, așadar – o poetică simplă de însuflețiri a toate cele. E o modalitate prin care se rezolvă și peisajele și stările, cu atît mai mult cu cît arta descriptivă fuge numaidecît în alegorii de lăuntrice: „Pămîntul a oftat prin somnul adînc și roditor./ Plantele își destind brațele pe perinile aerului pur./ Munții topesc pe vatra inimii minereuri./ Insomniile izvoarelor înduioșează pietrele,/ Apleacă ochiul stelelor și obrazul cuvioasei luni.” etc. (*Prin somnul pămîntului*). Regulat peisajele se umanizează, ca supuse unui mecanism de procesare cu o singură comandă: „Pădurile și-au strîns anotimpul la sîn./ Arșița le pîrguie majestoasele frunți./ Mai plutește mireasma sărutului păgîn/ Din alaiurile nesfîrșitelor nunți” etc. (*Pădurile*). Din loc în loc mecanismul se inversează și umane, la rîndul lor, se naturează: „Către tine am ridicat fața,/ Ca plantele obrazul către soare./ Mi-ai cuprins în palmele inimii dimineața,/ Mi-ai așternut vorbele tale ca niște răzoare.” (*Marea încîntare*). E același mecanism care merge cînd într-un sens, de la umane la naturale, cînd în celălalt, de la naturale la umane, împrăștiind sensibilitate peste tot. E în general un ton potolit în acest troc de calităi, deși poeta crede că trăiește din febre și extaze: „Și setea infinitului cum arde!/ Sunt numai aripi, numai vîlvătăi,/ O orchestrare stranie de coarde/ Rătăcitoare pe albastre căi...” (*Dați-mi aripi, aripi, aripi...*). Deși delicată în imaginar, mai degrabă prețioasă decît vulcanică, Adelina are ambiții mari, ambiții de viziune: „Aș vrea Nemărginirea s-o cuprind/ La pieptul meu ca pe-o minune rară/ Să-i simt adîncurile ei svîcnind” etc. (*Cînd fruntea ți se-nclină peste pagini...*). Și pe tărîm pasional ar vrea să se poarte ca o dezlănțuită, deși e mai degrabă cuminte și chiar destul de discretă cu eroticele: „M-arunc în valurile iubirii ca-n oceane./ Pe mal a rămas a înțelepciunii armură” (*Chemarea*). Rapoartele de extatice sunt însă pure închipuiri, simple fantasmе bovarice: „Am băut cu vatra din extaz,/ Ronțîind la coapse de-aurore./ Niciodată-n viață n-am fost treaz/ În haremul fragedelor ore...” (*Dor*). Astfel de ebrietăți ale intensității vitaliste sunt însă doar visate, nu rememorate, căci Adelina e o domestică și în țarcul acestei mici imaginații se mișcă: „Seara intră pe fereastra inimii cu crinolina vaporosă a lunii,/ Sărută fruntea dorului cu răcoarea fîntînilor ei,/ Fantezia își desface evantaiul ca păunii,/ Pe pajiștea vorbeii zburdă șoaptele ca niște miei” etc. (*Înserare*). Cu acest fantezism de casă și cu adieri de umor compune ea peisaje și scene de gen în stilul Otiliei Cazimir: „Pe strada Lăpușeanu pe la cincii,/ Nu se mai aud scîncete de caterinci./ Strada îmbracă o haină de mîntuială,/ Cu nițică pudră de praf, cu oleacă

spoială./ Salcîmii își leagăna peste zăplaz sedefiu evantai./ Începe defilarea trăsurilor lăcuite, cu doi cai,/ Mînate de scapeți cu haină albastră de catifea,/ Cu voci pițigăiate de femeie,/ Purtînd cîte o duduie cu obraji de lălea” etc. (*Iași*). Clipe făcute mărgele, cam asta sunt poemele Adelinei din *Stampe*.

Timpu care a trecut între *Stampe* și *Poeme* nu produce schimbări de poetică, Adelina rămînînd cum a fost. Că n-are decît veleități pasionale se vede din felul în care se angajează în erotice, mai degrabă la modul eseistic decît la cel propriu-zis pasional. În locul unui sentiment, Adelina preferă o monografie a iubirii: „Iubire, - cu drum tăiat adînc în mit,/ Prin sfera ta cine teafăr ajunge/ Va fi pomul vevnic înflorit,/ Privirea Parcelor de nu-l va mai putea străpunge...// Tu dai aripi visului și versului dai înțeles/.../ Somnul ni-l răvășești cum răvășește apele furtuna./.../ Fără tine, Viața n-ar mai fi Viață” etc. (*Iubire*). Autoportretele sunt, desigur, autoflatante, lucrate în excepționalismul candorii și gingășiei sufletești: „N-am ucis niciodată o albină./ Un trandafir cu multă bucurie și tristețe l-am cules,/ Poate de aceea căprioarele, în pădure,/ Cu-atîta încredere în cale îmi ies.” etc. (*N-am ucis niciodată o albină*). Se-nțelege că la așa compoziție sufletească delicată, viața devotată visului de puritate devine un martiriu asumat: „Chinuie-mă viață, ori și cît ai vrea,/ Eu, mereu, cu ochii către steaua mea./...// Șuieră-mi ca șerpui, să mă înspăimînt,/ Eu urzesc din toate numai flori de cînt” (*Înfruntare*). Tocmai aceste surplusuri de devoțiune și de sensibilitate duc însă și la poezia resemnării în fața ingratitudinii: „După moarte, toți te caină/ C-ai trăit în mari mizerii./ Nu e pentru nimeni taină/ Umilințele puzderii...//...// Laudele curg – cascada.../ Îți scot carte după carte,/ Îți dau numele pe-o stradă,-/ După moarte, după moarte...” (*După moarte*). Nu poate fi însă altcum: dacă poetul e prea excepțional, omenirea nu poate fi decît ingrată. Iar Adelina ca excepțională se proiectează, chinuită de contrarii definitive și de intensități de simțire: „Grăunțele simțirii le-am ronțăit de-a valma.../ M-a mîngîiat destinul cu biciul și cu palma./ Cirezile de gînduri și-au rătăcit stăpînul,/ Cînd Crist se zbate-n mine, cînd biruie păgînul” etc. (*Cîntec*). Invocațiile pe care le repetă destul de frecvent către regimul de intensități vitale sunt îndreptate: „Răvășește-mi somnul, hodina -/ Uragan peste Mare -/ Nu pot trăi fără lumina/ Ta cutremurătoare” (*Rugă*). Nu știu cum s-ar fi descurcat într-un regim de flacără, căci vocația ei e de tip ludic și domestic, de mic fantezism cu rafinate de candoare: „Ca mai ieri: păpuși, culbeci,/ Turtă dulce și susan./ Hlincea... zmeul pe tăpșan,/ Steaua... crengi de lileci./ Spune vîntul despre mine/ C-aș fi fost frumoasă-coz./ Frasinul, salcîmii roz,/ Vișinii o știu mai bine” etc. (*Sub pecete de lună*). Sigur Adelina visa să fie altfel de cum era; poate din această cauză n-a fost nici cum era, nici cum visa.

## POEZIA LAMENTAȚIEI ȘI A REVOLTEI *The Poetry of Lamentation and Rebellion*

Iulian BOLDEA<sup>1</sup>

### *Abstract*

In its completeness, Octavian Goga's poetry is a symbolic and allegorical poetry, a poetry of lamentation and rebellion, with an eclectic mark, but also with liturgical inflections, ritualized in a mourning of metaphysical agreements. Through an elegiac-Messianic scenography, as well as through an innovative prosody, Goga marked an important moment in the evolution of Romanian poetry, by form of lyricism that brings together Metaphysics and History, represented in a monographic pattern. Goga's verb has resonances of mourning, but also echoes heroic heroes, being born from mourning and rebellion, but also from the revelations of Messianism, of trust in a future able to put behind the passions.

**Keywords:** *poetry, symbolic, lamentation, revolt, Messianism.*

Într-o însemnare cu rost programatic, Octavian Goga încerca să clarifice relația dintre artă și referențialitate, dintre biografie și operă. Opera este, zice poetul, adevărata biografie a scriitorului: „Arta e un duhovnic implacabil. Oricât am încerca să-i ascundem realitatea, ea ne smulge adevărul întreg. Oricât ne-am da silința – nu izbutim să ducem minciunile în templu... Ele rămân la poartă și noi trecem pragul cu sufletul dezgolit... De aceea operele noastre sunt singurele biografii adevărate”. Poezia lui Goga a avut parte, de-a lungul timpului, de o receptare critică fluctuantă, cu atitudini variate și opinii contradictorii. Călinescu situează poezia lui Goga în descendență eminesciană: „După Eminescu și Macedonski, Goga e întâiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulțimii, poet național și pur ca și Eminescu”. În perimetrul poeziei lui Goga, se exprimă năzuințele neamului, iar opera - monografie a satului transilvănean – are ton de elegie metafizică și istorică, timbrul suferinței fiind accentuat de anii copilăriei, care au fixat în memoria poetului particularitățile existenței rurale (cutume, folclor, istoria ca matcă și axă ontologică, context și aspirație socială), dar și pregnanța conceptului liric de destin, autohtonizat și personalizat, recurent în lirica lui Goga, cu conotații și efecte de dramatism și tragism, cu precizarea că acest sentiment dens al destinului e concordant cu o viziune tragică asupra existenței și istoriei, completată cu ideea mesianică a încrederii în viitor. Alături de destin, în scenografia elegiei metafizice și istorice a lui Goga e plasată „legea veche”, „obiceiul pământului” care condensează experiențe colective arhaice și precizează ideea de circumscriere solidară a aceluiași destin istoric. Ruptura de albia tradiției, de legea străveche, de tradiție generează un acut sentiment al deșezării, al culpabilității, astfel

---

<sup>1</sup> Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș; Scientific Researcher, "Gh. Șincai" Institute of Research for the Humanities, Romanian Academy.

încât opoziția sat/oraș, precizează o altă antinomie, oprimare/ libertate, antinomie ce capătă accente existențiale și un sens moral.

Fundalul referențial al poemelor (petreceri ritualice, figuri individualizate, scene ale colectivității) se integrează într-o reprezentare tipică, abia stilizată într-o dinamică a lirismului ce nu exclude un vag aer teatralizant. Sensurile solidarității conduc la modulații elegiace (duioșie, jale, plâns), dar și la arpegii ale energiei și dinamismului, poeziile lui Goga reflectând o structură duală: accente de elegie, jale și plâns, în prima parte; tonalități de revoltă în a doua parte. De aici caracterizarea lirismului lui Goga sub spectrul unei „elegii eroice”, cu unele incidente folclorice sub aspectul viziunii lirice, căci Goga asimilează atmosfera folclorică, rezumând starea de dor, investită cu funcții etico-estetice, după cum și natura asimilează forme ale religiosului estetizat, alimentat de imaginarul demonicului romantic sau de revolta satanismului simbolist, dar și de substratul arhaic sau de mesianismul ce exprimă, oarecum, și coeziunea istorie-natură. Emblematic sunt poemele *Oltul* (comuniunea destinală neam-râu, în care biografia Oltului - umanizat, personificat, cu nuanțe metafizice - reface simbolic istoria poporului român), sau Clăcașii, frescă dantescă a robiei țărănești, colorată tragic și mesianic.

Volumul *Din umbră zidurilor* (1913) e impregnat de subiectivitate, de relieful confesiv al versurilor - oftat intim „în umbra zidurilor” orașului, cu inflexiuni sămănătoriste sau simboliste, Goga transformându-se tot mai mult într-un poet al propriilor frământări, eșecuri și speranțe, cu sensibilitatea interiorizată, claustrată într-un univers citadin, dominat de imaginile amurgului și de spectrul solitudinii. Mircea Zăciu subliniază, în legătură cu această etapă a liricii lui Goga faptul că „paralel cu Bacovia, rătăcind ca și acela prin orașul deșert, poetul are senzația acută a descompunerii și pustiului (...), a trecerii irevocabile”. Fiorul metafizic are suport concret, contopindu-se cu elementele naturii concrete, talentul lui Goga constând în capacitatea de a investi detaliul cu energii semantice neașteptate, într-un registru liric mesianic, de o gravitate solemnă.

Prin scenografia elegiac-mesianică, prin inovațiile prozodice, Goga a marcat un moment important în evoluția poeziei românești, într-o formă de lirism ce reunește metafizicul și istoricul, reprezentate în tipar monografic, relevat chiar de poet: „Primul volum, pe care eu, dintr-un sentiment explicabil de modestie l-am intitulat *Poezii*, pe când trebuia să poarte titlul *Acasă* e monografia unui sat. Am luat toate figurile tipice ale satului și le-am făcut să defileze înaintea mea (...) Era în intenția mea să fie un fel de *Georgicon*, în care să se înseleze un fel de poezie largă, a tuturor îndeletnicirilor românești de la țară”. Această viziune monografică orientează însă atenția cititorului mai mult spre conținutul acestei poezii, fixând tipuri, teme, motive, eroi lirici și ignorând substanța intimă a lirismului lui Goga, aceea care conferă identitate ideatică și estetică creației sale. Poezie a ruralității dominate de instinct nostalgic, reprezentare a unei lumi bolnave de melancolie, lirica lui Goga a reprezentat, la începutul secolului XX, o „noutate de substanță” (Ion Pop) dar și un efort consistent de depășire a epigonismului posteminescian, prin atenuarea retorismului, valorificarea tradiției, dar și prin prelucrarea unor viziuni artistice derutante (pașoptism, prin ideologia mesianismului și a revoltei, eminescianism, prin melancolia

gravă și sensibilitate simbolist-modernistă, prin desenul anxietății, nostalgie, poezia toamnei, motivul ploii etc.).

Disociind sensurile patriotismului, ideologia literară și retorismul versurilor lui Goga, G. Călinescu afirmă că acesta e „poet național și totodată pur ca și Eminescu”, subliniindu-se vizionarismul creației lui Goga, însușirile estetice fiind predominante, fiindcă, spune Călinescu, „jalea a rămas pură, desfăcută de conținutul politic”. Mircea Popa remarcă și el simbolismul vizionar și metafizic al poeziei lui Goga, creație ce „tinde să fie nu o frântură din plânsul celor mulți, ci chiar *plânsul* însuși, bocetul sfâșietor și deznădăjduit al întregii umanități îndoliate”.

Printr-o substanțială generalizare lirică, „jalea și tânguirea devin expresii ale sentimentului unei tragedii colective, istorice” (D. Micu), iar poezia transgresează spațiul social și național, realizându-se o sinteză lirică metafizică, plasată într-o dimensiune estetică superioară, după cum observă G. Călinescu: „Și Eminescu și Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului”. Caracterul vizionar, dimensiunea mesianică, lamentările ritualizate, inflexiunile biblice sau liturgice, jalea, suferința, „visul neîmplinit”, retorica sacerdoțului, epifania mântuirii, aspectul alegoric și simbolic al imaginilor, cultivarea aluziei și sugestiei, expresia esoterică, sunt caracteristici ale poeziei lui Goga, remarcate cu claritate de E. Lovinescu: „Neputându-se exprima liber, el a trebuit să se retracteze adesea în formule vagi și misterioase, ocolind cuvântul propriu, într-un amestec de bărbăție și de jelanie și, mai ales, de vaticinație, vrednică de vechii profeți în așteptarea frenetică a mântuitorului, a dezrobotorului, ce va răzbuna milenara nedreptate”. Tonul liturgic, atmosfera de solemnitate și gravitate, toate acestea sunt rezultatul sintezei „tărâmului realului în sensul cel mai acut al cuvântului cu acela al istoriei și al legendei. Pe aceste trei condiții se află pentru Goga singura structură a sufletului românesc” (V. Râpeanu). Versurile lui Goga, „amestec de observație realistă și de proiecție simbolică” (E. Lovinescu) se identifică mesianic cu destinul celor mulți, comunicând în mod direct drama celor anonimi configurând o sinteză de jale metafizică și de energie concentrată, de lamentație și vehemență, satul lui Goga fiind figurat, pe de o parte, ca realitate socială și istorică determinată, dar și ca un spațiu metafizic, ce încorporează trăsături generice. Poezia lui Goga e, în esență, o poezie ce condensează, într-o formulă lirică inimitabilă, suferința neamului românesc, distilată până la dimensiunea metafizică.

Exemplară pentru poetica metafizicului elegiac este poezia *Rugăciune*, publicată pentru prima oară în revista „Luceafărul”, nr. 17, din 1 septembrie 1905 și reprodușă în volumul *Poezii* din 1905. Goga figurează aici, în versuri tulburătoare, dramatice, propria concepție despre artă, dominată de imaginea simbolică a poetului perceput ca exponent al idealurilor colectivității, concepție sintetizată și de un fragment din *Mărturisiri literare* (1932): „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o

trâmbiță de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat... Am văzut în scriitor un semănător de credințe și un semănător de biruințe”. Lirica lui Goga reunește protestul și fiorul tragic, poetul simțindu-se angrenat în istorie, în clipa prezentă, ca „exponent al simțirii colective” (Șerban Cioculescu). Debutul poeziei e reprezentat de o invocație către divinități prin care poetul, exponent al neamului său, caută să-și edifice destinul poetic prin exprimarea adevărilor celor mulți, în versuri sonore, solemne și grave, impregnate de energia revoltei, în care răsună mesianismul și vizionarismul lui Goga. Făptura poetului trădează oboseala, neputința, dezorientarea într-o lume convulsivă, fără noimă, derutantă pentru simțuri și pentru gândire. Ființa supremă este implorată să-i „orânduie” cărarea poetului, să-i dea un sens în viață, să-i orienteze destinul, revendicându-se totodată puterea iubirii și forța urii, pentru izbăvirea de patimile individuației și pentru integrarea în aspirațiile mulțimii. Reiterarea până la obsesie a pronumelui personal de persoana I în diferite variante (eu, pe mine, mie) corelat cu pronumele personal de persoana a doua și cu recurența vocativelor și a verbelor la imperativ – toate acestea au capacitatea de a augmenta forța expresivă confesiunii, implorarea patetică dându-i posibilitatea poetului să-și plasticizeze crezul artistic și idealul de viață: „Rătăcitor, cu ochii tulburi,/ Cu trupul istovit de cale,/ Eu cad neputincios, stăpâne,/ În fața strălucirii tale./ În drum mi se desfac prăpăstii,/ Și-n negură se-mbracă zarea,/ Eu în genunchi spre tine caut:/ Părinte, -orânduie-mi cărarea!// În pieptul zbuciumat de doruri/ Eu simt ispitele cum sapă,/ Cum vor să-mi tulbure izvorul/ Din care sufletu-mi s-adapă./ Din valul lumii lor mă smulge/ Și cu povața ta-nțeleaptă,/ În veci spre cei rămași în urmă,/ Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă”.

Patimile, rătăcirile, ispitele de orice fel reprezintă, pentru Goga, părți componente ale unui traseu inițiativ pe care poetul trebuie să-l parcurgă pentru a-și atinge aspirația primordială, aceea de a exprima voința, idealurile, suferințele semenilor săi, într-o notă profetică, cum observă I. Negoitescu: „Profetul care se rostește în poezia lui Goga se conformează aproape întru totul modelului biblic: un intermediar între Dumnezeu și poporul căruia acest vizionar înfricoșător îi aparține, misiunea sa fiind personală și neprofesională. Nu poetul ca poet vaticinează în strofele lui grele și fluide ca apele ce cad pe cataractă, ci tocmai poetul acesta, anume convocat de divinitate, purtător al unei sarcini transcendente, al unui mesaj divin”. Starea de grație presupune purificare prin suferință, dar și abandonarea tentațiilor confesiunii, frământărilor intime, pentru ca, prin amplificare afectivă, cântul poetic să circumscrie bucurii și suferințe, farmecul simplu al firii și revelațiile de nepătruns ale transcendentului: „Dezleagă minții mele taina/ Și legea farmecelor firii,/ Sădește-n brațul meu de-a pururi/ Tăria urii și-a iubirii./ Dă-mi cântecul și dă-mi lumina/ Și zvonul firii-ndrăgostite,/ Dă-i raza soarelui de vară/ Pleoapei mele ostenite.// Alungă patimile mele,/ Pe veci strigarea lor o frânge,/ Și de durerea altor inimi/ Învață-mă pe mine-a plânge./ Nu rostul meu, de-a pururi pradă/ Ursitei maștere și rele,/ Ci jalea unei lumi, părinte,/ Să plângă-n lacrimile mele”.

În viziunea lui Octavian Goga actul poetic nu se rezumă la expunerea în gamă minoră, limitată a convulsiilor subiectivității, ci trebuie să însemne o transfigurare în verb

a năzuințelor unei colectivități sociale și naționale. Finalul poeziei reprezintă înscenarea unui tablou grandios, sugestiv, ce poartă amprenta unui lexic evocator și plastic, prin care se exprimă revolta și mesianismul, în cuvinte ce poartă încrustată în fibra lor semantică sentimentul revoltei și al suferinței condensate, protestul și reculegerea (vifor, urlă, gem, furtună, fulgere albastre etc.). E condensată aici, în imagini vibrante, concepția lui Goga despre artist, perceput ca *poeta vates*, ca apostol al neamului, vizionar și deschizător de drumuri: „Dă-mi tot amarul, toată truda/ Atâtor doruri fără leacuri,/ Dă-mi viforul în care urlă/ Și gem robiile de veacuri./ De mult gem umiliții-n umbră,/ Cu umeri gârbovi de povară.../ Durerea lor înfricoșată/ În inimă tu mi-o coboară.// În suflet seamănă-mi furtună,/ Să-l simt în matca-i cum se zbate,/ Cum tot amarul se revarsă/ Pe strunele înfiorate;/ Și cum sub bolta lui aprinsă,/ În smalt de fulgere albastre,/ Încheagă-și glasul de aramă:/ *Cântarea pătimirii noastre*”. Construcție metaforică în care se regăsește crezul artistic al lui Goga, cu verb energetic și răscolitor, într-o tonalitate dramatică, cu un lexic restrâns, concentrat asupra unor cuvinte sugestiv-evocatoare, de intensă vibrație afectivă (*jale, plânte, amar, furtună, fire, cântec*) cuvinte care converg spre ideea suferinței și a vaticinației. Din punct de vedere prozodic, se regăsește octava de opt/ nouă silabe și un ritm ce îmbină iambul cu peonul. Fraza poetică este amplă, adecvată pentru modularea poeziei în registru oracular și pentru o anumită regularitate de tonalitate și de viziune.

O altă poezie semnificativă pentru lirica lui Goga, *Dimineața*, a fost publicată în volumul *Poezii* din 1905. Poezia lui Octavian Goga se regăsește la cumpăna dintre temporalitate și atemporalitate, exprimând o stare de spirit, de revoltă și de jale, generată de un context istoric dat. Cu toate acestea, jalea, suferința, pătimirea își revendică unele conotații metafizice, fiind sublimate, prin plasarea într-un plan nuanțat, simbolic, metafizic, în metafora alegoric-oraculară. G. Călinescu se referă, de altfel, la un anumit „ermetism” al poetului: „Țara pe care o înfățișează această poezie are un vădit aer hermetic. E un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jeleşte misterios, împinsă de o putere nerevelabilă, cu sentimentul unei catastrofe universale”. Limbajul poetic, nuanțat, cu modulări de litanie, grav și solemn are o sugestie de perenitate, cum remarcă Mircea Scarlat: „Prin Octavian Goga, poezia română pare a intra în intemporal. Nouă față de limba lui Conachi, dar veche față de cea a lui Eminescu, rostirea lui Goga pare a fi contemporană și cu noi și cu Dosoftei! Este în ea un farmec și, deopotrivă, o largă accesibilitate, greu de întâlnit la alți mănuitori ai versului românesc. Sugestia profundă pe care o oferă este aceea de *perenitate*. Limbajul poetic al lui Goga nu este, desigur, un miracol, explicându-se prin originala selecție operată între elementele unui grai milenar (...). Graiul este însă, la Goga, mai mult decât un instrument de comunicare: este o voce supraindividuală, tutelând comportamentul indivizilor și stabilindu-le locul în lume”.

Verbul lui Goga are rezonanțe de bocet, dar și ecouri ale odei eroice, el născându-se din jale și din revoltă, dar și din revelațiile mesianismului, ale încrederii într-un viitor mântuitor de patimi. Volumul *Poezii* (1905) reprezintă, în viziunea lui V. Fanache „un moment de evidentă mutație estetică, grefată pe încrederea în evoluția condiției umane și



vehiculată de un limbaj profetic. E cântecul unui vizionar încălzit de razele unei umanități deocamdată ideale, dar a cărei apariție implacabilă, asemenea astrelor, neabătute în drumul lor, nu presupune dubiul. Dorurile, atmosfera cernită, tonalitatea de bocet, cu un cuvânt «pătimirea» aproape ireală degajată de o bună parte a versurilor, imaginează o vârstă tragică, am zice a nenorocului, care însă nu se confundă cu sfârșitul”. Poezia *Dimineața* are, în prima sa parte, expresivitatea unui pastel, al unei naturi solemne, de o grandoare gravă, unde elementele cadrului sunt parcă imuabile, fixate în tipare arhaice, respirând taina gravă a propriei existențe. Impresia de imobilitate a unei lumi ce se conturează treptat, ieșind parcă din haosul nopții, este amplificată și de sugestia somnolenței de care firea e cuprinsă în acest moment al zilei. Poetul surprinde dimineața, momentul zilei în care lumina nu s-a desfăcut încă de întuneric, în care formele sunt încă indistincte, iar contururile sunt nedesăvârșite. Momentul matinalității este un moment al expansiunii vitaliste, al proștețimii și suavității, în care ființele și lucrurile au desenul formelor limpede, iar spațiul e parcă fluid, lipsit de pondere, imaterial. Simțurilor le e promisă astfel o realitate cu contur imprecis, de o neprihană extatică, în care departele și aproapele se îngemănează.

Somnul elementelor ce stăpânește firea e sugerat în versuri de mare claritate. Axa imagistică ce structurează viziunea poetică, în primele două strofe, e una ascensională; se pornește de la teluric, elementar, fenomenal, spre înalt, spre spațiul celest, transcendent: „Cu grele răsuflute apele dorm,/ Pe lanuri dorm spicele grele,/ Asupra pădurii veghează de sus/ Cetatea eternelor stele./ Luceafărul bolnav din lumea de’ngheț,/ Clipește din gene molatic,/ Când dorul pribeag de pe-o creastă de ulm/ Și-l geme porumbul sălbatic...// Și dorul în gemet se’nalță la cer/ Câmpii de îngheț să-nfioare;/ Luceafărul simte văpaia arzând/ Și tremură bietul și moare./ Cu ochii plânși stelele toate se duc/ Pe patul de nori să se culce;/ Din dragostea stinsă în neguri de zări/ Lin picură liniștea dulce”. Poetul nu celebrează natura elementară, indiferentă la destinul uman, retrasă în sine, ci una care se deschide ființei umane, îi cunoaște dorurile și aspirațiile, se află, cu alte cuvinte, într-o stare de comuniune totală cu făptura umană. Elementele naturii sunt cele care conservă misterele vieții și ale morții, tainele cosmosului ascunse în amprenta lucrurilor efemere. Câmpia, lanurile, stelele, râul, pădurea – sunt elemente referențiale ale cadrului natural ce configurează o ambianță protectoare, potențând sentimentul jalei și al revoltei și ritmând existența umană conform unor legi și datini ancestrale. Realitatea și mitul, elementarul și fabulosul se contopesc în acest peisaj cu structură elegiac-feerică. Doina este glasul naturii, o natură melancolică, tristă, ce-și încorporează în propriile sale armonii arpeggiile sufletului omenesc. Între fire și ființa umană e, astfel, armonie, simbioză benefică, tulburătoare și gravă: „În taina tăcerii pornește-se vânt/ Să mângâie trestia-n vale,/ Pe-ascuns o sărută, dar dragostea lui/ O văd licuricii din cale./ Și-o spun licuricii la frunze de soc/ Și socul pădurii o spune,/ Și frunzele toate grăbite tresar/ Și’ncepe pădurea să sune...// Se duce iar vântul, pribeagul drumeț,/ Sfios fâlfâinț din aripă,/ Din doru-i nestins și-n veci călător/ O doină domol se-’nfiripă./ Și doina o cântă alunii din crâng/ Și-o tremură-n murmur izvorul,/ Și doina trezește și turma din deal/ Și turma trezește păstorul”. Ultima parte a poeziei energiile semantice ale lirismului glisează dinspre pastel spre oda solemnă, cu

amprentă mesianică, în care gravitatea ceremonioasă e proiectată spre revelațiile firii. Încrederea în viitor, profetismul sunt stări de spirit ce se leagă de tectonica unei naturi ce știe să-și moduleze energiile vitale în funcție de dispoziția fapturilor umane: „Din fundul de peșteri vin umbre șirag/ Și-ascultă durerea cântării,/ De patima doinei și umbrele mor,/ Cu lacrimi plâng genele zării,/ Și doina se zbate și frunzele plâng/ Și codrul prelung se'nfioară,/ Când iată, prin neguri cu sânge străbătând,/ O rază solie pogoară:// Deschideți larg poarta, cărunților brazi,/ Să vie'mpăratul mării,/ Să mângâie jalea nestinsului dor,/ Să-mpace durerile firii...”

Viziunea istorizantă este aproape cu totul absentă în *Dimineața*. De aici decurge atemporalitatea, elementele așezate sub semnul eternului, reculegerea și dinamica mesianicului, gravitatea și sugestia forței elementare. Acordul dintre ființa umană și natură este deplin, poetul oferindu-ne sugestia unor taine de nepătruns și a unor sentimente de o adâncime nebănuită. Elogiul firii se împletește cu expresia suferinței umane și, în cele din urmă, cu profetismul clamat cu o delicatețe liturgică. Lirismul lui Goga este, în această poezie, alegoric, abstras din datele empirice, recules și vizionar, într-o expresie ce sugerează vechime imemorială, taine ancestrale ale lumii și a murmurului elementelor ascunse în întruchipările arhetipale ale lumii. Structura poetică și afectivă a lui Octavian Goga e înscrisă în orizontul unui gest de comuniune cu suferințele și umilințele celor mulți. Poetul își cenzurează oarecum tribulațiile eului individual, regăsindu-se în eul amplu al colectivității, în repertoriul aspirațiilor neamului din care face parte, astfel încât vocea poetului este din ce în ce mai mult una ce are rezonanțe mesianice și accente de jale ori de răzvrătire. Atmosfera specifică poeziei lui Goga este una de suferință distilată în cântec, de jale transpusă în gest ritualic, de eden pierdut în care se mai regăsesc doar irizări dispartate ale amintirii reliefului unei lumi mitice. Starea paradisiacă a unui timp al începuturilor (*illotempore*) s-a preschimbat timp cu palori infernale, lumina raiului a căpătat irizări dantești, în timp ce lucrurile și ființele stau sub semnul damnării și al unei claustrări tragice în propriul univers constrângător. Amestec de elegie și de energie a revoltei, poezia lui Goga transfigurează, în substanța sa intimă, relieful satului românesc transilvănean, în datele sale generice, cu figuri exemplare și cu destine reliefate extrem de plastic.

Poezia *Apostolul* se înscrie în datele esențiale ale viziunii estetice și etice a lui Goga. Regăsim aici sentimentul naturii, aflată în strictă comuniune cu suferințele semenilor, e prezent și mesianismul funciar al poetului, dar și retorica revoltei, sublimată în câteva gesturi, contrasă în reprezentări simbolice. Prima strofă are rolul de a desemna decorul în care se integrează, cu naturalețe, cu gesturi naive și domoale, figura „apostolului”. Peisajul e construit în peniță fragilă, cu tușe delicate și un desen esențializat, pur, din specia inefabilului. Elementele de decor, minimale, imprimă spațiului un aspect de sacralitate difuză, ce restituie lucrurilor un contur mitic. Nimic distonant în această atmosferă de pace, de împăcare, de seninătate sublimă în care razele soarelui se sting domol, iar „zvonul din dambă” conținește. Poetul pune în scenă, prin acest decupaj descriptiv al armoniei unei lumi revolute, cu sunete ce reverberează în tonuri minore și cu gesturi fragile, un ceremonial al celebrării trecutului și în același timp, un scenariu al suferințelor ce vor fi

evocate de „apostol”. Natura, aflată la ceas de vrajă, de sfințenie și mister, sumar schițată, își conservă, totuși, rostul de determinare a datelor unui peisaj specific, particular în esențialitatea lui: satul transilvănean. La efectul de particularizare a datelor peisajului contribuie cuvinte de aspect popular și regional („vecernie”, „căpiță”, „podmol”, „frăgar”), inserate armonios în structura scenariului liric: „Ca o vecernie domoală/ Se stinge zvonul din dumbravă,/ Pleoapa soarele-și închide/ Sus, pe-o căpiță de otavă./ Norodul a cuprins podmolul/ Lângă frăgarul din uliță -/ De cărjă sprijinit răsare/ Bătrânul preot la uliță”.

Este figurat cu acuratețe și pregnanță portretul liric al „apostolului”, „bătrânul preot”, un adevărat „luminător” al satului, un exponent al celor mulți și umili și, totodată, un vestitor al „unei vremi ce va să vie”. Portretul apostolului are tectonică duală: rezonanța evocativă a frazei lirice se împletește cu elemente de reprezentativitate empirică. În făptura preotului „albit de zile negre” se regăsește suferința concentrată într-o existență umană exponențială pentru colectivitatea satului („Moșneag albit de zile negre,/ Așa îl pomenise satul,/ Pe pieptărelul lui de lână/ Purtând un ban de la-mpăratul./ Domol, în mijloc se așază/, Și sprijinind încet toiagul,/ Clipind din genele cărunte,/ Începe-a povesti moșneagul”). Preotul, cel care dă glas durerilor și umilințelor celor mulți, are, dincolo de blândețe, dârzenia unui martor, a unei ființe care trebuie să depună mărturie despre trecut și să orienteze conștiințele spre un viitor luminos, întreținând cultul străbunilor și al speranței în inimile semenilor săi. „Povestea” preotului epopeea suferințelor și a umilințelor, e povestea unor vremuri tulburi și fără de speranță, a unei robii de veacuri, în timp ce imaginile evocatoare ale preotului sunt cele ale unui propovăduitor pentru cauza neamului său, în vorbe tulburătoare, ce întrețin în conștiința ascultătorilor sentimente de revoltă sau nevoia, irepresibilă, de dreptate. Se regăsesc, în textul poeziei, ecouri din lirica populară, inflexiuni eminesciene, reunite într-o textură sonoră inedită, ce legitimează poetica lamentației și a revoltei a lui Goga: „Întreg poporul ia aminte,/ Ascultă jalnica poveste,/ Și fusul se oprește-n mâna/ Înduioșatelor neveste./ Moșnegii toți fărâma lacrimi/ Cu genele tremurătoare,/ Aprinși, feciorii strâng prăseua/ Cuțitului din cingătoare// Atâtea patimi plâng în glasul/ Cuvântătorului părinte,/ Și-atâta dor aprind în inimi/ De clipa răzbunării sfinte./ Bătrânul mag înalță fruntea,/ Ce sfânt e graiul gurii sale:/ Din el va lumina norocul/ Acestui neam sfârșit de jale!”.

Între cuvintele de lamentație, revoltă și răzbunare ale preotului și glasul naturii se stabilește un acord deplin. Natura, cu dominantele ei simbolice, participă la suferințele condensate în litania preotului, le atribuie un accent nou, le amplifică dimensiunile și reflexele ontologice. Tragismul oamenilor e în concordanță cu dramatismul cadrului natural, care se încordează pentru a duce „cerului cuvântul”. Cu alte cuvinte, natura e o cutie de rezonanță a trăirilor umane: „Același dor tresare-n piepturi/ Când glasul strigător răsună,/ Și geamăt înfioară firea/ Prelung și greu, ca o furtună./ Frăgarul își îndoaie coapsa,/ Iar de prin văi purcede vântul,/ Prin largul albelor văzduhuri,/ Să ducă cerului cuvântul”. Strofa finală a poeziei sacralizează, într-un fel, figura preotului, într-o apoteoză la care peisajul atins de înfiorări de taină participă din plin. Se simte aici darul poetului de

a-și doza efectele dramatice, de a contopi în vers solemnități, grandios și patetism. Atmosfera circumscrie sublimitatea înălțării, legitimarea figurii preotului cu aura sfințeniei, în cuvinte apoteotice: „Din cetățuia strălucirii/ Coboară razele de lună,/ Pe-argintul frunții lui boltite/ Din aur împletesc cunună./ Cuvine-se hirotonirea/ Cu harul cerurilor ție,/ Drept-vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!”. Reflex al devoțiunii poetului față de cei mulți și umili, al atașamentului față de idealurile neamului, poezia *Apostolul* e un portret liric și simbolic al unei figuri emblematice pentru satul românesc. Expozitivă, cu retorismul sublimat în sugestie, viziunea oscilează între celebrare și vaticinație, vocația „apostolului” fiind aceea de a întreține un cult al trecutului și al tradițiilor seculare, dar, în același timp și de a conserva în sufletele și conștiințele semenilor săi speranța, aspirația spre o lume mai bună. Viziunea dramatică a poeziei, tragismul, suferința sunt compensate de accentul mesianic și apoteotic din final. În întregul ei, poezia lui Octavian Goga este o poezie simbolică și alegorică, o poezie a lamentației și revoltei, cu timbru elegiac, dar și cu inflexiuni liturgice, ritualizate în bocetul cu acorduri metafizice.

### **Bibliografie critică selectivă**

Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, Editura Minerva, București, 1975; Iulian Boldea, *Symbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Editura Aula, Brașov, 2002; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982; V. Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1990; Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labi*, Editura Minerva, București, 1989; Mircea Goga, *Mesianismul lui Octavian Goga*, Editura Niculescu, București, 2008; Ilie Guțan, *Octavian Goga – Argumentul operei*, Editura Minerva, București, 1985; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008; I. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991; Dim. Păcurariu, *Scriitori și direcții literare*, Editura Albatros, București, 1984; Ion Pop, *Recapitulări*, EDP, București, 1995; Mircea Popa, *Octavian Goga între colectivitate și solitudine*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981; Vladimir Streinu, *Poezie și poeți români*, Editura Minerva, București, 1983; Elena Tacciu, *Romantismul românesc*, II, Editura Minerva, București, 1985; Constantin Trandafir, *Dinamica valorilor literare*, Editura Eminescu, București, 1983; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București, 1988; Mircea Zăciu, *Viaticum*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

# GILBERT DURAND. IMAGINEA SIMBOLICĂ – EPIFANIA UNUI MISTER

## *Gilbert Durand. The Symbolic Image – the Epiphany of a Mystery*

Dorin ȘTEFĂNESCU<sup>1</sup>

### *Abstract*

The paper focuses on some pages of “The anthropological structures of the imaginary” in which Gilbert Durand discusses about the nature of the symbolic image. It is about, mainly, a phenomenology of the imaginary anchored in the anthropological resources that conceives the myth and the imaginary horizon as constitutive elements of the human being. When the conscience refers itself to absent objects, these are represented as images, symbolic signs or epiphanies of the unspeakable. The symbol is a representation which brings into sight a secrete meaning; therefore, although absent and invisible, it is the epiphany of a mystery. In the religious field, organized in a vast tradition, the eschatological symbols propose a new dialectics, a universal theophany.

**Keywords:** *Gilbert Durand, image, symbol, epiphany, theophany*

Opera de reabilitare a imaginarului întreprinsă de G. Durand<sup>2</sup> pare să se integreze tendinței din ce în ce mai accentuate de hipertrofieri a imaginii, dar în realitate – identificând puncte de sprijin în mitologie, magie, alchimie, aritmologie și în gândirea prelogică – arhetipologia structurilor antropologice ale imaginarului se află în contrasens cu operele „refulării raționaliste și iconoclaste ale civilizației actuale”. Deși sunt interpretate în general drept devieri de la „adevăr” și rătăcirii ale imaginației, creațiile imaginarului sunt adânc semnificante cu referire la *întregul* adevăr al ființei umane. „Un adevărat umanism – se întreabă Durand în termeni kantieni – nu trebuie oare să aibă grijă de tot ceea ce place în mod universal fără concept, ba mai mult: tot ceea ce valorează în mod universal fără motiv?”. Ceea ce e văzut drept un fundament al fenomenului uman, adică orizontul imaginarului, este un fapt insolit, absurd din punctul de vedere al unei obiectivități strict raționale, dar e trăit dincolo de obiect, manifestându-se într-un „eufemism fantastic”. În acest domeniu „minciunile vitale” se înfățișează și se dovedesc a fi mai adevărate decât „adevărurile mortale”. Dacă unul din semnele timpului nostru este confuzia polemică dintre mit și mistificare, aceeași confuzie suprapune demitologizarea și demitizarea. Cauza ar putea fi identificată în ambiguitatea formelor multiple de manifestare a imaginarului, unele anarhice, psihotice ori iraționale, greu de încadrat în tiparele reflecției raționale. Demitizarea nu e în acest context decât o încercare de obiectivare reductivă, în numele unui sistem care, ignorând demersurile unei antropologii generale, refuză umanismul plenar. Dimpotrivă, o fenomenologie a imaginarului ancorată în resursele antropologice concepe mitul și imaginarul ca elemente constitutive –

---

<sup>1</sup> Prof. PhD. “Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977, p. 527 ș. u.

instaurative – ale ființei umane.<sup>3</sup> „A voi să « demitizezi » conștiința ne apare drept suprema operație de mistificare și constituie antinomia fundamentală: întrucât e nevoie de efort imaginar pentru a reduce individul uman la un lucru simplu, inimaginabil, perfect determinat, adică incapabil de imaginație și alienat de speranță. Or, poezia, ca și mitul, e inalienabilă”. Cuvântul poetic, aureolat de sensuri secunde, vorbește despre imposibilitatea demitizării conștiinței imaginante, creatoare de imagini ale libertății unei subiectivități, exercițiu al spiritului ce dă dovada vocației sale spre ființa integrală. Nu doar conștiința realizantă, operațiile sale obiective, spiritul activ în concretul lumii imediate sunt valori ale umanului; alături de acestea, dreptul mitului și al imaginarului de a prezenta natura umană sunt cu atât mai legitime cu cât ele sunt manifestări ale unei creativități ce își revendică depășirea datelor imediate ale conștiinței și transformarea realității prin afirmarea radicală a libertății. „Alături de triumful firav al furnicii, să știm a-i atribui și greierului partea ce i se cuvine. Întrucât adevărata libertate și demnitate a vocației ontologice a personalității umane nu se bazează decât pe această spontaneitate spirituală și pe această expresie creatoare care constituie aria imaginarului”.

Atunci când, spre deosebire de modul direct de reprezentare a lumii, conștiința abordează un mod indirect, obiectul absent este *re-prezentat* conștiinței de către o *imagine*. Ca orice semn, imaginea trimite la un semnificat care, nefiind prezent și deci verificabil imediat, nu mai e deloc prezentabil, iar „semnul nu poate să se refere decât la un *sens* și nu la un lucru sensibil”.<sup>4</sup> Simbolul ar fi astfel, după definiția lui A. Lalande, „orice semn concret care evocă, printr-un raport natural, ceva absent sau imposibil de perceput”. Faptul că e semn ne spune că simbolul este înainte de toate figură, imagine, dar și trimitere către un semnificat inaccesibil, și în același timp epifanie, apariție – prin și în semnificat – a indicibilului. Ceea ce nu poate fi spus ca atare (semnificatul nonverbal) apare în imaginea semnificată, dar această apariție nu e decât o trimitere către și nu o limpezire a sensului. Neputând, spre exemplu, să fie confirmat prin prezentarea pur și simplu a ceea ce semnifică *cerul*, simbolul transcendenței este nonfigurabil, căci nu e vorba de cerul ca atare; e ceva nu doar absent din percepție, dar și de deasupra acesteia. „Imaginea simbolică este *transfigurarea* unei reprezentări concrete printr-un sens pentru totdeauna abstract. Simbolul este deci o reprezentare care face *să apară* un sens secret, el este epifania unui mister”.<sup>5</sup> Din cei doi termeni ai săi, doar semnificatul este concret

---

<sup>3</sup> Spre deosebire de actul secularizant al demitizării, exercitat în numele unei așa-zise demistificări, demitologizarea urmărește să dezvăluie adevărata intenție a mitului, degajând sensul ascuns în imagini și simboluri. Căci, așa cum spune R. Bultmann, „orice realitate, care se află dincolo de realitatea vizibilă pentru privirea obiectivantă, nu este vizibilă pentru ea”, o realitate invizibilă, transcendentă oricărei obiectivării. De aceea, adaugă el, „prin demitologizare înțeleg un *procedeu hermeneutic* ce interoghează enunțurile sau textele mitologice asupra sensului lor real” („À propos du problème de la démythologisation”, în Rudolf Bultmann, *Foi et compréhension. Eschatologie et démythologisation*, Seuil, Paris, 1969, pp. 384-393). Cf. și „L’espérance chrétienne et le problème de la démythologisation”, în *op. cit.*, pp. 101-111.

<sup>4</sup> Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Ed. Nemira, București, 1999, pp. 13-23, 107-119.

<sup>5</sup> De aceea, „« a traduce » Imaginile în termeni concreți este o operație lipsită de sens (...), realul pe care ele încearcă să-l semnifice nu se lasă epuizat prin asemenea referințe la « concret »”. „Pe planul însuși al dialecticii Imaginii, orice reducere exclusivă este aberantă” (Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1989, pp. 16-17, 18).

(exprimat uneori prin limbaj), jumătatea vizibilă, pe când jumătatea invizibilă și indicibilă, către care cealaltă trimite, se deschide în semnificații dintre cele mai diverse (în simbolul „focului” apar imaginile semnificative ale focului purificator, ale focului sexual, ale focului demonic și infernal, etc.).<sup>6</sup> La fel, sacrul sau divinitatea pot fi simbolizate printr-un arbore uriaș, un vultur, o planetă, o încarnare umană (Iisus), albastrul cerului, toate acestea fiind, după expresia lui M. Eliade, epifanii în concret, chiar și în situațiile în care trimiterea către nereprezentabil este intermediată cu ajutorul unor concepte precum Infinitul, Absolutul, Transcendentul. Nu există simbol fără cele două jumătăți reunite (așa cum indică și sensul său etimologic, *symbolon*), semnul trimițând la semnificat iar acesta arătându-se în semnul pe care îl transfigurează.<sup>7</sup>

Spre exemplu, în concepția mistică renană de sorginte neoplatonică – și anume în comentariile lui Berthold de Moosburg la *Elementele de teologie* ale lui Proclus – lumina, „departe de a fi o simplă metaforă a realului, este imaginea însăși a realității (...). Fiecare universal, fiecare natură simplă este o rază de *lux intelligentiae*, dar e de la sine înțeles că fiecare rază este reductibilă la unitate, adică la lumina increată ce iradiază inteligențele separate de unde decurg formele inteligibile, fie în materie, fie în intelectele umane. Lumina este deci fântâna și cauza tuturor formelor”.<sup>8</sup> Ar exista în această privință trei ipostaze ierarhizate ale luminii: supersubstanțială (*lumen*), intelectuală (*lux*) și fizică (*lucidum*). *Lumen* este lumina diafană, care se difuzează multiplicându-se în *lux*, lumina vizibilă care, la rândul ei, își află mediul de difuziune exterioară în *lucidum*, lumina actualizată. Prin urmare, dacă vorbim de simbolul luminii, nu întâlnim nici suspensie a realității exterioare, nici asemănarea și fuziunea dintre sensibil și sens și nici acel *a vedea ca* în care lumina sensului e legată de plenitudinea imaginii. Spre deosebire de imaginea metaforică, în imaginea simbolică apare ceea ce, în sine, e fără imagine posibilă, un sens inimaginabil care transpare transfigurând realul însuși. Nu vedem lumina *ca* pe o lumină imemorială, în apariția sa iconică, ci aceasta din urmă (supersubstanțială), nevăzută prin sine, infuzează tot ceea ce este, difuzându-se până în actualitatea și concretețea vizibilității. Altfel spus, în sens invers, simbolul luminii nu face imagine, nu dă ceva de văzut decât în măsura în care în imaginea sa se face vizibil sensul altfel inimaginabil, imaginea fiind chiar mediul translucid sau locul transparent al acestei apariții. Este și motivul pentru care Durand vorbește de caracterul comun al *redundanței* pe care îl posedă atât semnificantul („care repetându-se ajunge să întegreze într-o singură figură însușirile cele mai

<sup>6</sup> Diversitate semnificativă care dă măsura complexității imaginilor, cu neputință de exprimat în limbaj conceptual: „Imaginile sunt prin structura lor *multivalente*. Dacă spiritul recurge la Imagini pentru a sesiza realitatea ultimă a lucrurilor, este tocmai pentru că această realitate se manifestă într-un mod contradictoriu și, prin urmare, nu ar putea fi exprimată prin concepte. (...) *Adevărată* este Imaginea ca atare, drept fascicol de semnificații, și nu doar una din semnificațiile sale sau unul din numeroasele sale planuri de referință” (Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 17-18). Ceea ce spune totul despre „puterea și misiunea Imaginilor de a arăta tot ce rămâne refractar conceptului” (*ibidem*, p. 24).

<sup>7</sup> Nu e o trecere însă fără „obstacol”, fără filtrul echivocului, căci „simbolul, în virtutea texturii sale analogice, este opac, non transparent; dublul sens care îi dă rădăcini concrete îl încarcă de materialitate; or, acest dublu sens nu este accidental, ci constitutiv, în măsura în care sensul analogic, sensul existențial nu este dat decât în și prin sensul literal; în termeni epistemologici, această opacitate nu poate să vrea să spună decât echivocitate” (Paul Ricœur, *Despre interpretare*, Ed. Trei, București, 1998, p. 51).

<sup>8</sup> Alain de Libera, *La mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Seuil, Paris, 1994, p. 359.

contradictorii”), cât și semnificatul („care ajunge să debardeze în întregul univers sensibil pentru a se manifesta, repetând neobosit actul epifanic”). Metafora este unică și personală; simbolul este repetabil și interactiv, și prin aceasta transpersonal și inepuizabil, în sensul că „ansamblul tuturor simbolurilor pe o anumită temă luminează simbolurile unele prin altele, le adaugă o putere simbolică suplimentară”.<sup>9</sup>

Simbolul este ca atare un „semn care trimite la un indicibil și invizibil semnificat, prin aceasta fiind obligat să încarneze concret adecvarea care îi scapă, și aceasta prin jocul redundanțelor mitice, rituale, iconografice, care corectează și completează inepuizabil inadecvarea”. Datorită înseși dublei sale structuri, în care un semnificant temporal, material și inadecvat este reconciliat cu semnificatul redundant, intenția sa este de a transcende istoria și implicat negația morții și a timpului. „Imaginația simbolică alcătuiește activitatea dialectică însăși a spiritului”, negație dinamică ce constă în negarea limitării și refacerea echilibrului vital (funcția biologică: eufemismul), psihosocial (funcția de reechilibrare socială), antropologic (funcția umanistă: ecumenismul) și teofanic (funcția echilibrării trecătorului prin valoarea supremă a netrecătorului).<sup>10</sup> În ceea ce privește funcția antropologică, aceasta reechilibrează imaginea umană față cu o societate scientiștă și iconoclastă, printr-un procedeu de remitizare generalizată la toate manifestările culturale. „Și atunci antropologia imaginarului se poate constitui, antropologie care n-are ca scop să fie doar o colecție de imagini, de metafore și de teme poetice, ci care trebuie în plus să aibă ambiția de a alcătui tabloul compozit al speranțelor și al temerilor speciei umane, pentru ca fiecare să se recunoască și să se confirme în el”. Or, se știe că pentru G. Durand ecumenismul imaginarului se diversifică într-un dualism coerent, dialectic (regimul diurn și cel nocturn). „Trebuie – spune el – să contrabalansăm gândirea noastră critică, imaginația noastră demistificată, prin inalienabila « gândire sălbatică » ce întinde mâna fraternă a speciei către derelițiunea noastră orgolioasă de civilizați”. Cât despre funcția teofanică, ea organizează simbolurile în structuri și serii care trimit mereu către o înfinită transcendență ce se postulează ca valoare supremă. Organizându-se într-o vastă și unică tradiție, simbolurile propun o nouă dialectică, revelatoare de data aceasta, o *universalitate a teofaniei*, fiind înzestrate cu un sens care le transcende: „Cetatea oamenilor se proiectează pe cer într-o imuabilă Cetate a lui Dumnezeu, în timp ce ecumenismul imaginilor relansează pe plan spiritual o reversibilitate a meritelor și a suferințelor care concretizează realmente fraternitatea. Iar din acest moment simbolul apare ca îndreptându-se prin toate funcțiile sale către o epifanie a Spiritului și a valorii, către o

---

<sup>9</sup> Acest surplus de putere semnificativă decurge din faptul că imaginile „spun mereu mai mult decât s-ar putea exprima prin cuvinte” și, spunând mai mult, exprimă „dorința de ceva *cu totul altfel* decât clipa prezentă”, un imemorial care nu poate fi resimțit și actualizat „decât la nivelul Imaginilor” (Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 19, 20). Iar recurența și actualizarea lor se explică din punct de vedere etimologic: „« imaginația » este solidară cu *imago*, « reprezentare, imitație » și cu *imitor*, « a imita, a reproduce ». (...) Imaginația *imită* modele exemplare – Imaginile –, le reproduce, le reactualizează, le repetă fără încetare” (*ibidem*, p. 23).

<sup>10</sup> Deși, pentru omul modern, imaginile au devenit „familiare”, fiind obligate să-și schimbe continuu forma, „aceste imagini degradate oferă punctul de plecare posibil al reînnoirii spirituale” (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 21). Ele propun o lume deschisă și bogată în semnificații; „rămâne de văzut dacă aceste « deschideri » sunt tot atâtea mijloace de evaziune sau, dimpotrivă, constituie unica posibilitate de a accede la adevărata realitate a lumii” (*ibidem*, p. 235).



hierofanie”. Și la acest nivel, simbolul se dovedește a fi dialectică în act, tensiune creatoare, căci veșnica năzuință prin care imaginea își caută un sens refuză orice sfârșit: este sensul în care ea își așteaptă împlinirea.<sup>11</sup> Chiar și – sau mai ales – în simbolurile eshatologice, ne întâmpină mereu sensul apocaliptic al finitudinii transfigurate, al trecătorului iluminat prin netrecător: „simbolul, în dinamismul său instaurativ în căutarea unui sens, constituie modelul însuși al medierii Eternului în temporal”. Funcția teofanică a imaginației simbolice reiese însă cu vigoare atât din raportul antagonic dintre idol și icoană, cât și din rolul pe care și-l asumă asemănarea, în relație cu chipul.

### **Bibliografie**

- Bultmann, Rudolf, *Foi et compréhension. Eschatologie et démythologisation*, Seuil, Paris, 1969  
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977  
Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginaru*, Ed. Nemira, București, 1999  
Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1989  
Libera, Alain de, *La mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Seuil, Paris, 1994  
Ricœur, Paul, *Despre interpretare*, Ed. Trei, București, 1998

---

<sup>11</sup> „Revelația adusă de credință nu distrugea semnificațiile « primare » ale Imaginilor: le adăuga doar o nouă valoare. Bineînțeles, pentru credincios, această nouă semnificație le eclipsa pe celelalte: ea *singură* valoriza Imaginea, o transfigura în revelație. (...) Orice nouă valorizare a fost întotdeauna condiționată de însăși structura Imaginii, astfel încât se poate spune despre o Imagine că ea își așteaptă împlinirea sensului” (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 210).

# SEMIOTICA VESTIMENTAȚIEI (2). COSTUMUL CA VECTOR AL IMAGINII MONARHULUI

## *Semiotics of Clothing (2). The Costume as a Vector of the Monarch's Image*

Luminița CHIOREAN<sup>1</sup>

*Abstract*

This second part of the study focuses on the perspective of monarchic costume as a vector of Louis the 14<sup>th</sup>'s image. As a combination between European traditional elements of clothing inside the royal court and those particular to French classicism and absolutist monarchy, the language of fashion gives information on the person who is the symbol of power, of prestige and especially of the king who appreciates beauty, who loves and practices the language of arts (ballet, theatre). The monarchic costume is amazing through its function as a pattern for the members of French society in the 17<sup>th</sup> century. Seen as a trendsetter, the king will settle a clothing style recognised through the elegance of costumes in Versailles palace in special events, through the pomp in the royal court, offering an image of brilliance that is meant to impress.

**Keywords:** *semiotics of clothing, fashion, pattern, monarchic costume, Paris – the fashion capital*

### 0. Introducere la semiotica vestimentației

Costumul are o grea încărcătură semică, având în vedere că indică atât coordonatele biologice (sex, rasă, vârstă) și sociale ale personajelor (meserie, statut social), cât și coordonatele epocii în care este la modă. Se poate conchide că vestimentația reprezintă un simbol pentru un anumit timp, iar, în cazul monarhilor, *costumul* (însemne regale, culori, materiale, forme, accesorii) empatizează cu personalitatea celui care îl poartă. Conform teoriei imitației elaborată de Georg Simmel, clasele superioare sunt imitate de către clasele inferioare, monarhii având un rol extrem de important în lansarea *tendențelor în modă*.

Revenind la prima parte a studiului, reținem că „limbajul modei” constă din traducerea structurii tehnice (obiectul în sine al modei, costumul, încălțăminte, coafura, silueta) în structură iconică și verbală (imagine și text). Structura societății și ideile politice din epoca lui Ludovic al XIV-lea au fost transpuse în detalii vestimentare, relevând rolul lor atât în contextul evenimentelor deosebite, în cadrul ceremonialului de la curte, cât și în cotidian, fapt ce permite observarea dintr-o perspectivă inedită a imaginii monarhului. Mai mult, vestimentația monarhului, însoțind viața acestuia, de la naștere și până la moarte, oferă informații despre destinul regelui. Însemne regale, culori, materiale, forme compun la nivel vizual imaginea lui Ludovic al XIV-lea și comunică simbolic puterea simultan petrecută în eleganță.

### 1. Monarhul ca *trendsetter* („teoria imitației”)

Monarhul era un model pentru curte; nobilii aspiranți la un titlu încercau să-l imite în vestimentație, gesturi, comportament, mod de a vorbi. Era ceea ce astăzi este numit

---

<sup>1</sup> Associate Prof. PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

*trendsetter*, adică o persoană care impune, prin stilul său personal, o tendință<sup>2</sup>. În cazul monarhului era cu atât mai ușor să lanseze tendințe, cu cât își permitea noutățile (costisitoare pentru majoritate) și cu cât un număr mare de persoane doreau să i se conformeze, urmându-l în orice activitate întreprinsă.

Odată lansată, moda se răspândea către clasele inferioare, în măsura în care le era permis și aveau acces la extravagantele claselor superioare. De altfel, propagarea modei de la clasele superioare la cele inferioare a fost prezentată de către sociologul, filosoful și criticul german Georg Simmel în *teoria imitației*.

Pentru Georg Simmel, moda este „imitarea unui anumit exemplu și satisface criteriul adaptabilității sociale”<sup>3</sup>. Pentru cel care o lansează, moda reprezintă un exemplu, un model, consemnarea a unui succes ce proba superioritatea, care, în situația monarhilor, era evidentă. Prin aceeași teorie, Georg Simmel subliniază că imitația este modalitatea prin care indivizii pot ajunge să semene în comportament, idei, vestimentație sau stil de viață cu persoane aflate în clase sociale la care aspiră. Însă, odată o *modă* imitată de către clasele inferioare, aceasta își pierde noutatea, clasele superioare lansând un nou curent pe care ceilalți se vor strădui să-l adopte în cel mai scurt timp. De aceea, se poate vorbi despre un adevărat *perpetuum mobile* al modei, care se poate datora și schimbărilor în plan ideatic și social, care apar de la o perioadă istorică la alta.

Printre caracteristicile modei discutate de către autorul teoriei imitației se numără faptul că moda subliniază apartenența la o anumită clasă socială, în aceeași măsură în care o exclude pe alta<sup>4</sup>. Este ceea ce, în plan vestimentar, Adina Nanu numește *funcția socială a costumului*, „[...]cel puțin la fel de importantă ca și aceea de ocrotire a existenței biologice a individului. O haină e utilă pentru că ține de cald, dar și pentru că *ne ajută să ocupăm locul ce ni se cuvine în rândul semenilor*”<sup>5</sup>. Nobilimea se îmbrăca asemenea monarhului, cheltuind uneori averi pentru hainele somptuoase pentru a se simți că fac parte din aceeași lume a persoanei pe care o admirau și o detestau totodată, râvnind la poziția socială a celuilalt.

Revenind la teoria lui Georg Simmel, reținem că: „[...] modele străine capătă o valoare crescută din simplul motiv pentru că nu și-au avut originea în acel loc (n.r. locul adoptării)”<sup>6</sup>. Acest fapt poate fi valabil nu doar în interiorul claselor sociale ale aceleiași societăți, ci și între culturi diferite, caz în care, în opinia lui Fernand Braudel, moda devine un *bun cultural*.<sup>7</sup>

În concluzie, moda prezintă o serie de contradicții care o definesc: odată adoptată la scară largă, dispare, se bazează pe recunoașterea unui anumit grup și imitarea ei de către

<sup>2</sup> Adina Nanu, Ovidiu Buta, *Bărbatul și moda*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 38.

<sup>3</sup> Georg Simmel, „Fashion” în *The American Journal of Sociology*, Vol. LXII, Nr. 6/ mai 1957, p. 543.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 544.

<sup>5</sup> Adina Nanu, *Arta pe om. Look-ul și înțelesul semnelor vestimentare*, Ed. Compania, 2001, p. 13.

<sup>6</sup> Georg Simmel, *Op. cit.*, p. 545.

<sup>7</sup> Ca exemplu, Braudel vorbește despre formele specifice vestimentației din epoca Tang, care au fost preluate în mod succesiv în Europa întâi în Cipru, ulterior ajungând până în Franța, unde „podoabele femeiești, pălăriile în formă de con și pantofii cu vârful întors în sus au făcut furori, moștenire a unei lumi de multă vreme dispărută. Astfel, lumina stelelor stinse de multe secole ajunge încă până la noi.” Fernand Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1994, p. 46.

ceilalți membri, ceea ce automat exclude un altul, care se va strădui în permanență să recupereze diferențele, de asemenea prin imitație.

Deosebit de interesantă este legătura dintre *modă și spiritul epocii*, dar și felul în care *modele* reprezintă tot atâtea subiecte câte domenii ale vieții apar sub această formă și care pot constitui baza de comunicare între indivizi aparent extrem de diferiți. *Moda*, mai mult decât o carte de vizită, promovează valorile umane, impunându-se ca model atitudinal imitat de ceilalți. Reușind să comunice un anumit statut social și construind un cadru, o lume pentru curte și pentru supuși („colivia de aur”), așa cum se întâmpla în cazul monarhului, moda e mai mult decât o tendință. De asemenea, unele *mode*, fiind indisociabile de suveranii care le-au lansat, au primit numele acestora și au rămas în istorie astfel; exemple: *mobilierul Ludovic al XIV-lea*, *perucile à la Marie-Antoinette*, *stilul George al III-lea* etc.

## 2. Costumul ca vector al imaginii lui Ludovic al XIV-lea

Având funcția de comunicare a puterii și a prestigiului, costumul monarhului prezintă o simbolistică aparte, care, în afara constantelor specifice marilor civilizații, a fost adaptată epocii. În cazul lui Ludovic al XIV-lea, costumul sublinia grandoearea unui monarh absolutist, care se identifica cu Soarele<sup>8</sup> și cu personificarea astrului ca zeul Apollo, impresiona Curtea și supușii, care încercau să-l urmeze în tendințele lansate, uneori cu riscul de a se ruina.

Încă din copilărie, imaginea lui Ludovic al XIV-lea a fost subliniată prin costum: la botez, viitorul Rege-Soare a purtat haine trimise de către Papa Urban al VIII-lea (1568-1644)<sup>9</sup>, care sugerau legătura sacră cu divinitatea – intermediată din perspectiva Bisericii catolice de către papalitate. În copilărie, Ludovic al XIV-lea a purtat frecvent costume de inspirație spaniolă, ce sugerau legătura pe linie maternă cu statul vecin (tatăl Anei de Austria a fost Filip al II-lea al Spaniei). În tabloul *Ana de Austria împreună cu fiul ei, Ludovic al XIV-lea* (Anexa 1) se remarcă vestimentația bogat ornamentată cu dantele a viitorului monarh, realizată după moda spaniolă. Din mătase albastră – culoare ce simbolizează „infinitul, cerul, perfecțiunea și absolutul”<sup>10</sup>, dar și „recele, profunzimea, culoarea adevărului”<sup>11</sup>, atribute ce anunțau pe viitorul monarh. Vestimentația este completată de șorțul alb, simbol al „unei treceri dintre două stări sau două momente[...], de la stadiul de aspirant la cel de confirmat, deoarece candidatul („candidus”) era odinioară îmbrăcat în alb”<sup>12</sup>, și de accesoriul „autorității spirituale”<sup>13</sup>, pana, care de-a lungul timpului a fost o emblemă „seniorală și șamanică”<sup>14</sup>. Costumul albastru și alb contrastează cu fundalul draperiilor și al mobilierului de un „roșu diurn, masculin și centrifug, forța vitală a erosului

<sup>8</sup>Onomastică redundantă, odată ce din etimonul lat. „clarus”, ce desemnează „un sunet puternic”, derivă ceea ce este „luminos” și „vestit”, și de aici numele simbolic: „Louis”.

<sup>9</sup>Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>10</sup>Ivan Evseev, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup>Apud Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, traducere de Smaranda Bădiliță, Ed. Humanitas, 1995, p.90.

<sup>12</sup>Apud Luc Benoist, *Op.cit.*, p. 89).

<sup>13</sup>*Idem*, p. 56.

<sup>14</sup>Jean-Paul Roux, *Op. cit.*, p. 215.

învingător, virtutea războinică, bogăția și dragostea.”<sup>15</sup> Poziția copilului pe un plan ușor înălțat față de mamă sugerează statutul de viitor rege.

În anii marcați de confruntările din timpul Frondei – perioadă ce a coincis cu copilăria lui Ludovic al XIV-lea – viitorul Rege-Soare a cunoscut „avariția cardinalului Mazarin, care se reflecta la nivelul vestimentației prin existența unui număr redus de haine, care mereu rămâneau mici copilului-rege aflat în perioada de creștere rapidă.”<sup>16</sup> Nemulțumirile din acea perioadă pot fi o cauză pentru ostentația de mai târziu, o refulare însoțită de dorința de a impresiona, de a lansa un stil care să fie apreciat, admirat, râvnit și urmat.

La scurt timp după urcarea pe tron a lui Ludovic al XIV-lea, care la acea vârstă se bucura de un păr bogat, ondulat, ce îl distingea, oferindu-i strălucire, *peruca* a devenit mai mult decât un accesoriu pentru nobilii de la Curte, transformându-se într-o necesitate<sup>17</sup> (Anexa 2) – tendință care va atinge apogeul în timpul lui Ludovic al XVI-lea și al Mariei Antoaneta. De obicei, nobilii își rădeau propriul păr în favoarea perucilor realizate din păr de om, cal sau capră și care existau în numeroase modele, destinate unor activități specifice (participarea la slujbă, ceremonial, mersul la vânătoare, ora mesei etc.). Din cauza costurilor ridicate de fabricare și de întreținere, peruca a reprezentat și un element de diferențiere între clasele superioare și cele inferioare. Astfel, un simplu accesoriu comunica statutul unei persoane, clasele inferioare străduindu-se pe parcursul secolului să adopte această tendință, uneori prin furt sau prin moștenirea acestui obiect de vestimentație mult râvnit<sup>18</sup>.

Ca semn al desprinderii de trecutul feudal și de adaptare la spiritul epocii, *coroana* își pierde întâietatea pe creștetul monarhului, fiind înlocuită de *peruca leonină*, care, prin exagerarea volumelor, contribuia la supradimensionarea siluetei monarhului. Această schimbare poate fi observată în tabloul celebru al lui Ludovic al XIV-lea, realizat de pictorul Hyacinthe Rigaud în 1701 (Anexa 3), în care monarhul aflat la apogeul domniei poartă o perucă bogată, *coroana*, „caracter transcendent al unei împliniri”<sup>19</sup>, aflându-se pe un scaun, în plan secund, umbrită de silueta impunătoare a suveranului, ce pare să rostească formula care l-a consacrat: „Statul sunt eu!”

În afara perucii, tabloul lui Hyacinthe Rigaud oferă numeroase alte indicii despre vestimentația lui Ludovic al XIV-lea: silueta alungită și înălțată de pantofii cu toc, supradimensionată în partea superioară cu ajutorul pantalonilor bufanți și a mantiei regale de culoare albastră, brodată cu simbolul regal al *crinului heraldic* și căptușită cu blană de hermină – un alt material nobil, specific regilor europeni. Simbolul crinului (*fleur-de-lys*) apare pe numeroase elemente de vestimentație ale lui Ludovic al XIV-lea, fiind simbolul

---

<sup>15</sup>Apud Luc Benoist, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>16</sup>Apud Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 150.

<sup>17</sup>Cf SaraPendergast, Tom Pendergast, *Fashion, Costume and Culture. Clothing, Headwear, Body Decorations and Footwear through the Ages*, vol. III, New York, Ed. Thomson Gale, 2004, p. 533.

<sup>18</sup>*Ibidem*, pp. 533-534.

<sup>19</sup>Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, Ed. Artemis, 1995, p. 371(traducere de Ileana Cantuniari).

heraldic floral al regilor Franței și semnificând perfecțiune, lumină și viață<sup>20</sup>, glorie și izvor al fecundității<sup>21</sup>. Simbolul este regăsit și în vârful *sceptrului*, semn al puterii și autorității supreme, [...] model redus al coloanei lumii<sup>22</sup>, care, în cazul acestui tablou, se află în mâna suveranului, cu vârful în jos, lângă coroană, sugerând supremația monarhului.

Demnă de remarcat este *sabia* regelui, a cărui mâner bogat ornamentat cu pietre prețioase se întrevește dintre faldurile mantiei. *Sabia* semnifică lupta regelui Franței împotriva dușmanilor țării și a religiei catolice, fiind totodată un simbol pentru justiția regală<sup>23</sup>, „forța lucidă a Spiritului, care cutează să tranșeze punctul important al problemei.”<sup>24</sup>

*Pantofii cu toc roșu* erau un privilegiu al aristocrației, fiind o altă modă lansată de către Ludovic al XIV-lea, care, fiind scund, dorea să-și înalțe statura. Mai mult, tocurile îngreunau mersul, astfel încât pentru a menține eleganța în mișcare era nevoie de exercițiu – timpul aferent fiind disponibil doar claselor superioare. Postura conferită de tocuri se încadra în normele epocii, care valorificau gesturile exagerate, teatrale<sup>25</sup>.

De altfel, Ludovic al XIV-lea avea o  *pasiune pentru teatru*, figurând el însuși în câteva piese de teatru, în special în tinerețe, când a interpretat roluri, precum Apollo (Anexa 4) și Marte<sup>26</sup>. Apariția în *costume inspirate din mitologie* și din Antichitate nu s-a limitat la scenă, Ludovic al XIV-lea fiind prezentat astfel în sculpturi (Anexa 5) și în basoreliefuri ce pot fi admirate la Versailles. Prin adoptarea acestor costume, monarhul realiza conexiunea cu clasicitatea antică și apela la imaginile zeilor și ale eroilor mitologici din imaginarul politic.

Un alt tip de costum purtat de Ludovic al XIV-lea era *armura* (Anexa 6), diferită de cea medievală, fiind mai ușoară, în care apare îmbrăcat pentru ipostaze de război. Implicându-se în acțiunile de pe câmpul de luptă încă din adolescență – prima confruntare armată la care a participat a fost cea de la Etampes (1652), în timpul Frondei, la vârsta de 14 ani<sup>27</sup> –, *costumul de războinic* nu putea lipsi din imaginea monarhului pentru care cuceririle au fost atât de importante.

În ceea ce privește ceremonialul de la curte, Ludovic al XIV-lea a instituit numeroase reguli care să organizeze curtea de la Versailles, astfel încât nobilii să se bucure de „o *colivie de aur*” aflată sub permanenta supraveghere a Regelui-Soare. De exemplu, ordinea activităților zilnice ale monarhului, program stabilit de el însuși, era respectată cu strictețe, regele trezindu-se la ora opt și jumătate chiar și atunci când mergea la culcare târziu în noapte<sup>28</sup>. Îmbrăcatul monarhului se efectua de față cu nobilii prezenți la acest ritual, pentru care reprezenta o onoare. La evenimente deosebite, cum ar fi nunțile regale, ritualul îmbrăcării cuplului era de o eleganță aparte, așa cum relatea Ducele de Saint-Simon,

<sup>20</sup>Clare Gibson, *Semne și simboluri*, Oradea, Editura Aquila'93, 1998, p. 56.

<sup>21</sup>Apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, vol.1, p. 388(traducere de Doina Uricariu).

<sup>22</sup>*Idem*, vol. 3, p. 208 ((traducere de Doina Uricariu).

<sup>23</sup>Jean-Paul Roux, *Op. cit.*, p. 218-219.

<sup>24</sup>Apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, vol.3, p. 182 (traducere de Daniel Nicolescu).

<sup>25</sup>SaraPendergast, Tom Pendergast, *Op. cit.*, p. 547.

<sup>26</sup>Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 326.

<sup>27</sup>*Ibidem*, p. 296.

<sup>28</sup>*Ibidem*, p. 435.

un cunoscut memorialist al timpului. La nunta Ducelui de Bourgogne, nepotul lui Ludovic al XIV-lea, cu Prințesa Marie Adelaide de Savoia, magazinele s-au golit rapid de aur și argint, ostentația și risipa fiind ulterior criticate de rege, care și-a arătat uimirea la comportamentul soților ce au cheltuit averi pentru rochiile soțiilor și pentru propriile costume<sup>29</sup>. De altfel, din dorința de evidențiere, risipa era uneori depășită de ridicol. Ducele de Saint-Simon descrie o întâmplare comică, desfășurată cu ocazia unui bal mascat, când un nobil deghizat, purtând pe cap coarne de cerb s-a încurcat într-un candelabru, spre amuzamentul regelui și al întregii Curți<sup>30</sup>.

Astfel, se observă cum pe de o parte Ludovic al XIV-lea promova eleganța prin serbări extravagante, ceea ce implica cheltuieli exorbitante, dar care, concomitent stimula manufacturile franceze, și cum pe de altă parte, limita excesele vestimentare prin edicte. Mai mult, prin legi erau acordate privilegii, așa cum era cazul *jachetei albastre*, brodată cu fir, ce putea fi purtată doar cu permisiunea regelui (*à brevet*)<sup>31</sup>. Jacheta era croită după modelul celei regale și le permitea celor care avea dreptul să o poarte să-l însoțească pe monarh la vânătoare<sup>32</sup>.

Printre alte elemente de vestimentație lansate drept modă în perioada lui Ludovic al XIV-lea s-au numărat: *jaboul* (rezultat al modificării gulerului, ce nu se mai observa sub perucă), jacheta *juste-au-corps* (lungă până la genunchi, cu mâneci tubulare și manșete voluminoase<sup>33</sup> – Anexa 7), talia coborâtă în unghi, în cazul costumului feminin și podoaba pentru creștet intitulată *fontange*<sup>34</sup>. Aceste elemente au fost preluate atât de către clasele inferioare, cât și de persoane din alte țări europene ale timpului, fapt ce confirmă dominația Franței pentru acel timp nu numai în plan politic și cultural, ci și *vestimentar*, fiind începutul recunoașterii Parisului drept capitală a modei.

### **Concluzii – Strălucire pentru *Regele-Soare***

La o curte construită pe măsura unui monarh care se aseamăna cu *Soarele*, artele și literatura s-au dezvoltat cu sprijinul lui Ludovic al XIV-lea, care a susținut scriitori, dramaturgi, pictori, sculptori și arhitecți, precum: Molière, (1622 –1673), Jean-Baptiste Racine (1639 –1699), La Fontaine (1621 –1695), Hyacinthe Rigaud (1659 –1743), Charles Le Brun (1619-1690), Antoine Coysevox (1640-1720), Jules Hardouin Mansart (1646-1708), Louis Le Vau (1612 – 1670), André Le Nôtre (1613 –1700) ș.a. În multe dintre operele acestora, imaginea lui Ludovic al XIV-lea a fost reprezentată „proiectiv” (anume) pentru a-i impresiona pe contemporani și pentru a rămâne cunoscut posterității exact așa cum și-a dorit: puternic, strălucitor, impunător, om politic dublat de ipostaza unui iubitor al artelor (în special, teatru și balet).

---

<sup>29</sup> Louis de Rouvroy Duc de Saint-Simon, *Memorii*, București, Editura Univers, 1990, p. 102.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>31</sup> Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, p. 139.

<sup>32</sup> Alexandre Dumas, *Op. cit.*, p. 380.

<sup>33</sup> Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, p. 139.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

Unul dintre vectorii pentru transmiterea acestei imagini a fost **costumul**. Pe parcursul acestei lucrări am evidențiat modul în care Ludovic al XIV-lea și-a construit imaginea din punct de vedere vizual prin vestimentație, plecând de la cea a monarhului din tradiția europeană. Costumul, completat de celelalte elemente ale unui *mise-en-scène* potrivit clasicismului francez și monarhiei absolutiste, a reprezentat o modalitate de comunicare a puterii și prestigiului. Mai mult, prin tendințele lansate de monarh, superioritatea acestuia și rolul de model atitudinal pentru membrii societății franceze erau confirmate tacit.

Inedit este modul în care elemente de vestimentație comunicau aproape instantaneu informații despre o persoană și cum aceleași obiecte erau reglementate prin legi și brevete, fiind un instrument de control al privilegiilor utilizat de Ludovic al XIV-lea pe tot parcursul vieții. De asemenea, fastul Curții, obținut prin eleganța costumelor ce umpleau sălile palatului Versailles la evenimente deosebite, oferea o imagine plină de strălucire, menită să impresioneze ambasadori sau alți monarhi aflați în vizită – imagine care se dorea a fi reprezentativă pentru întreaga țară.

În concluzie, această lucrare a constituit o perspectivă sumară asupra unei *evidențe milenare între costum și imaginea monarhului*, care, în cazul epocii lui Ludovic al XIV-lea, s-a dovedit a fi fascinantă, prin multitudinea exemplurilor și a efectelor în timp. Totodată, costumul ca vector al imaginii lui Ludovic al XIV-lea prezintă viața și acțiunile politice ale acestui monarh într-o lumină revelatoare, care face posibilă descoperirea suveranului francez prin intermediul vestimentației și a simbolisticii costumului prin cunoașterea monarhului și caracteristicile epocii sale.

## **Bibliografie**

- Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, traducere de Smaranda Bădiliță, Ed. Humanitas, 1995.
- Braudel, Fernand, *Gramatica civilizațiilor*, Volumele I-II, traducere de Dinu Moarcăș, Ed. Meridiane, 1994.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 1-3, coord. traducere: Micaela Slăvescu și Laurențiu Zoicaș, Ed. Artemis, 1995.
- Chiciudean, Ion, Halic, Bogdan-Alexandru, *Imagologie. Imagologie istorică*, Ed. Comunicare.ro, 2003.
- Dumas, Alexandre, *Ludovic al XIV-lea și secolul său*, traducere și note de Teodora Popa Mazilu, Ed. Eminescu, 1977.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, 1994
- Farthing, Stephen (coord.), *1001 de picturi de privit într-o viață*, Ed. RAO, 2008.
- Gibson, Clare, *Semne și simboluri*, traducere de Ondine Fodor, Ed. Aquila'93, 1998.
- Nanu, Adina, *Arta pe om. Look-ul și înțelesul semnelor vestimentare*, Ed. Compania, 2001.
- Nanu, Adina, *Artă, stil, costum*, Ed. Noi Media Print, 2007.



Nanu, Adina, Buta, Ovidiu, *Bărbatul și moda*, Ed. Polirom, 2009.

Pendergast, Sara; Pendergast, Tom, *Fashion, Costume and Culture. Clothing, Headwear, Body Decorations and Footwear through the Ages*, vol. III, New York, Ed. Thomson Gale, 2004.

Piper, David, *The illustrated history of art*, Londra, Ed. Bounty Books, 2004.

Roux, Jean-Paul, *Regele, Mituri și simboluri*, traducere și note de Andrei Niculescu, Ed. Meridiane, 1998.

Rovența-Frumușani, Daniela, *Semiotică. Societate. Cultură*, Ed. Institutul European, 1999.

Saint-Simon, Louis de Rouvroy Duc de, *Memorii*, traducere, note, prefață de Maria Carпов, Ed. Univers, 1990.

Simmel, Georg, „Fashion” în *The American Journal of Sociology*, Vol. LXII, Nr. 6/mai 1957.

Tarde, Jean-Gabriel, *Les lois de l'imitation: étude sociologique*, Paris, 1890.

## Anexe

**Anexa 1 - Ana de Austria împreună cu fiul ei, Ludovic al XIV-lea, anonim, cca. 1640**



Sursă foto: Stephen Farthing (coord.), *1001 de picturi de privit într-o viață*, Ed. RAO, 2008, p. 242.

**Anexa 2 – Modele de peruci din anul morții (1715) lui Ludovic al XIV-lea**



Sursă foto: <http://www.cfa.ilstu.edu/lmlowel/THE331/Rococo/Menreview.htm>

Anexa 3 – Ludovic al XIV-lea,  
Hyacinthe Rigaud, 1701



Sursă foto: David Piper, *The illustrated history of art*, Londra, Ed. Bounty Books, 2004, p. 199.

Anexa 4 – Ludovic al XIV-lea,  
în costum de Apollo



Sursă foto:  
<http://babylonbaroque.wordpress.com/category/louis-xiv/>

Anexa 5 – Ludovic al XIV-lea în  
costum roman



Sursă foto:  
<http://e-ducation.net/baroque.htm>

Anexa 6 – Portret ecvestru al lui Ludovic  
al XIV-lea, Charles Lebrun, cca 1668



Sursă foto: Stephen Farthing (coord.),  
*1001 de picturi de privit într-o viață*, Ed.  
RAO, 2008, p. 275.

### Anexa 7 – Just-au-corps



Sursă foto: SaraPendergast, Tom Pendergast, *Fashion, Costume and Culture. Clothing, Headwear, Body Decorations and Foot wear through the Ages*, vol. III, New York, Ed. Thomson Gale, 2004, p. 523.

### Anexa 8 – Costumul feminin în epoca lui Ludovic al XIV-lea



Sursă foto: Challamel, M. Augustine, *The History of Fashion in France, The Dress of women from the Gallo-Roman Period to the Present Time*, New York, Ed. Schribner and Welford, 1882, p. 124.

# EROTOMAHIA CA ARENĂ A SEDUCȚIEI: ÎNVINGĂTORI ȘI ÎNVIȘI

## *The Clash between the Sexes as an Arena for Seduction: Winners and Losers*

Nina CORCINSCHI<sup>1</sup>

### *Abstract*

Researching the characters engaged in the erotic field, we can conclude that the erotic imaginary is defined by a polar dualism of the substance of the characters: who loves the woman and who is loved by her (Tristan and Don Juan). When it comes to the female characters, there are such polar dualisms as: the holy and the sinful, the virgin and the courtesan, the angelic donna and the temptress. Within the erotic couple there is a permanent warfare. The clash between the sexes is related to gender inequality and the duel of differences, and, on the other hand, to the contradictory character of love, “an area of confusion between vice and virtue” (Denise de Rougemont).

**Keywords:** *clash between the sexes, couple, duel, competition, eroticism.*

Dacă urmărim proiecțiile care au definit relațiile de cuplu în Occident, imaginarul erotic se definește printr-o dualitate polară de substanță. Denis de Rougemont indică două arhetipuri masculine nucleare: Tristan și Don Juan: iubitorul (femeii) și iubitul (de femei). Primul, în căutarea femeii inexpugnabile și al doilea, în căutarea femeii neidentificabile, dacă nu chiar inexistente. Mitul lui Tristan a stat la baza iubirii-pasiune, iar cel al lui Don Juan - a iubirii-seducție.

La fel și imaginea feminină e fixată încă din Antichitate și Evul Mediu maniheist, într-un binom de substanță: sfânta și păcătoasa (Poartă a Infernului, cum numeau Sfinții Părinți femeia), fecioara și curtezana, *donna angelicata* și vampa. De aici și atitudinile antinomice, de idealizare și negare a ei.

Acest dualism este ușor de reperat, scrie Mihaela Ursa, în „suprapunerea sau clivajul *imaginarului erotic* asupra celui *beligerant*. Imaginarul erotic se folosește de elaborări ale unui imaginar al luptei pentru a construi imaginea iubirii-pasiune. Amorul conceput ca o încălețare pe viață și pe moarte, o luptă pentru supremație, o vânătoare perpetuă, cu roluri instabile, intră astfel în catalogul cel mai frecventat de imagini ale pasiunii [1, p. 4]. Spațiul iubirii, indiferent de formele pe care le îmbracă în roman, e un spațiu al duelului, rolurile se dispută și se negociază cu înverșunare războinică, de „*erotomahie*” (Mihaela Ursa desemnează prin acest termen competiția războinică în cadrul cuplului).

Erotomahia are două puncte de referință. Primul ține de inegalitatea sexelor și duelul diferențelor. Și al doilea, de caracterul eminentemente contradictoriu al iubirii, „un domeniu prin excelență al confuziilor dintre viciul și virtute” [2, p. 138], în care „comportamentul agresiv și comportamentul drăgăstos nu sunt niciodată disociate” [3, p. 73].

În ceea ce privește inegalitatea beligerantă a sexelor, încă cuplul biblic Adam și Eva impune o relație erotică care are la bază un raport de putere. O putere de seducție pe care femeia primordială o exercită asupra bărbatului. Faptul că femeia în capitolul biblic al

---

<sup>1</sup> Associate Professor, PhD, “Ion Creangă” State Pedagogical University of Chișinău

creațiunii a fost făcută din coasta bărbatului și gestul acesteia de a-l perverti pe bărbat prin îndemnul de a gusta din Pomul Cunoștinței au făcut ca în mentalitatea lumii creștine să persiste secole la rând o încărcătură misogină. Evul Mediu și Renașterea (dar și modernitatea romantică) au speculat la infinit imaginea femeii ca întruchipare a răului care seduce și pervertește bărbatul, îndepărtându-l de la proiecte eroice, slăbindu-i și suprimându-i capacitatea de-a fi stăpân pe sine și pe deciziile sale. Jean Delumeau [4, p. 225] scrie despre virulența cu care clericii imputau femeii păcatul ispitei, îi incriminau faptul că le trezea poftă carnale, învinuind-o pe ea de „ceea ce nu voiau să recunoască în ei înșiși”. Energia negativă din imaginarul femeii este sporită, prin interpretarea midrașică, de ideea dublei trădări a bărbatului, întâi de Lilith, prima soție a lui Adam, apoi de cuplul Lilith și Lucifer, prefăcuți în șarpele care o seduce pe Eva și, în continuare, pe Adam.

Imaginarul erotic masculin mai păstrează urma dublei fantasme feminine (Eva și Lilith), închipuind răul și alcătuind diferența perturbatoare. La aceasta se adaugă și alte figuri feminine ale mitologiei demonice elene, Gorgona, Antigona, Medeea, supradimensionând proiecția angoasantă și distructivă a femeii sexuale. Puterile ei trebuiau ținute sub control. De aceea, încă de la începuturile umanității, „condamnată să joace rolul Celuilalt, femeia era, de asemeni, condamnată să nu posedă decât o putere precară: sclavă sau idol, niciodată nu a fost ea aceea care să-și fi ales soarta” [5, p. 101]. Morala care i-a decis femeii conduita amoroasă încă din Antichitate a fost „morală virilă” (Foucault) în care femeia e obiectul și bărbatul – subiectul. *Didactica iubirii*, legitimată literar, a adâncit și mai mult percepția câmpului erotic ca spațiu al duelului în care femeia trebuie stăpânită și posedată obiectual.

E binecunoscută *Arta iubirii* lui Ovidiu (la care face trimitere și Mihaela Ursa, ca exemplu de erotomahie). Cartea a avut un efect colosal în Occident în instruirea erotică a bărbatului și a femeii. Identificată cu exercițiul în ring, cu strategia de a cuceri, iubirea presupune la Ovidiu [6] curaj, viclenie, supunere. Bărbatul trebuie să-și asume mai întâi certitudinea misogină, că „... nu este femeie/ Să nu o poți cuceri; apoi întinde-al tău laț”. Miza cuceririi e sexuală. Sunt admise armele adulterului: „Chiar și pe soțul femeii să-l faci să te placă:/ El, ca prieten, va fi folositor pentru voi”, ale prefăcătoriei de dragul victoriei: „Ai și de lacrimi nevoie; cu lacrimi înmoi diamantul: Fă să îți vadă curgând lacrimi pe-obraji, dacă poți./ Dacă nu poți, când dorești (căci nu vin orișicând la poruncă)/ Moaie-ți un deget și dă-l umed cum e, pe la ochi”. Iar pe femei le sfătuia că dacă sunt înșelate, să nu sufere: „Dacă vă-nșală, ce pierdeți? Rămâneți cu farmecul vostru”. Femeia e încurajată să mimeze plăcerea și să-și pună la contribuție toate armele frumuseții și ale grației pentru a bucura ochiul și urechea amantului: „Tu, care nu poți avea bucuria Venerei, mimează-o;/ Fă să te creadă c-o ai, zburdălnicindu-te-n joc”. Ovidiu recunoaște forța uriașă pe care o poate avea femeia asupra bărbatului, de aceea încurajează iubirea multiplă și hedonistă în detrimentul iubirii pasionale, aducătoare de suferință.

Idealizată sau considerată vrăjitoare și periculoasă prin forța ei de-a fascina, femeia și-a dublat la rândul ei percepția despre sine, oscilând între dorința de a-și fi fidelă sieși/identității sale și de a corespunde idealului feminin al percepției masculine,

ajustându-și datele identității la așteptările celuilalt. Asimilarea în model impunea prin memorie livrescă proiecția femeii eviscerate, abstractizate într-o „donna angelicata”, prin lirica trubadurilor din sec. XII, dar mai întâi privilegia optică creștină de fecioară și de „mater gloriosa”, care asocia femeia cu stabilitatea căminului și perpetuarea vieții. Venerarea Fecioarei Maria (*Virgo paritura*), începând cu sec. IV, în Europa, a impus arhetipul fecioarei, castitatea căreia a constituit și un prilej de mitologii duse până la absurd. Despre fantasma virginității și *dreptul primei nopți* (*ius primae noctis*), pe axa verticală, din Antichitate până în sec. XIX și orizontală, din vestul Europei până în estul Asiei, scrie un studiu consistent Andrei Oișteanu [7].

Un alt cercetător, Ștefan Lemny, remarcă în viața afectivă a cuplului în societatea românească a sec. XVIII aceeași ierarhie defavorizând femeia: „Inegalitatea dintre sexe în interiorul cuplului, ca și în societate, a marcat inevitabil viața afectivă. Reflectând asperitățile la acest nivel, *Îndreptarea legii* (1652) îngăduia bărbatului „să-și bată muierea cu măsură pentru vina ei” [8, p. 86]. În paralel cu această mentalitate cu tradiții medievale își face cale, prin influența romanelor sentimentale, o schimbare de optică accentuând moralitatea iubirii, „care trebuia să convingă publicul vremii că bogăția și demnitatea morală a vieții în comun nu sunt cu nimic mai prejos decât iubirea-pasiune” [9, p. 210]. Instituția literaturii își exercită în sec. XIX funcția de apropiere a sferei private de cea publică. Romanul sentimental, scrie Carmen Duțu, referindu-se la romanul românesc, determină „metamorfozarea identitară” a feminității, dar și a masculinității. „Cărțile pe care le citesc femeile (uneori și bărbații) în romanele postpașoptiste în aparență înlesnesc comunicarea (care se vrea) subtilă în amor, dar în esență încurajează schimbarea de mentalitate în rândul cititorilor” [10, p. 76]. Resurecția lecturii de identificare e asimilată unei mode a timpului, preferința pentru romanele sentimentale traduse și adaptate, ajungând să transfigureze spațiul privat în lumina modelului livresc. E „primejdia” pe care o anunță cu indignare unele personaje postpașoptiste. „Cărțile au stricat lumea și nu alta”, opinează personajul lui Alecu Cantacuzino, în *Serile de toamnă la țară*. Sub influența lecturii romanțurilor se nasc în literatura română postpașoptistă și primele scene de bovarism. În romanul *Misterele căsătoriei*, Aricescu C. D, scrie în partea I, *Bărbatul predestinat*, despre o femeie care își detesta bărbatul, care nu corespundea „cu eroii din romanțurile care citise când era fată mare” [11, p. 252].

Literatura română a sec. XIX perpetuează totuși stereotipurile femeii inferioare bărbatului și impune o relație tradițională tipică de bărbat superior și femeie-muză. Situația se menține parțial și în sec. XX. De clișeul „femeii-obiect” n-au putut scăpa nici unele dintre cele mai erudite minți. Este bine cunoscută „acreală misogină” (Eugen Negrici) cu care George Călinescu departaja sarcinile creației în funcție de gen. „Dacă ne reprezentăm cu ușurință pe Ovidiu contemplând visător valurile Pontului Euxin, ni se pare grotescă o femeie în aceeași postură cogitabundă. Firesc este ca, în timp ce Ovidiu privește moartea valurilor, femeia să privească pe Ovid[iu]!” [12, p. 263-264]. Romanul lui Călinescu *Cartea nunții* e pledoarie pentru femeia sacrificială și supusă, nimic altceva decât un nutrient necesar pentru împlinirea erotică a bărbatului.

În calitate de subiect al reprezentării, femeia se impune abia în anii 30 ai secolului trecut. Bianca Cernat, cercetătoarea prozei feminine interbelice, scrie că „cele mai semnificative dintre prozatoarele noastre interbelice sunt, în felul lor, niște revoltate – literatura lor este, în filigran, una a revoltei față de arbitrariul unor legi și reguli ce îngrădesc libertatea (inclusiv pe cea interioară) a femeii” [13, p. 9]. Revolta ia forma concretă și decisivă a constituirii în 1925 a Societății Scriitoarelor Române, condusă de Adela Xenopol. Se înființează și o revistă a Societății, *Revista Scriitoarei*, care va promova ideologia emancipării feminine. Emanciparea femeii se va produce în răspăr cu atitudinea conservatoare și patriarhalistă a timpului. Un personaj ca Doamna T este o reabilitare a imaginii superioare a femeii, capabile să scrie (îndemnată, nu întâmplător, de Autor să scrie) și o ilustrare a efectelor devastatoare ale forței ei de fascinație. Fred o va iubi, dar superioritatea morală și intelectuală a doamnei T îl va bloca și-l va îndepărta de ea. Nu întâmplător, Nicolae Manolescu, referindu-se la personajele lui Camil Petrescu, remarcă atitudinea fundamentală care animă imaginația lor erotică: misoginismul [130, p. 116]. În afară de Ladima și D, toți încearcă s-o instruiască pe femeie, să-i citească prelegeri de filozofie, „să-i educe spiritul” (Manolescu). În aceeași reprezentare literară a misoginismului, romanele lui Camil Petrescu aduc în literatură nuditatea fotografică a femeii-manechin, un trup oferit privirii deopotrivă lubrice și inchizitoriale a lui Fred și trupul-obiect destinat posesiei, folosit tentacular de către Fred sau de „lipiciosul” D. La Camil Petrescu, observa Manolescu, „...Femeia e întotdeauna cea privită (...) Nimic nu pornește dinspre interioritatea ei, totul se îndreaptă spre exterioritatea ei. Nu o ființă, care este, ci un lucru, pe care-l posezi” [14, p. 117].

Raportul misogin de forțe își găsește expresie literară și în „tipul Veleitarului erotic” [15, p. 154] din romanele lui Anton Holban sau în cuceritorul de duzină, Ștefan, din romanul *Femei* de Mihail Sebastian. Figuranți pe scena seducției, personajele devin învingători sau învinși, deoarece, „ca formă de putere, seducția are în ea ambiguitatea care o poate deschide deopotrivă către bine sau rău” [16, p. 14].

Iubirea are o natură contradictorie inerentă, orice formă ar lua ea (misogină, misandrică, vanitoasă, romantică, pasională). Tărâmul iubirii reprezintă o arenă cu un duel perpetuu. Provocările cu demoni neobosiți ca gelozia, vanitatea, furia, ura, se țin lanț, cum bine remarcă Pascal Bruckner în *Paradoxul iubirii*. „Nu sunt demn de tine!», strigă amantul în primele zile. «Nu mă meriți», își reproșează apoi partenerii dezamăgiți. Declarăm iubirea așa cum declarăm războiul, conform expresiei consacrate, și deschidem, de asemenea, un spațiu războinic. Este un loc de mari intensități care pot bascula în ostilitate puternică. Deprecierea mocnea în idealizare, denigrarea, în adorație. «Te iubesc, te vreau, te urăsc, îți port ranchiuna!» ” [17, p. 86]. O erotomahie, dar ce erotomahie!

### **Referințe bibliografice:**

Mihaela Ursa, Despre erotomahie. Imaginarul în conjuncție: iubirea și lupta. Published in „Euphorion” 9-10/ 2006, Imaginarul Issue, p. 4.

Denise de Rougemont, Partea Diavolului, București, Humanitas, 2006, p. 138.

Pascal Quignard, *Sexul și spaima*. Trad. Nicolae Iliescu, București, Univers, 2000, p. 73.

Jean Delumeau, *Frica în Occident (sec IV-VIII), O cetate asediată*. Trad. de Diana Crupenschi, București, Editura Univers, 1986, p. 225.

Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. I, trad. Diana Bolcu și Delia Verdeș, București, Editura Univers, 1998, p. 101.

În: Publius Ovidius Naso, *Heroide. Amoruri. Arta iubirii. Remediile iubirii. Cosmetice*. Trad. și note Maria-Valeria Petrescu, București, Editura Minerva, 1977.

Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie, literatură, Iași, Polirom, 2016.*

Ștefan Lemny, *Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc*, București, Editura Meridiane, 1990, p. 86.

Toma Pavel, *Gândirea romanului*. Trad. Mihaela Mancaș, Humanitas, București, 2008, p. 210.

Carmen Duțu, *Masculin-feminin în romanul postpașoptist: o abordare de gen*. Timișoara, Brumar, 2011, p. 76.

11. Aricescu C. D., *Misterele căsătoriei, partea I*, București, 1861. În: *Pionerii romanului românesc. Antologie, prefată și note de Șt. Cazimir*, București, Editura Minerva, 1973, p. 252.

G. Călinescu, *Domina bona*. În: *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 263-264.

Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*. București, Cartea Românească, 2011, p. 9.

Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc. Vol. II. Momente și sinteze*. București, Minerva, 1981, p. 116.

Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, ed. a I-a, Pitești, Paralela, 45, 2000, p. 154.

Gabriel Liiceanu, *Despre seducție*, București, Humanitas, 2010, p. 14.

Pascal Bruckner, *Paradoxul iubirii*. Trad. Irina Mavrodin, București, Editura Trei, 2011, p. 86.



**GÂNDIRE CRITICĂ ȘI CONȘTIINȚĂ ÎN OPERA FILOSOFICĂ A LUI  
LUCIAN BLAGA**  
*Critical Considerations and Consciousness in Lucian Blaga's Philosophical  
Writings*

**Eugeniu NISTOR<sup>1</sup>**

*Abstract*

In the opening volume of his philosophical system – *Concerning Philosophical Consciousness* – Lucian Blaga analyzes the way the most original philosophical visions have been set up over time, insisting on those which placed reflection beyond the constraining boundaries of „common sense”, thanks to the philosophers' adoption of a „methodical purism” or a „methodological expansion”. Then, when these options became operational, the thinker shows that we can also discuss how a scientific issue can be brought into question or how to solve a philosophical problem. But his analytical concerns are directed both towards the spiritual dimensions of ideas (high, deep and flat), as well as towards other nuanced aspects of human thinking, such as: scientism, myth and magic, the transcendent accent, the philosophical motives – to conclude his critical approach with the profound meaning of philosophical consciousness, which not only acquires „self-knowledge”, but becomes itself a philosophy, in continuous metamorphosis and renewal, both through aspectual correlation and reporting, and especially through self-reflection.

**Keywords:** *philosophical thinking, issue area, inner vision, methodological expansion, self-reflection*

Unii cercetători ai gândirii blagiene au apreciat prima carte a sistemului, *Despre conștiința filosofică* (1947)<sup>2</sup>, drept „o metafilosofie”, câțiva considerând-o ca „o introducere în filosofie în general” iar alții au ignorat-o pur și simplu, neacordându-i importanța cuvenită. Așa cum arată toate indiciile, ea a fost concepută ca o lucrare de deschidere a sistemului de gândire al lui Lucian Blaga, de apărare a filosofiei în general și a celei proprii în mod special, în condițiile impunerii noilor rânduiri social-politice în sud-estul european și în împrejurările asaltului bolșevismului teoretizant asupra oricărei viziuni metafizice (clasice, moderne și, mai ales, contemporane), precum și a tendințelor fățișe de a înlocui filosofia cu ideologia, amenințând reducerea ei la o sumă de ingrediente materialist-dialectice. Așadar filosoful revine asupra lucrării în testamentul său editorial (din 1959), fixându-i și poziția cuvenită în „arhitectura trilogială” a sistemului, mai precis în avangarda *Trilogiei cunoașterii*, structurată astfel: „1. *Despre conștiința filosofică* (manuscris litografiat). I. *Eonul dogmatic*. II. *Cunoașterea luciferică*. III. *Cenzura transcendentă*. 2. Supliment: *Experimentul și spiritul matematic* (manuscris)...”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș

<sup>2</sup> Volumul reproduce textul unui curs ținut de Lucian Blaga la Facultatea de Filosofie și Litere (a Universității clujene), în anul universitar 1946/1947, care a fost litografiat în două fascicule, în 1947, de către Centrul Național Studențesc Cluj, cu sprijinul cooperativei „Victoria studențească”. Prima ediție, la care facem referință în acest comentariu, îngrijită de Dorli Blaga și Ion Maxim, cu un studiu introductiv de Henri Wald, a apărut la Editura Facla, din Timișoara, în 1974.

<sup>3</sup> Vezi Dorli Blaga – *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2004, p. 46

Arătând că o viziune filosofică originală nu se produce prea des, Lucian Blaga echivalează o astfel de creație cu „o trezire” a conștiinței omenești, când profunzimile acesteia capătă dimensiuni metafizice, fiind ca „o lansare de făclii aprinse în ultime abisuri”, atât în „noaptea din afară”, cât și în cea din „lăuntrul omului.”<sup>4</sup> O panoramă a marilor gânditori ar însemna și o așezare a acestora în două coloane: una a personalităților „vizionar-constructive” (Thales, Pitagora, Anaxagoras, Parmenide, Heraclit, Platon, Plotin, N. Cusanus, G. Bruno, Descartes, B. Spinoza, Leibniz, Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Bergson) și cealaltă reprezentând *linia analitică* (din care ar face parte: Parmenide, sofisții, Socrate, Platon, Aristotel, scepticii, Montaigne, Descartes, Hume, Kant, precum și reprezentanții fenomenologiei și ai existențialismului contemporan). Observăm că unii ilustrează ambele direcții și, prin urmare, sunt poziționați de Lucian Blaga pe ambele coloane.

Dar cum soluțiile gândirii filosofice sunt fie „antagoniste”, fie „iluzorii”, pricinuind numeroase amăgiri și dezamăgiri, în „chiar împrejurarea de netăgăduit că însuși problematica spiritului omenesc devine tot mai adâncă și mai complexă...”, ca atare „soluțiile filosofice sunt frunzele ce cad ca să îngroașe și să fertilizeze huma în care rădăcinile problematicii spirituale se vor întinde tot mai vâjnoase...”<sup>5</sup> Nu există altă posibilitate de depășire a modului inițial de gândire decât o nouă construcție sau un „spor de luciditate de natură «critică»”, echivalând cu tot „atâtea «treziri» din somnul infinit în care ființa noastră plutește.”<sup>6</sup> Și oricât de autonome s-ar dori direcțiile de gândire ale unor filosofi, plus-valoarea filosofică nu poate eluda creația metafizică, căci „filosofia fără idei metafizice rămâne un aluat ce nu dospește.”<sup>7</sup> Iar cum convingerea fermă a gânditorului român este că „în creația metafizică noi vedem așadar însăși încoronarea gândirii filosofice”<sup>8</sup>, el critică efortul lui Husserl de a-și autonomiza propria filosofie ca „știință severă”, dar și atitudinea echivocă a lui Kant, care „a făcut tot ce i-a stat în putere să speculeze orice metafizică speculativă”, împotmolindu-și ideile „într-o teologie «etică»”, ca și radicalismul pozitivistilor, începând cu Auguste Comte și Ernst Mach, până la promotorii contemporani ai curentului de idei (Schlick, Carnap, Reichenbach), pătrunse de gândul că „metafizica ar circumscrie preocupări în general perimate, reprezentând o fază depășită a civilizației.” De unde desprindem și ironia scăpărătoare blagiană: „Don Quijote, cavalerul tristei figuri, umblă pe drumurile Europei în ipostază de «pozitivist» fanatic.”<sup>9</sup> Arătând că „purismul logicist” este infertil nu doar în creațiile culturale, ci și în filosofie, Blaga vine cu exemplul examenului critic la care a fost supusă filosofia existențialistă a lui Heidegger, în urma căruia s-a ajuns la rezultatul „derutant” că propozițiile gânditorului german „ar fi pur și simplu lipsite de «sens»”<sup>10</sup> Relaționismul

<sup>4</sup> Lucian Blaga – *Despre conștiința filosofică*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Ion Maxim, cu un studiu introductiv de Henri Wald, Editura Facla, Timișoara, 1974, p. 27

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 28

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 29

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 32

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp.35-36

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 38

„criteriilor pozitivistă”, arată el, a fost criticat și de fizicianul Max Planck, care a arătat că chiar și aplicabilitatea lor în cercetările științifice „rămâne discutabilă”.

În încercarea de a „hotărâni filosofia din mai multe părți”, Blaga se izbește de o limită care contează enorm pentru orice spirit creator ofensiv: *simțul comun* – apreciat a fi „o realitate psihologică spirituală”, bazată pe conformism și pe „un corp de prejudecăți” în gândire, caracteristică oricărei colectivități umane, când de fapt progresul se realizează tocmai prin atitudinea de depășire și „violentare” a simțului comun (filosoful român venind cu o serie întreagă de exemple, ruptă din istoria filosofiei, care ilustrează depășirea cu brio a simțului comun). De unde rezultă și opinia că filosofia „este mult mai radicală decât știința în privința atitudinii adoptate față de simțul comun”; aceasta și pentru că trebuie să admitem existența unor „delimitări” clare între știință și filosofie, mult mai vizibile atunci când se studiază separat raportul acestora cu *experiența*, Blaga lămurind lucrurile astfel: dacă pentru omul de știință experiența este atât o primă cât și o ultimă „instanță”, în schimb, pentru filosof aceasta apare „în ansamblul ei, exclusiv ca un pretext de interpretare și atât; fiindcă el urmărește o anumită țință: filosoful va fi autor al unei lumi.”<sup>11</sup> Ducând discuția mai departe, dar tot pe linia trasării unor contururi care să facă diferența dintre filosofie și știință, Lucian Blaga subliniază modul cum „se pune” o *problemă filosofică* și cum „se pune” o *problemă științifică*, operând cu noțiuni noi, precum: *aria problemei* (care conține, de regulă, datele obiective ale acesteia) și *zona interioară a problemei* (echivalentul unui model arhetipal, care duce la prefigurarea răspunsului), explicând cum că „aria unei probleme filosofice o constituie totdeauna, fie explicit, fie implicit, totul existenței (lumea), iar zarea interioară a unei probleme filosofice rămâne totdeauna într-un mare grad indeterminată; din contră, o problemă științifică are totdeauna o arie circumscrisă și o zara interioară complex determinată.”<sup>12</sup> Mai limpede este explicată această funcție operațională de către unii comentatori ai gândirii blagiene, aceștia arătând, între altele, că „*tensiunea interioară* este dată de raportul dintre punctul de plecare (fanicul) și centrul ei dinamic (ideea teorică)”, iar „*zarea interioară* este direcția către care se orientează explicația finală sau deznodământul problemei. Ea este direct proporțională cu *tensiunea interioară*: cu cât tensiunea interioară este mai mare («are un pronunțat accent»), cu atât zarea interioară e mai depărtată sau mai largă...”<sup>13</sup>

Între condițiile de eficiență ale reflecției filosofice, Lucian Blaga așază și căutarea unei metode și, recapitulând un întreg evantai de sisteme metafizice care au exersat „jocul autoîntemeierii”, depistează că acestea s-au configurat „sub arcul antagonist a două extreme: s-a crezut, pe de o parte, că o mai sigură întemeiere se poate efectua numai printr-un *purism metodologic*, și s-a crezut, pe de altă parte, că o certă întemeiere e garantată numai printr-o *expansiune metodologică*...”<sup>14</sup> Între cei care au preferat *purismul metodologic* s-au situat: Parmenide (prin postularea unei echivalențe între „logic” și „existență”), Zenon

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 57

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 67-68

<sup>13</sup> F. Diaconu, M. Diaconu – *Dicționar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 230

<sup>14</sup> Lucian Blaga – *Despre conștiința filosofică*, ediția citată, p. 73

(prin gândirea mișcării în forma ei contradictorie, din care rezultă că mișcarea nu există), Bergson (filtrând existența prin metoda sa intuitivă, ajunge la concluzia că ceea ce există constituie numai „durată”, „act”, „mișcare”, „devenire”), Hegel (prin metoda sa dialectică cu funcție triadică: teză-antiteză-sinteză). În schimb, *expansiunea metodologică* este identificată de Blaga în împletirea dialecticii cu metoda intuitiv-vizionară, în lumea ideilor lui Platon, și, apoi (tot aceasta), este identică cu metoda matematică-geometrică, cu cea empirică și cu metoda mitică, pentru ca forma ei de maximă expansiune să o pună în seama lui Plotin, cel care „admite încă o regiune, și mai înaltă decât a Ideilor, aceea a Unicului, a nucleului supra-categorial, originar, din care emană cascada celorlalte existențe și cvasi-existențe.”<sup>15</sup> Dincoace de Plotin, metafizicile scolastice se structurează (începând cu Toma de Aquino) pe metodologii extrem de variate.

Dimensiunile spirituale ale ideilor sunt și ele încadrabile, în viziunea filosofului român, în trei posibilități: *înalte*, *adânci* și *plate*. Primei dimensiuni – i-ar corespunde gândirea lui Platon și viziunea lui Plotin, celei de-a doua – sistemul de gândire ale Vedantei și cel al lui Fichte; monadologia lui Leibniz fiind și „înaltă” și „adâncă”. Comparativ cu orice viziune filosofică care tinde spre o „plenitudine dimensională”, conceptele bazate și articulate pe scientism, se vor dovedi, cel mai frecvent, a fi „plate.”<sup>16</sup>

În discuția *despre scientism* filosoful explică și modul în care trebuie înțeles acest termen, el reprezentând și „o anomalie a spiritului științific”, care „ia ființă în general prin aceea că... devine ofensiv dincolo de limitele sale firești”, iar „filozofemele în care se complăce un fizician sunt cel mai adesea produse ale «scientismului».” Dar sunt și alte elemente, uneori mai greu de depistat, deoarece sunt „camuflate”; între aceste elemente complementare se situează și *miticul* și *magicul*, care pot intra în structura unor filosofii și se pot institui în *prezențe*.<sup>17</sup> Între exemplele adecvate unei explicații convingătoare acestor *prezențe*, filosoful situează atributul substanței divine din metafizica lui Spinoza (care stipulează „Dumnezeu sau Natura”), susținând că „mai învederat și mai semnificativ decât magicul, participă miticul la clădirea sistemului spinozian.”<sup>18</sup> Iar aceste „ingrediente” participă și la configurarea sistemului de gândire al lui Leibniz, dar și la alcătuirea (adesea) celor mai raționaliste sisteme de gândire, așa cum este cel al lui Hegel, bunăoară.

*Accentul transcendental* constituie pentru orice structură de gândire filosofică, scrie Blaga, „un punct arhimedic (...) în jurul căruia se vor desfășura toate presupunerile, ipotezele, bănuielile, tatonările, convingerile, îndoielile și presimțirile gânditorului”<sup>19</sup> iar, apoi, el identifică și descrie cu acribie specificul acestor „puncte fixe” ale fiecărui sistem de gândire care contează și s-a impus în decursul istoriei filosofiei, arătând rolul lor hotărâtor „pentru fizionomia și structura” respectivă de gândire. Nu departe de aceste considerente sunt aprecierile filosofului român legate de *motivele filosofice*, prin care este „prinsă” și „înmlădiată” frecvent „o idee sau un ansamblu de idei, ce se repetă cu variații ad-hoc în

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 80

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 93

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 95-96

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 107

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 117

mai multe sisteme filosofice.” Acestea pot fi mai abstracte sau mai concrete, mai simple sau mai complexe – un motiv filosofic abstract (și simplu ca manifestare) fiind *ideea devenirii*, din filosofia lui Heraclit sau a lui Hegel, iar unul concret (cu manifestări complexe) este dictonul *ego sum cogitans*, prezent și în gândirea lui Sf. Augustin și în cea a lui Descartes, dar și la Kant și Fichte. Gândirea filosofică se împlinește în diverse *moduri* de evoluție a ideilor: fie ca modalitate sistemică, fie prin afirmarea acestora în gânduri transcrise fragmentar sau într-un mod chiar mai abrupt, aforistic. Preferința pentru un mod sau altul de exprimare a ideilor filosofice aparține, de regulă, gânditorului, dar și epocii în care acesta trăiește, regretul lui Lucian Blaga fiind că: „În ultimul timp, sub influența lui Kirkegaard s-au înmulțit glasurile cari condamnă tendința gândirii spre «sistem». S-a văzut, credem, destul de lămurit că nici noi nu pledăm neapărat și nici tocmai cu fanatism pentru gândirea sistematică. Mărturisim tot atâta înțelegere pentru gândirea aforistică sau de aspect. Nu înțelegem însă sfiala categorică a unor gânditori de ultim ceas față de «sisteme», pentru motivul, intenabil în esență, că sistemul ar scleroza gândirea.”<sup>20</sup>

Eficiența științifică și eficiența filosofică, ambele analizate prin prisma utilității lor practice, îi dă alte prilejuri de reflecție filosofului, acesta constatând că dacă „știința înregistrează succese pe linia civilizației”, în schimb, „filosofia înregistrează succese pe linia culturii.”<sup>21</sup> Mai departe, referindu-se la prefacerile social-politice contemporane, Lucian Blaga subliniază, nu fără oarecare gravitate, că „dialectica hegeliană și-a dovedit eficiența, precum se știe, între altele și prin consecințele ei cu totul neprevăzute de autor, căci în bună parte sub sugestia ei și-a construit un Marx filosofia dialecticii materialiste”, care explică și „fenomenul istoric românesc”, ce nu ar fi luat așa „dimensiuni uriașe” fără „substratul filosofic al dialecticii marxiste.”<sup>22</sup>

Pledoaria lui Blaga pentru varietatea formelor de manifestare ale „filosofiei stilistice” se bazează pe o serie de sondaje edificatoare în „cele mai ample semnificații configurative”, care reflectă veridic „cuceririle cele mai pozitive ale filosofiei culturii și ale filosofiei istoriei.”<sup>23</sup> Această pledoarie înseamnă însă și o extensie a conceptului de fenomen stilistic dincolo de hotarele sensului lui comun, rezumat de regulă la artă, aceasta chiar dacă „o seamă de autori prestigioși, mai ales de la romantici încoace”, s-au simțit tentați să echivaleze filosofia cu arta.”<sup>24</sup> Dar cu toate aceste apropieri, există mijloace care fac diferența între profesioniștii celor două domenii: în timp ce artistul operează „cu mijloace ce țin exclusiv de intuiție și de sensibilitate”, filosoful „lucrează într-un material de concepte și de viziuni de supremă abstracție.”<sup>25</sup>

În studiul său introductiv la sistem, Lucian Blaga mai consemnează că înțelesul profund al conștiinței filosofice este „o stare posibilă, mai complexă a conștiinței”, prin care aceasta „prinde știre de sine” și, analizată sub atâtea raporturi și aspecte corelative,

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 150-151

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 152

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 164

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 171

este „ea însăși filosofie, dar o filosofie în continuă prefacere, niciodată încheiată, ca un pretins «canon», ce ar trebui doar să ia act de sine.”<sup>26</sup>

### ***În loc de concluzii***

În final ne rămâne să constatăm că în cuprinsul primului volum al sistemului său de gândire – *Despre conștiința filosofică* – Lucian Blaga analizează modul cum s-au configurat, de-a lungul vremii, cele mai originale viziuni filosofice, insistând îndeosebi asupra celor care au săltat reflecția dincolo de limitele constrângătoare ale „simțului comun”, aceasta petrecându-se fie grație adoptării de către filosofi a unui „purism metodologic”, fie datorită unei „expansiuni metodologice.” Apoi, în momentul în care aceste opțiuni au devenit operaționale, gânditorul arată că se poate discuta și despre modul în care poate fi „pusă” o problemă științifică sau cum poate fi rezolvată o problemă filosofică. Dar preocupările lui analitice se îndreaptă atât spre dimensiunile spirituale ale ideilor (înalte, adânci și plate), cât și spre alte nuanțe ale gândirii omenești, așa cum sunt: scientismul, miticul și magicul, accentul transcendental, motivele filosofice – pentru a-și încheia demersul critic cu sensul profund al conștiinței filosofice, care nu doar dobândește „știre de sine”, dar devine ea însăși o filosofie, în continuă metamorfozare și înnoire, atât prin corelări și raportări aspectuale, cât și, mai ales, prin autorefecție.

### **Bibliografie**

- Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Ion Maxim, cu un studiu introductiv de Henri Wald, Editura Facla, Timișoara, 1974
- Lucian Blaga, *Eonul dogmatic*, Editura Humanitas, București, 1993
- Lucian Blaga, *Cunoașterea luciferică*, Editura Humanitas, București, 1993
- Lucian Blaga, *Cenzura transcendentă*, Editura Humanitas, București, 1993
- Lucian Blaga, *Experimentul și spiritul matematic*, Editura Humanitas, București, 1998
- Dorli Blaga, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2004
- F. Diaconu, M. Diaconu, *Dicționar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp.172-173

# RĂUL DE DINAINTEA BINELUI. (IV) MOTIVUL PĂRĂSIRII COPILULUI ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC

## *The Evil before Good. (IV) The Reason for Leaving the Child in the Romanian Fairy Tale*

Costel CIOANCĂ<sup>1</sup>

### *Abstract*

A mythological motive, full of imaginative and strongly ontological elements, the abandonment / exile of the child in the Romanian fairytale brings into the epic plane the labor and consciousness of a (dis) imaginary continuity, in which the social contents load the subject itself. The symbolic expression of such a motive of evil and moment of weakness, when a parent exiles / leaves his child in a space of chaos, demonic, like the forest from the fantastic Romanian fairy tale, is obvious. The relations between the carnal body and the spiritual body discovered here, in this space of exile, will make from the exiled child a prominent exponent of the imaginary of the traditional evil. The dynamics of the primary pulses generated by the production of evil, when the exile manifests in the new space all sorts of feelings (despair, fear, etc.), will be quickly subordinated to the secondary (spiritual) pulses: either with divine help, or with his own fund of self, the exiled realizes that this (self) exile is, in fact, a necessary / obligatory moment for deciding, remodeling, revalorizing its common social and spiritual status in advance.

**Keywords:** *Evil, Good, reason for leaving, child, phenomenology, Romanian fairy tale.*

Există, pentru cazurile mitice de părăsire a copilului, o serie întreagă de motive care determină astfel de acțiuni. Relația intimă dintre vis și mit, manifestată prin conținuturile negative ale acestui vis premonitoriu care trebuie corijat, este unul dintre motive, exemplu elocvent fiind, în acest sens, cazul lui *Paris*. După ce îl născuse pe Hector, Hecuba, soția regelui Priam, va visa că va naște un buștean arzător, care va duce la arderea întregii cetăți. Decriptat de un maestru al interpretării viselor (Aisakos, un alt fiu al lui Priam) ca fiind cel care va duce la căderea Troiei, acest nou-născut este părăsit pe muntele Ida; va fi alăptat 5 zile de către o ursoaică, descoperit de un păstor, crescut. Ulterior, după un agōn athletic (Paris îi învinge pe toți concurenții unei lupte organizate tocmai la curtea tatălui său biologic, regele Priam, premiul fiind un taur prețuit foarte mult de Paris!), va fi recunoscut și acceptat de către familia sa regală; urmează viața la curte și binecunoscutele nenorociri aduse cetății și familiei prin răpirea Elenei și pornirea războiului troian.<sup>2</sup>

Acestui mit, Otto Rank îi alătură un altul, persan, în care regelui Sam din Sistan, o consoartă îi naște un fiu albinos, naștere care va fi tăinuită de mama sa; regele află adevărul de la doica acestuia și poruncește ca fiul său născut cu părul alb, să fie abandonat. Ceea ce se va întâmpla: va fi abandonat pe muntele Albus, crescut de o pasăre puternică; ulterior, tatăl său îl va vedea în vis cât de mare și puternic a devenit, inițiind căutarea și recuperarea sa (va fi chiar succesorul lui la tron!).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> PhD, Scientific and cultural coordinator of the *Ancient Western Art Museum* of the Romanian Academy

<sup>2</sup> Rank 2012, pp. 35-36.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

Apoi, avem mult mai cunoscutul caz al lui *Oedip*, despre acea profecie a Oracolului din Delphi vorbind (prin gura nemuritorului Sofocle...) Iocasta, mama lui Oedip:

Cândva lui Laios îi vestise oracolul -/ [...]c-a fost ursit a fi / ucis de mâna chiar a unui fiu de-al lui/ și-al meu. Dar Laios – toți o spun – a fost ucis / la-crucișarea a trei drumuri, de tâlhari / străini. Trei zile nici s-au scurs de când veni/ pe lume-al său copil, și Laios gleznele-i / I le-a legat și-apoi a pus de l-au zvârlit/ pe-un munte neumblat... Apolo n-a mplit/ Oracolul! Nu el – copilul – și-a ucis/ părintele! <sup>4</sup>

Descoperit și crescut de cuplul regal al Corintului (Polybos și soția sa, Merope), Oedip va afla despre profecția oracolului delphian („*ursit/ să mă-mpreun cu mamă-mea, să zămislesc/ urmași ce-or fi rușinea lumii-ntregi și că-s/ ursit să fiu al tatii ucigaș*”<sup>5</sup>) și, încercând să o evite, va fugi din Corint, însă tocmai fuga sa va aduce la împlinirea oracolului: pe drumul spre Teba își va ucide tatăl.<sup>6</sup>

Alt exemplu: *Telephos*, nepotul regelui Aleos din Tegea; tot în urma unei preziceri a oracolului delphinian (un nepot născut de fiica sa îi va ucide toți fiii), acest rege o va face pe fiica sa preoteasă a Atenei, interzicându-i, sub amenințarea cu pedeapsa capitală, orice contact intim cu bărbați. Hercule o va viola, iar Auge, însărcinată fiind, va fi dată pe mâna unui marinăr (Nauplios), spre a fi aruncată în mare, dar, va scăpa.<sup>7</sup> (La unii mitografi, acest erou va fi născut într-un tufiș, rămânând acolo și, după ce va fi alăptat de o ciută, va fi descoperit, crescut și va ajunge urmaș al regelui.<sup>8</sup>)

Un alt erou celebru al mitologiei grecești, *Perseu*, va avea parte și el de un astfel de episod. Bunicul său, regele Akrisios al Argosului, neavând urmași de sex bărbătesc, va consulta oracolul de la Delphi care îi va dezvălui că fiica sa, Danae, va naște un fiu care îi va aduce regelui pieirea; ca urmare, aceasta este închisă într-o cameră de fier, inexpugnabilă, inaccesibilă. Pentru majoritatea *celorlalți*: Zeus va pătrunde la aceasta sub forma unei ploii de aur, inevitabilul întâmplându-se; Danae și fiul ei sunt închiși într-o ladă și aruncați în mare, apoi vor fi salvați de un pescar, după multe fapte eroice (uciderea Medusei, printre altele), Perseu ucigându-și bunicul la o întrecere sportivă cu discuri, devenind ulterior rege al Argosului, întemeietor al cetății Micene.

De asemenea, cf. unor mitografi, chiar și celebrul erou *Herakles* va fi abandonat, după naștere, pe un câmp<sup>9</sup>, tot traiectul său eroic ulterior desfășurându-se sub acest stigmat al expulzării/repudierii de sorginte divină.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> Sofocle 1969, p. 297.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>6</sup> [...]Trei căi acolo se-ntâlneau – văd un pristav / și-o căruță-n urma lui cu telegari./ Urcat în ea stătea un om ce semăna/ cu cel pe care-l zugrăviși; deodat-aud / pe vizitiu și pe bătrân;<,Hei, la o parte tu/ din drum!>>. Eu scos din fire-atunci, pe vizitiu / l-am și lovit. Bătrânul din chervanul lui/ nu mă slăbea din ochi; pe lângă el când am / trecut, m-a și pălit cu un toiag în cap. / În mână-o bătă-aveam și-n creștet l-am trăsniț./ din car s-a prăbușit de-a rostogol... Pe toți/ i-am omorât! (*Ibidem*).

<sup>7</sup> Otto 2012, pp. 38-39.

<sup>8</sup> Diodor 1981, IV, 33, 7-12.

<sup>9</sup> Diodor 1981, IV, 9, 6.

<sup>10</sup> A se vedea articolul *Hercule* din Otto 2012, pp. 76-80.



Pentru mitologia veterotestamentară, emblematică este părăsirea lui Moise după nașterea sa și punerea într-un coș smolit pe apa unui râu.<sup>11</sup> În fine, foarte cunoscut pentru mitologia romană clasică, este cazul părăsirii fraților gemeni Remus și Romulus pe un mal al Tibrului, spre a fi luați de apele râului revărsat.<sup>12</sup>

În mod evident, tema aceasta presupune mult mai multe exemple<sup>13</sup>, fiecare cu ocurențele lui simbolice. Literatura de specialitate este și ea una extrem de bogată, cu abordări din cele mai diverse. Avem, astfel, știri senzaționale în care sunt prezentați publicului copii părăsiți/rătăciți în păduri, sălbăticiți în timp și/sau crescuți de animale sălbatice<sup>14</sup>, scrieri ficționale<sup>15</sup>, scrieri non-ficționale<sup>16</sup>, filme tratând un astfel de subiect.<sup>17</sup> După cum avem și abordări psihanalitice ale unor opere plastice (vezi seria de gravuri semnate William Blake – *The Little Girl Lost*, *The Little Boy Lost*, aflate în colecții muzeale celebre precum British Museum sau Fitzwilliam Museum)<sup>18</sup> sau scrieri literare cu tentă erotică/pornografică<sup>19</sup>, documentare și știri despre inoportune situații dintr-un cotidian dezsociat, politizat și subumanizat...<sup>20</sup>

Greutatea simbolic-ontologică a unui atare motiv al răului, nu putea fi omisă de axiologia tradițională și, implicit, de epicul fantast de basm. Prin urmare, în prezentul studiu, pornind de la situațiile mitice prezentate supra, trecând prin situațiile real-istorice documentate, voi încerca să mitanalizez acest motiv al părăsirii/alungării copilului de acasă. Voi avea în vedere, dincolo de greutatea ontologică a simbolisticii din cazul miturilor, structura, dinamica și funcția luate de acest motiv la nivelul basmului fantastic românesc. Starea de dezechilibru (familiar-social, emoțional) de dinaintea părăsirii/alungării, va însemna, cum vom vedea la concluzii, o descărcare catartă prin care trupul fizic, moral și spiritual al eroului părăsit/alungat ne vorbește despre semiotica

---

<sup>11</sup> Exodul 2, 1-10.

<sup>12</sup> Titus Livius 1976, I, IV, p. 11.

<sup>13</sup> Pe lângă cele amintite deja supra, O. Rank (op. cit.) vorbește despre Sargon, Karna, Ghilgameș, Kyros, Tristan, Iisus, Siegfried, Lohengrin.

<sup>14</sup> <http://www.descopera.ro/stiinta/2610006-sindromul-mowgli-copiii-salbatici-ai-naturii> (accesat la 26.10.2017), aici fiind prezentat, dincolo de cunoscutul caz ale celor două fete indiene Amala și Kamala, descoperite în apropiere de Calcutta în 1926 și despre care se credea că au fost crescute de lupi, manifestând un comportament tipic acestor animale, și cazul unui copil (Traian Căldăraru) descoperit în 2002 într-o pădure brașoveană de un cioban...

<sup>15</sup> Din bogata literatură ficțională care are ca leitmotiv motivul părăsirii/exilării copilului într-un spațiu sălbatic, neapropizat și redescoperit ulterior, amintesc: R. Kypling, *The Jungle Book*; Karen Russell, *St. Lucy's Home for Girls Raised by Wolves*; Jane Yolen, *Children of the Wolf*; Mordicai Gerstein, *The Wolf Boy*; Jill Dawson, *Wild Boy*; John Fairfax, *Wild Children* (poeme); J. George, *Julie of the Wolves*; Alice Hoffman, *Second Nature*; Ursula Le Guin, *Tehanu*; Jane M. Lindskold, *Through Wolf's Eyes*; Patricia A. McKillip, *The Forgotten Beasts of Eld*; Catherynne M. Valente, *The Orphan's Tales* etc.

<sup>16</sup> Boswell 1998; Chapman 2013; Ferrante 2015; Knoepfelmacher 2005; Louv 2005; Newton 2004; Redford 1967; Taggart 1984; Warner 1996; Watson 1995; Ziolkowski 2010 etc.

<sup>17</sup> *L'enfant sauvage*, regia François Truffaut, 1969 (despre povestea unui copil sălbătic - „copilul sălbatic din Aveyron” - descoperit în 1797 în pădurile din preajma orașului Toulouse); *Princess Mononoke*, un film de desene animate în regia lui Hayao Miyazaki, 1997; *The Jungle Book*, celebra ecranizare și producție Walt Disney din 1967 după cartea lui R. Kipling, în regia lui Wolfgang Reitherman etc.

<sup>18</sup> Greco 1983.

<sup>19</sup> Moore, Gebbie 2006; Tribunella 2012.

<sup>20</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Child\\_abandonment](https://en.wikipedia.org/wiki/Child_abandonment) (site accesat la 26.10.2017); Røed 2009; Trenholm 2013, etc.

imagologică a relațiilor interumane din cadrul epicului fantast de basm, despre nevoia de iertare, corijare și/sau pedepsire pentru derapaje caracteriologice, acțiuni inoportune.

### **Pentru o psihopedagogie a imaginarului *răului* acestui motiv**

Structura și semnificațiile situațiilor de basm fantastic românesc cu acest motiv al părăsirii copilului în pădure sau alungării de acasă, nebănuite inițial, reclamau un „dispozitiv” conceptual unitar, ceea ce mi-a sugerat împărțirea acestora tematologic. Astfel, avem 3 mari categorii tematice:

- copii părăsiți într-o pădure de către tatăl lor bun la sugestia/insistența mamei vitrege;
- copii părăsiți sau alungați în mod explicit de acasă din varii motive;
- copii care se autoexilează.

**I)** Foarte numeroase și bine definite imagologic, sunt cazurile în care **un copil (sau mai mulți) este părăsit într-o pădure, la sugestia și insistențele mamei vitrege.**<sup>21</sup> Pe fundamentul unor carențe și disfuncționalități familiale, un tată este determinat de noua soție cu care se însoară să își părăsească copiii din prima căsătorie într-un spațiu sălbatic, departe de casă. Mecanismele psihologice care preced și determină o astfel de atitudine impardonabilă a tatălui, au, în general, un fundament logic, acțiunea primă a tatălui având caracter pragmatic:

A fost odată, în vremeile ale vechi, un român care fiind însurat i-a făcut nevasta doi copii: un băiat și o fată. După ce i-a făcut nevasta aști doi copii, a mai trecut ce-a mai trecut și s-a bolnăvit nevasta și după ce a bolit cât o fi bolit a murit, lăsând copiii micșori. Românul era om muncitor, își câștiga hrana muncind cu mâinile și ziua la unul și la altul, n-avea niscai avere; n-a putut omul să stea acasă să-și vază de copii și n-avea nici bani ca să-și bage o femeie să vază de ei. S-a gândit omul că după ce s-o termina vremea cernitului după nevastă-sa dintâi, să se însoare iar, ca să-și aibe rost în casă și să nu stea copiii așa nelăuați și murdari.<sup>22</sup>

Dinamica internă a mentalității tatălui, probabil de încadrat într-un tipar al etosului tradițional, este de subliniat: regretând moartea soției prime, pus într-o ipostază inoportună (fără avere, trăind doar din ce câștiga cotidian și cu doi „copii micșori”), el trebuie să gândească în perspectivă (recăsătorirea întru refundamentarea acțiunilor, statusului familial-cotidian, acel „ca să-și aibe rost în casă și să nu stea copiii așa nelăuați și murdari”). Dar, exegetic, tocmai această dorință de a rezolva o problemă va genera probleme; fenomenologic, epicul tradițional va introduce în schemă răul de dinaintea binelui. Experiența dramatică trăită de cei doi copii din acest moment al epicului fantast de basm, are un raționament semnificant, părăsirea fiind aproape ceea ce I. Kant numea

<sup>21</sup> Bârlea 1966, I, pp. 159-160; Boer et alii 1975, pp. 177-178 (De altfel, basmul se numește, în mod sugestiv, *Mama mașteră!*); Hasdeu 2000, pp. 17-18, 234-235, 238-239; Marian 1986, pp. 359-362; Opreșan 2006, VI, pp. 270-272; Pop-Reteganul 1986, pp. 28-29 etc.

<sup>22</sup> Stăncescu 2000, p. 263. O astfel de justificare trăirist-pragmatică avem și într-un basm al colecției I. Opreșan (*Copiii în pustietate*): [...] *Iar moșu ce spune? Dup-un an de zile, după moartea lu baba lui, i-a venit dracii să se căsătorească. Normal așa era! Trebuia să aib-o cămașă spălată, o mâncare făcută, de unde venea – să găsească o varză caldă ca fiecare om... Ș-a căutat de cuviință să se căsătorească și moșu.* (Opreșan 2006, VI, p. 270).

*norwendiger Ingrediens* (= un „ingredient necesar”): dincolo de toate detaliile psihologice ale unei astfel de acțiuni, părăsirea copiilor într-un mediu sălbatic, neantropizat, va prefigura traiectul lor eroic și re poziționarea socială (altfel improbabilă!). Atavismul *răului de întâmplat* înaintea *întâmplării binelui*, este sugestiv pentru momentul intrării în viața copiilor orfani de mamă a unei mame vitrege, reliefând părăsirea naturii umane în favoarea unei primare sălbătici, emblematic fiind basmul din care deja am citat supra (*Făt-Frumos cu puii de fiară*, colecția D. Stăncescu):

[...]După ce s-a însurat de și-a luat altă muiere, a gândit că a scăpat de griji și de chinuri, dar, când colo, n-a trecut multă vreme la mijloc și a început muierea cu ură pe copiii făcuți cu nevasta dintâi, dar ce ură gândești?...că din ce trecea din aia îi ura mai tare, până nu și nu că să depărteze copiii, să-i ducă, să-i facă, dar ea să nu-i mai vază și să nu-i mai vază. Omul azi roag-o să-i ierte, mâine roag-o să-i ierte, dă-i în sus, dă-i în jos, s-o înduplece să lase copiii, că-i zicea că el de-aia s-a însurat, când e vorba, de-al doilea, ca să aibe cine îngriji de ei, iar nu ca să-i gonească și să se despartă de ei, că îi sunt dragi fiind copiii lui... nimic, nu ieșea cu ea la căpătâi deloc. <sup>23</sup>

Presat în mod continuu de noua nevestă, care manifestă impulsuri tot mai agresive, traduse sub forma unor descărcări nevrotice<sup>24</sup>, tatăl va consimți la îndepărtarea lor de acasă. Iar spațiul ales spre a-i îndepărta și părăsi nu putea fi, cum altfel?!, decât unul neantropizat, dar, totodată, unul arhetipal, inițiativ: pădurea. <sup>25</sup> Important este de menționat, în acest moment al epicului, „mecanismul păcălirii” acestor copii: spre a-i face să creadă în cele spuse și a-i putea părăsi, tatăl acestora meșterește un mecanism prin care să își certifice sonor prezența în pădure și activitatea pentru care, chipurile, îi părăsise în pădure:

[...]Și i-a luat și i-a dus într-o pustietate de pădure mare și acolo a căutat și a dat de o poiană frumoasă. Acilea erau mere pădurețe multe. Omul a zis copiilor: -Taică, voi să stați acilea ca să vă mai odihniți, că eu mă duc mai colea să culeg mere pentru acasă. Copiii s-au pus jos pe iarba a frumoasă și au început a se juca. Omul s-a dus de s-a înfundat în bunget; acolo a legat o tivgă, de o legăna vântul de colo până colo. Copii au gândit că tivga de se bătea de vânt era tatăl lor, muncea acolo, și au dat înainte cu jocurile. <sup>26</sup>

<sup>23</sup> Stăncescu 2000, p. 263.

<sup>24</sup> [...] -Nu mai mănânc și nu mai mănânc pâine și sare cu tine de nu duci copiii d-acilea! îi zicea muierea. Și dint-asta n-o scotea. (*Ibidem*, p. 264). Într-un alt basm al colecției D. Stăncescu (*Cerbul de aur*), avem descris un asemenea comportament al mamei vitrege, prin importanța și succulența lui hermeneutică pentru analiza de față, meritând citat pasajul în cauză: *A fost, cică, un unchiaș ș-o mătușe. Unchiașul a fost având de la nevasta dintâi doi copii: un băiat ș-o fată, și p-ăști copii mătușă, muma a vitregă, nu-i putea suferi, îi ținea nemâncați, îi bătea de le învinețea carnea pe ei – bătaie de mumă vitregă, când e vorba; în sfârșit, vai mămușoara lor ce viață duceau bieții copii, c-avea zdripturoaica o inimă neagră de-a fost știut-o șapte sate primprejur, și era și prefăcută.* (*Ibidem*, p. 42).

<sup>25</sup> Spațiu al consacării statutului eroic al eroului, *pădurea* ca pandant al *drumului reușitei* (finale) a unui erou de basm fantastic românesc, a făcut obiectul unei analize hermeneutice (vezi Cioancă 2014), motiv pentru care nu voi insista acum și aici asupra acestor aspecte.

<sup>26</sup> *Ibidem*. La Boer et alii 1975, pp. 177-178 este o „scînduriță într-un copaciu, care, bătând vântul, suna mereu: tac! tac!, ca să gândească copiii că el taie lemne”; la Hasdeu 2000, pp. 17, 234-235, 238-239 este „o tîgvă legatră de copac, care bătută de vânt producea sunet a tăietură de lemne”; la Ispirescu 1988, I, p. 315 este „un căpătâi de scîndură” ce imita sunetul toporului tăind lemne; la Marian 1986, pp. 259-261, este o toacă; Opreșan 2006, VI, p. 270 o tîgvă pentru lapte, etc.

Duși în pădure și părăsiți, aceștia vor regăsi, în primă instanță și la intuiția fetei (care presară cenușă pe drum), drumul înapoi spre casă<sup>27</sup>, la a doua încercare de a-i părăsi în pădure, aceștia rămânând pierduți. Este momentul în care copiii, părăsiți în pădure și nemaiputându-se întoarce acasă<sup>28</sup>, vor trebui să își activeze instinctul de supraviețuire și să se descurce în noile condiții. Ceea ce și vor face: dincolo de reacția primă, firească ([...]N-au mai dat de cale. Dacă au văzut așa au prins copiii a plânge tare, dar ce erau să facă?...au adormit și ei ca copiii.<sup>29</sup>), autorul anonim de basm a „încărcat” simbolic acest moment al părăsirii copiilor într-o pădure cu elemente ale unui (viitor) agôn athletic (→ băiatul are un arc, cruță anumite animale sălbatice gestante care îi vor promite, în schimbul vieții, un pui năzdrăvan de-al lor, lupta cu zmeii etc.).

O situație particulară avem în cazul basmelor cu copilul/copiii părăsiți nu în pădure, ci altundeva, în spații locuite și/sau antropizate. Astfel, într-un basm al colecției O. Păun, S. Angelescu (*Spandelea sau mașina de cuțite*), un pictor, om sărac și fără familie, va găsi „un copil mic, dă piept, lăsat d-o fată mare pă drumuri”<sup>30</sup>, de unde va fi luat, adoptat, botezat și crescut. Un alt caz interesant este în basmul *Un om bătrân și o femeie avea doi copii*, colecția Ov. Bârlea: aici, presat de soție să își îndepărteze copiii de acasă, tatăl nu își va părăsi copiii, ca în majoritatea covârșitoare a cazurilor, într-o pădure, ci „la niște neamuri”:

[...]-Mă, dacă vrei să mai sta io cu tine, ia-ți copiii și du-i la neamurli tăi, un te-o milui Dumnezeu cu ie! Acuma ce să vezi? Al un k'iași a-ncepu să plângă, săracu, dă mila lor. I-a loat. Avea niște neamuri, cum ar hi pân Ardeal, sau cine știe-ntr-o dăpărtare mare, și i-a dus acolo. Tot să nu-i piarză.<sup>31</sup>

**II) Avem, apoi, de asemenea foarte bine reprezentată, categoria copiilor părăsiți în pădure sau alungați în mod explicit de acasă, din varii motive.** Și în cazul acestor situații avem de-a face cu o instabilitate emoțională și o ruptură familială, motivul părăsirii unui copil într-o pădure sau alungării de acasă fiind unul pur subiectiv. Gama acestor motivații este, după cum voi arăta în rândurile următoare (și deloc surprinzător pentru imaginarul fantast de basm!), una extrem de largă, mergând de la frustrări familiale până la false conflicte de valori/principii social-morale.

**a) În numeroase cazuri, alungarea unui copil de acasă este rezultatul unei hotărâri de consiliu sau a unui conducător, motivul invocat fiind eliberarea unui animal deosebit sau o persoană fantastă, dintr-o altă lume/dimensiune decât cea umană,**

<sup>27</sup> [...]Dar trecând mai multă vreme și nemaivenind tatăl lor a început a le fi frică și au pornit spre locul unde se bătea tivga, gândind că vor da peste tatăl lor. Acolo, ce să vază?... tivga și tatăl lor nicăieri. S-au întors ei iar la poiană gândind că s-o fi întors și l-or găsi acolo..., el, de unde?, că plecase acasă de atunci. Ce să facă ei acum? S-a întâmplat de a fost presărat fata cenușe, când au plecat de acasă, așa pe drum, până la pădure. S-au luat după urma de cenușe și s-au întors acasă. (Stăncescu 2000, p. 264).

<sup>28</sup> [...]Cenușe nu mai luase fata, și drumul era lung de data asta și era încurcat, că-i ocolise omul rău, ca să nu mai poată veni îndărăt. (Ibidem, p. 265).

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Păun, Angelescu 1989, p. 32.

<sup>31</sup> Bârlea 1966, I, pp. 159-160.

capturate de către vânătorii sau slujitorii împăratului<sup>32</sup>, cu unele variații tipicul fiind următorul:

[...]I dă vulture oglinda, iară băiatu-I dă drumu și cum i-a dat drumu, vulture dăja se dăzbețise, să trăzisă el dăn băutura aia ce-o băusă, ș-a zburat la cer. Iar cân` s-a strâns poporu în curtea împăratului, pă cân` o fost ora dă dat dă dășchiderea la cameră să vază poporu învânatu, pă care l-a-nvânat împăratu, , n-a avut ce mai arăta înainrea poporului. Iar atuncea aintrebat că cine a umblat la cameră d-a dășcuiat camera, dă i-a dat drumu vulturului de aur. Băiatu i-a spus: -Tăticule, io! -Păi cum? -Uite m-am jucat cu arcușu pân curte și din neglijență arcușu a sărit în ochiu vulturului între care vulturu mi-a spus că-mi dă arcușu dacă io-i dau drumu. Și i-ai dat drumul?! -I-am dat drumu. Ce-a zis tata băiatului, împăratu zis, cătră popor? `Ce: -Ce vrei să-i facem, să-l judecăm, să-i tăiem capu? Da` poporu ce-a răspuns/ Zice: -Nu așa, să-l mai canonim! Altu ce zice: să-l spânzurăm. Altu – să-l agățăm dă limbă, altu – să taie carne dă pă el, să punem sare. Al-așa, al-așa, fiecare și-a spus câte-o părere. Între care a rămas tot cum a zis vulturu, că cel dă pă urmă dă tot, cum a judicat ăla, așa a rămas. Ce spune acest om dă pă urmă? -Împărate înălțate și drag popor, u`te ce să-i facem, dăcât să-l omorâm, dăcât să-l canonim, c-a fost un băiat fără minte și fără să-ș dea seama, nu-l omorâm, nu-i facem nimica, dăcât să-i dăm drumu în lume; să-i pui o trăsură cu doi cai la dispoziție ș-un vizitiu și să plece cu el în toată lumea, u`ne i-o milui Dumnezeu. <sup>33</sup>

**b)** La fel de numeroase sunt cazurile în care o alungare de acasă sau exilarea într-o pădure au ca motivație **respectarea unor valori morale, încălcate, chipurile, de cel alungat**. Mă refer aici în mod explicit la cazurile în care o fată de împărat ori soția acestuia, sunt alungate și părăsite, uneori și mutilate fizic, fiind pe nedrept acuzate de desfrâu sau adulter.<sup>34</sup>

**c)** Interesante sunt, prin greutatea și suculența mitologică cuprinse, situațiile în care copii abia născuți, sunt duși și părăsiți în locuri sălbatice, motivul invocat fiind **aspectul non-uman al acestor nou-născuți!** <sup>35</sup>

**d)** După cum, deopotrivă interesante și importante prin prisma dimensiunii magic-oraculare, sunt situațiile de basm în care unii copii sunt alungați de acasă pentru a **îndepărta răul care determina un curs nefast economic al familiei** (motivul „*fata cu pieze relé*”). Această „mitologie a Sorții” din basmul fantastic românesc<sup>36</sup> aduce în prim-plan anumite

<sup>32</sup> Crețu 2010, I, p. 195 (copilul alungat de acasă eliberase din închisoare pe „*un om sălbatic din cer*”), într-un alt basm fiind eliberat „*Omul de Flori*” (*Ibidem*, p. 253); Hasdeu 2000, p. 76 (copilul este alungat și părăsit „într-o pădure foarte depărtată, la marginea împărăției sale”, motivul fiind eliberarea dintr-o cușcă a Omului de Flori); vultur de aur (Păun, Angelescu 1989, p. 50) etc.

<sup>33</sup> Păun, Angelescu 1989, pp. 49-50.

<sup>34</sup> Crețu 2010, I, pp. 210-212, 235, 312; Păun, Angelescu 1989, pp. 19-20, 192 (este orbită și părăsită în pădure la cerința expresă a soțului, împăratul, motivul invocat fiind că și-ar fi ucis copilul, acesta fiind ucis, în realitate, de tatăl fetei, ca o răzbunare pentru refuzarea căsătoriei cu el și evitarea incestului! – Același motiv este prezent și la Stăncescu 2000, p. 221, cu amendamentul că aici i se taie mâinile și sânii, care sunt puse în traistă, alături de trupului copilului ei de 3 ani pe care, chipurile, îl omorâse); Stăncescu 2000, pp. 96 (trebuia dusă în pădure și ucisă, vizitiul nu o va face...), 149-150 (surorile cele mari îi pun într-o cană cu apă un pui de șarpe care, înghițit și crescând, sugera graviditatea fiicei cei mici a împăratului...) etc.

<sup>35</sup> Astfel, într-un basm al colecției O. Păun, S. Angelescu (*Călăvănt-Împărat*), imediat după naștere „copilul” născut trebuie îndepărtat pentru că era „un balaur dă șarpe cât toate zilili”, acesta fiind luat și dus „peste noo mări, peste noo țări, peste noo ape curgătoare” (Păun, Angelescu 1989, p. 138). La. P. Ispirescu (1988, I, pp. 367-368), un copil este părăsit într-un copac al unei păduri pentru că „se născuse cu pieptul de aur”!

<sup>36</sup> Este în curs de redactare un studiu dedicat eminamente acestui subiect – hotărârea/trasarea divină a unui destin uman încă din pre existență, cu condiționarea existenței-, motiv pentru care, aici și acum nu voi dezbate decât aspectul exterior al problemei, anume instrumentarea gnoseologică, recte: alungarea de acasă a unui copil datorită unui destin nefast cu care acesta a fost sortit la naștere....

ipostaze obiectuale ale mentalității tradiționale, în care realități sociale (gen, nenorocul cuiva în ceea ce întreprinde), au căpătat, la omul arhaic, conotații funcțional-operative, fiind nevoie de anumite reacții și acțiuni magic-punitive care să îndepărteze, simbolic, răul (=nenorocul). Emblematic este, pentru această subcategorie, basmul intitulat *Fata cu pieze rele* (colecția P. Ispirescu): fiind al treisprezecelea copil (și singura fată) a unui împărat, toată bunăstarea socială și materială de dinainte începe să se clatine, verdictul „cetitorului de stele” chemat spre a dezlega motivul treptatei sărăcirii fiind unul dur:

[...]Daca veni filosoful, îi puse la stele, și a doua zi îi zise să bage de seamă în trei zile de-a rândul cum dorm copiii. Trecând cele trei zile filosoful veni iar. Împăratul îi spuse că băieții dormeau care cu mâinile deasupra capului, care într-o parte, care cu mâinile pe piept, și care pe spate și cu mâinile pe lângă dâșii, iară fata doarme pe brânci, ori strânsă făcureț ghem, sau cu mâinile între genunchi. –Aceasta este piaza reaoa a împărăției tale, răspunse filosoful; iară de nu o vei depărta din casă, nu se va alege nici praful de d-ta și de copiii dumitale.<sup>37</sup>

Ca atare, acest împărat se vede nevoit să își abandoneze fiica într-o pădure, tot traiectul ei ulterior fiind presărat cu ghinioane aduse altora doar de simpla ei prezență; abia inițierea ei de către o arăpoaică (→ prin furarea ghemelor de mătase cu care se juca un „om tânăr și gras”, care „ședea într-un pat de aur” = norocul ei) îi va schimba destinul (nenorocul în noroc).<sup>38</sup>

Auxiliar acestui motiv al „*fetei cu pieze rele*” este o altă situație care conotează viziunea destinului uman: sunt unele basme unde un copil este alungat de acasă ori părăsit într-o pădure în mod expres, spre a împiedica împlinirea unei prorociri.<sup>39</sup>

**e) Deopotrivă pandant al răului pur și semn al unei devalorizări a sinelui,** în unele situații părăsirea copiilor abia născuți în pădure, vorbește despre pervertirea morală a unor personaje sus-puse social, care clamează abdicarea unei rude apropiate (fiu) de la principiile de apartenență socială; este cazul basmului *Copiii în pustietate* din colecția O. Păun, S. Angelescu, basm în care o bunică își trimite cei 3 nepoți în pădure, spre a fi uciși de santinela respectivă, motivul fiind, din perspectiva-i, unul întemeiat (social).<sup>40</sup> Cei trei copii vor fi ocrotiți și hrăniți magic de Dumnezeu, la 7-8 ani vor fi botezați de Sfânta Dumnică, ulterior fiind descoperiți de tatăl lor și reintegrați familiei...

**f) În fine,** legat tot de **respectarea unor valori morale** (minime) într-un mediu tradițional-arhaic, este cazul unui basm al colecției Gr. Crețu (*Cei șapte frați răătăciți și*

<sup>37</sup> Ispirescu 1988, I, p. 372. Tot al treisprezecelea copil este și fata alungată de acasă la Crețu 2010, I, pp. 171-172, 296-297; Stăncescu 2000, pp. 73-74 etc.

<sup>38</sup> Ispirescu 1988, I, pp. 373-378.

<sup>39</sup> Copilul unui jitar este dus, la porunca unui împărat, într-o pădure spre a fi ucis și a împiedica prorocia făcută de un filosof – el, fiul jitarului și nu fiul împăratului va conduce împărăția; dus în „cea mai mare pustie a codrului împărăției sale”, acest pruncușor va fi cruțat de ostașul desemnat să-l ucidă, ulterior, părăsit în pădure, fiind descoperit și crescut de o leoaică, ajungând într-un final, cf. prorociei, să conducă acea împărăție... (Hasdeu 2000, pp. 85-88). Aceași situație o avem și la Crețu 2010, II, p. 69 (aici fiind vorba despre un vis premonitoriu, nu o prorocie).

<sup>40</sup> [...]Când s-a dus acasă fecioru și i-a spus împăratului și împărătesii că el ia fata lu cutare om, că-i face trei feți logofeți, împărăteasa să jumulea dă păr: -Păi cum să-mi iei mie fată dă om sărac, fată dă neam prost? -Eu, dacă n-oi lua-o, eu mor, mă prăpădesc! N-a avut încotro, s- dus și-a făcut nunta. (Păun, Angelescu 1989, p. 145).

*păcălirea zmeului*), basm în care doi părinți aleg să își părăsescă copiii în pădure decât să îi vadă murind de foame!

[...]Au fost odată un om și o femeie foarte săraci, care aveau șapte copii. Erau atât de săraci, că nu aveau ce să mănânce. Amândoi erau tare îndurerăți că într-o zi o să vadă cum le mor copiii de foame. Dintre copii, cel mai isteț la minte erau unul de se chema Niță. Într-o noapte, îngrijorați de suferința copiilor și neputând să doarmă, se vorbiră ca să-i ducă a doua zi în pădure și să-i lase să se rătăcească acolo, decât să-i vadă murind de foame.<sup>41</sup>

**III) Nu în ultimul rând, avem categoria copiilor care, pentru a preîntâmpina un-rău-de-întâmpat, se autoexilează de acasă.** Motivele? De la proiecția unor asonante dorințe care conotează motivul incestului, la bovarice reverii ale parvenirii sociale. Existența de până atunci a acestor copii care aleg autoexilarea de acasă, este corelată, în mod inevitabil pentru imaginarul fantast de basm, cu destinul lor (aparte): alegând autoexilarea, aleg să își împlinescă și să își trăiască destinul. Firesc, manifestarea în act a acestui autoexil are ca suport ontologic degenerescența umană a unor rude foarte apropiate lor, două fiind subcategoriile sub care pot fi grupate aceste autoexilări:

**a) Autoexilarea de acasă pentru a preîntâmpina o crimă.** Subiectul este, cu mici variații, acesta: o familie săracă intră, în mod fortuit, în posesia unei găini/păsări fermecate, descoperite de tatăl copiilor în pădure, găină/pasăre care făcea zilnic un ou de aur sau de diamant. Vânzându-le, capătă în scurt timp o anumită stare socială, bărbatul plecând de acasă cu negustoria lui proaspăt începută sau „la Ierusalim, să mulțamească lui Dumnezeu pentru norocul cel bun ce i-a dat”.<sup>42</sup> Oul este cumpărat în mod repetat de cineva - un boier, un evreu, un dascăl sau învățător-, toți știutori de carte; descoperind potențialul magic al unor organe interne ale acesteia, vor încerca și vor deveni amantul mamei copiilor, dezideratul fiind îmbrobodirea femeii, tăierea găinii și consumarea organelor cu potențial magic:

[...]I-a dat opt lei pe ea, fiindcă atât îi ceruse, dar el uitându-se bine la creasta găinii a văzut că acolo erau scrise trei lucruri, și anume, că cine îi va mânca ficatul se va face năzdrăvan, cine îi va mânca pipota va ajunge împărat, iar al de-i va mânca inima când se va scula dimineața din somn o să găsească o pungă cu bani sub pernă.<sup>43</sup>

Foarte aproape de reușita lor, acești impostori tați vitregi nu pregetă să recurgă la soluții criminale pentru a recupera organele magice ale găinii, mâncate de foame și întâmplător, de copiii femeii:

[...]Dar viind copiii de la școală flămânzi, cât ce vine cel mai mare, bagă mâna-n cratiță și scoțând capul, îl mănâncă, și cel mișlociu chipota, iară cel mai mic, ficatul, și se duc iară de-acasă pe câmp și păduri, să prindă paseri. Evreul văzând ce se întâmplă, hotărî nici mai mult, nici mai puțin, fără să omoare pe copii, după ce-și dădu toată avrea cumpărând ouăle, după

<sup>41</sup> Crețu 2010, II, p. 58. Părășiți în pădure, în primă instanță vor reuși, grație istețimii celui mic, să se întoarcă acasă, apoi, duși a doua oară în pădure, vor fi pierduți de tatăl lor, vor descoperi locuința unui zmeu bogat, pe care îl vor păcăli și se vor îmbogăți și ei, etc.

<sup>42</sup> Boer et alii 1975, p. 87.

<sup>43</sup> Crețu 2010, II, p. 86. Alte situații identice: Boer et alii 1975, pp. 77-78 („mai găinii”), 87-88 (un evreu completează cu mama bună a celor 3 copii pentru a putea mânca „capul, chipota și ficatul găinii”); Stăncescu 2000, p. 245 („pipota, ficatei, inima găinii”) etc.

ce-și lăsa și legea și muierea cea din tinerețã și din viața lui și se cununã cu o bãrdãșiță. Dar copilul cel mai mic fãcându-se nãzdrãvan, știu gãndul tatãlui lor vitrig și zise cãtrã frați: -Mãi, noi din pãdure sã nu mergem acasã, ci sã pornim în lumea largã, sã vedem ce ne va aduce soartea și norocul. -Bine, ziserã frații, și se luarã prin codri mari, întunecoși și se duserã multã lume-mpãrãție.<sup>44</sup>

Și, la fel de important pentru degenerescentã umanã la care ajung unele rude apropiate ale eroului, de subliniat este un alt fapt: devenite brusc conștiente de potențialitatea magicã a unor atare organe, purtãtoare ale unui nou destin și pentru ele (recte, depãșirea condiției sociale modeste de pãnã atunci versus recãsãtorirea cu cineva mai bine situat social), și mamele bune/naturale ale acestor copii manifestã tendințe criminale întru recuperarea acelor organe<sup>45</sup>, abia fuga acestuia în pãdure și pãcãlirea mamei de cãtre niște pãcurari oprind crima. Un alt exemplu elocvent pentru potențialitatea crimei de înfãptuit și nevoia de autoexilare de acasã a eroului pentru a evita o asemenea faptã, este cazul din basmul *Cei doi fii de împãrat* (colecția Gr. Crețu), basm în care o împãrãteasã, mama vitregã a fiului de împãrat, se folosește de un pretins vis premonitoriu spre a scãpa de „boala grea” ce-o cuprinsese (=de fiul împãratului):

[...]Ca sã ajungã ca sã-și împlineascã gãndul, se prefãcu într-o zi cã este greu bolnavã. Cãnd veni împãratul și o întrebã ce are, ea spuse cã a visat noaptea cã a venit cineva la ea și i-a dat inima lui Nicolae și i-a zis: -Mãnãnc-o, împãrãteasã, dacã vrei sã te faci sãnãtoasã și sã fii stãpãnã pe lumea întregã. Eu n-am vrut s-o mânãnc, dar arãtarea din vis mi-a spus cã n-am sã mã vindec de boala asta grea pãnã ce n-oi mânca-o. -Bine!, zise împãratul, care pricepu îndatã șiretlicul. Am sã caut sã fac cumva sã ți-o dau. <sup>46</sup>

**b) Autoexilarea de acasã pentru a preîntãmpina un incest.** Suportul obiectiv al acestui motiv destul de des prezent la nivelul epicului fantast de basm <sup>47</sup> este ținerea/împlinirea promisiunii fãcute soției muribunde – a se recãsãtori doar cu cineva asemenea (fizic) ei<sup>48</sup> ori cãreia sã i se potriveascã un obiect dat tocmai în acest scop.<sup>49</sup> Sunt

<sup>44</sup> Boer et alii 1975, pp. 87-88.

<sup>45</sup> [...]Și așa se nãrãvirã și sã dusã muierea acasã și tãie capu la gãinã și o fripsã, așteptãnd pe tot sã vie, sã mânce maiu și sã o ieie de muiere. Însã copilu, ca copiii, tot pe lângã foc, ca sã capete și el din gãinã vreo bucãturã. Darã mumã-sa nu i-au dat, și s-o întins copilu în laboș și din întãmplare chiar maiu gãinii l-au apucat și l-au mânecat, cãt au ieșit mumã-sa în tindã, odatã i-au spus: -Mamã, sã nu mã sfãdești, cã am luat o bucãturã din laboș. -Ce bucãturã ai mânecat? -Da maiu l-am mânecat, pe cãnd muierea aștepta pe tot cu maiu fript. -Oh, mânecat-ai fi fost catran sã mâneci. No, sã știi cã din tine trebã sã scot maiu care l-ai mânecat. Și s-au apucat cu cuțitu muma sã beleascã pe copil. Însã copilu, înfricoșat, au luat-o la fugã. (Boer et alii 1975, p. 77).

<sup>46</sup> Crețu 2010, II, p. 122.

<sup>47</sup> Situațiile-limitã în care este pusã o eroinã de basm, vizatã de inițierea unor relații incestuoase din partea unei rude foarte apropiate (tatã sau frate), prin prãbușirea sau anularea unor cutume moral-sociale întru rezolvarea unei imediate nevoi carnale, constituie, pentru preconizata mea *Istorie a rãului din basmul fantastic românesc* (aflatã în curs de aranjare și nuanțare a unor concepte), un important subiect care îmi poate sugera/reliefa optim relația imaginar-real de la nivelul etosului tradițional. Ca atare, cum este aproape finalizat studiul dedicat motivului incestului din basmul fantastic românesc, cu tot ce presupune abordarea unui atare subiect (→ mitoforia unor exemple istorice de incest; funcțiile și valorile date de cãtre creatorul anonim de basm; simbolica din spatele acestor exemple etc.), în acest studiu nu voi insista decãt asupra aspectelor particulare care determinã autoexilarea de acasã a unor eroine, spre evitarea incestuoasei relații cu o rudã de sãnge....

<sup>48</sup> Bãrlea 1966, II, pp. 145-146; Pãun, Angelescu 1989, pp. 190-191.

<sup>49</sup> *Inel* (Boer et alii 1975, pp. 124-125, 198-199, 213, 215); *condur* (Ispirescu 1988, I, pp. 288-289); *pantof* (Pãun, Angelescu 1989, p. 101); *papuci* (Sevastos 1990, II, pp.96-97) etc.



și cazuri în care suportul obiectiv al unei asemenea incestuoase relații este constituit de subiectivitatea alegerii (fata, fiind foarte frumoasă, este dorită drept soție de către tatăl ori fratele ei!).<sup>50</sup> Proiecția unor asemenea impulsuri carnale care vizează inoportune relații incestuoase, unele dorite de persoane inițiate sacramental<sup>51</sup>, altele înfăptuite/trăite în mod real, explicit<sup>52</sup>, vădește nu doar degenerescența unor caractere, ci și rejecția unor astfel de relații. Sigur, în toate basmele cu astfel de mențiuni, avem o oarecare împotrivire a celor vizate de actul incestului, dar, în anumite cazuri, creatorul anonim de basm a insistat și nuanțat trăirile celor vizate de incest, cu sublinierea dimensiunii non-morale și non-creștine:

[...]Mă-sa o învățase să asculte de poruncile părinților, iară mai vârtos de poruncile lui Dumnezeu. Ea crescuse în frica Domnului și se făcuse cu de zece părți mai frumoasă decât mă-sa. Poate d-aia și tată-său poftise a o avea de soție. Când auzi ea de la tată-său voința lui cea necuviincioasă, se pierdu de rușine. Puse mâna la gură, își mușcă buzele și rămase ca trăsniță din cer.<sup>53</sup>

Iată, principiul moral formează nucleul sintetic al atitudinii celei vizate de răul-cestă-să-se-întâmplesse (=relația incestuoasă), reacția și manifestarea în act a ființei sale la aflarea dorinței inoportune a tatălui, fiind mărturie. Iar alegerea autoexilării, singura alternativă viabilă, pare firească:

[...]Fata însă, cât ce s-au dus împăratul să se culce, ș-au adunat câteva hăinuțe în niște desagi și, cu ele în spate, a fugit și s-au ascuns într-un codru mare și lat, **mai bine să peară acolo de foame, de frig ori de dinții fiarălor sălbatice, decât să cadă cu tatăl său în păcat.**<sup>54</sup>

### **Răul de dinaintea Binelui. Scurt discurs epistemic asupra acestui motiv de basm și câteva Concluzii**

Obiect sau subiect din realitatea socială a lumii, motivul părăsirii copiilor într-un spațiu neantropizat, alungarea sau autoexilarea lor de acasă se situează, la nivel basmului fantastic românesc, undeva între ceea ce unii autori numeau *obiectualizare* și *obiectivizare*.<sup>55</sup> Numeroasele situații de basm în care eroi imberbi și/sau surori (pre)adolescente sunt părăsiți de tatăl lor în păduri neumblate sau alungați de acasă la sugestia expresă a unei mame vitrege, ne relevează două mari truisme.

<sup>50</sup> Crețu 2010, II, p. 190; Ispirescu 1988, I, p. 461; Stăncescu 2000, pp. 104-105, 273-274.

<sup>51</sup> Nu sunt deloc puține la număr basmele în care dorința inițierii unor relații incestuoase este făcută de către un popă! (Bârlea 1966, II, p. 146; Păun, Angelescu 1989, pp. 190-191; Sevastos 1990, II, pp. 96-97; Stăncescu 2000, pp. 104-105 etc.)...

<sup>52</sup> La Ispirescu 1988, I, p. 370, un erou se va însura cu sora cea mică a mamei lui = mătușa, situație întâlnită și la Pop-Retegănuș 1986, p. 232 (un erou se va însura cu mătușa, mama lui, sora nevastei, știind adevărul!). În două basme avem menționarea explicită a motivului Oedip - Bârlea 1966, II, p. 441, la Hasdeu 2000, p. 95, acest cuplu mamă-fiu având împreună și un copil!...

<sup>53</sup> Ispirescu 1988, I, p. 461 (De altfel, basmul se numește *Împăratul cel fără-de-lege!*)....

<sup>54</sup> Boer et alii 1975, p. 199 (sublinierea îmi aparține, C.C.).

<sup>55</sup> Cf. Enăchescu 2005, 54, notele 1-2, prin *obiectualizare* se înțelege „situația în care *ceva* care aparține Persoanei se prezintă ca fapt obiectiv-concret exterior, cu valoare *instrumentală* în raport cu realizarea unei *nevoi* a individului pe care îl reprezintă”, în timp ce prin *obiectivizare* se înțelege „transpunerea exterioară în act a unei *nevoi*, tendințe sau pulsioni interioare a Persoanei în vederea realizării acesteia ca dorință personală sau în raporturile sale cu ceilalți”.

În primul rând, are loc activarea instinctului biologic de conservare. Ajunși într-un mediu ostil, demonizat, acești copii trebuie să reacționeze rapid după producerea răului și să se adapteze noii situații pentru a avea o (minimă) șansă de supraviețuire.<sup>56</sup>

În al doilea rând, și pornind tocmai de la această activare a instinctului de supraviețuire, acești copii părăsiți/alungați de acasă își vor descoperi și stabili raporturile cu trupul lor carnal, aflat în re-dimensionare fizică și emoțională. Care le va permite și/sau asigura ulterior reușita finală.

Deloc surprinzător pentru mentalitarul tradițional, în toate situațiile de basm fantastic românesc în care avem acest motiv al părăsirii copilului în pădure sau al alungării de acasă, *punerea împreună* a tuturor dominantelor imaginative vădește obstinția cu care creatorul anonim de basm a raportat semnificația unui atare și inoportun act social (dar, bine conturat/relieftat psiho-cultural), la realitatea imaginală: *caracterul* desăvârșit al eroului va marca *destinul* (aparte al) acestuia. Morfologia simbolică a traiectului eroic al acestui copil alungat/părăsit, dincolo de elementele fabuloase sau supranaturale pe care le-a imprimat epicului imaginația creatorului anonim de basm<sup>57</sup>, poartă, totuși, amprenta verosimilității. După cum se poate vedea din cele expuse de-a lungul acestui studiu, se pornește de la cauze concrete, prezente la nivelul cotidian al vieții, imaginația folclorică folosindu-se de realități familial-sociale (incest; răutatea unei mame vitrege; supersitiții etc.), și se va ajunge într-un „scur” al imaginarului în care rezolvarea are totdeauna participare (in)direct-divină:

[...]Dimineața, băiatului îi era foame; soră-sa, ca să-l împace, puse în foc o scândură, arătându-i că a pus o turtă și copilul încetă a mai plânge. Din întâmplare trecu pe acolo Dumnezeu și cu Sfântu Petru și a întrebat pe fată ce a pus pe foc. Fata îi fu rușine să-i spuie, însă silită a spus că a pus o scândură. Atunci Sfântu Petru, cunoscând totuși dat cu toiagul în pământ și s-a făcut o turtă cât roata carului, încât fata de unde rupea, se împlinea la loc și prin urmare nu se mai isprăvea.<sup>58</sup>

Este și foarte firesc să fie așa: funcția pragmatică a simbolului este valorizată doar în raport cu divinitatea. Iar modul de existență și, mai ales!, de gândire al comunității tradiționale românești, generatoare și consumatoare și de basm fantastic, o dovedește cu prisosință. Am văzut, sunt cazuri în care astfel de copii alungați de acasă ori părăsiți în pădure, primesc vizita unor divinități canonice de prim rang (Dumnezeu și Sfântul Petre), precum și anumite obiecte magice care să le faciliteze drumul în viață. Iar aceste imixtiuni ale divinului în profan, vin toate pe fondul unor (temporare) crize familial-sociale și, de subliniat, pe desăvârșitul fond caracteriologic-uman al eroului.

---

<sup>56</sup> [...] *Au rămas în bunget. Au stat ei, bieții, cât au stat, cu frică, tremurând vargă, că urlau și răgeau fiarele de țî se făcea părul măciucă pe cap, plângând de să fi muiat inima cuiva, de cremene sî fi fost, dar ce să facă? ei au plâns, ei au tăcut. S-au pornit și ei, cu inima dinți, cînd i-a răzbit foamea, să caute ceva d-ale mîncării. Ce să găsească?, rădăcini, alt ce? După foame, iaca și setea, apa nicăieri, se frigeau bieții copilași, săracii, mai ales băiatul, că lui îi era mai sete, fetei nu îi era așa de mult.* (Stănescu 2000, p. 43).

<sup>57</sup> În câteva basme, băiatul părăsit de tatăl lui în pădure împreună cu sora lui mai mare, va bea apă dintr-o urmă de cerb, metamorfozându-se într-un cerb (Boer et alii 1975, p. 177; Hasdeu 2000, pp. 238-239; Pop-Reteganul 1986, pp. 28-29 etc.), aspecte tratate *in extenso* într-un studiu aflat în curs de apariție (Cioancă 2018).

<sup>58</sup> Hasdeu 2000, p. 235. Alte situații asemenea avem la Ispirescu 1988, I, p. 314; Oprișan 2006, VI, p. 270 etc.

Instrumentate gnoseologic și fără a fi supraîncărcate de sens, aceste situații expuse în prezentul studiu ne relevă și unele aspecte mai puțin sesizabile la o primă lectură a textelor mitanalizate supra.

Este de subliniat, spre exemplu, că totdeauna se pornește de la situații „primare” (gen, răutatea viscerală a unei mame vitrege care dorește cu ardoare îndepărtarea copiilor de acasă și care speculează lașitatea sau „moliciunea” caracteriologică a tatălui copiilor<sup>59</sup>), și se ajunge la forme ceva mai elaborate (cazul autoexilării de acasă pentru a preîntâmpina un incest sau cazul în care anumite superstiții determină alungarea unui copil întru echilibrarea norocului casei...).

După cum, la fel de important de subliniat este faptul că, forța poietică și greutatea ontologică a destinelor implicate în astfel de părăsiri în locuri sălbatice, alungări de acasă sau autoexilări, obiectivează tot epicul fantast, oricare dintre situațiile aduse de mine în discuție putând fi considerată o reală desprindere catartică de „mediul răului” (de)întâmpat și o antamare a binelui-de-așteptat.

Aceasta fiind, se pare, una dintre „legile imaginar-experimentale” ale basmului fantastic românesc: totdeauna este nevoie, în prealabil, de producerea unui *rău primar* care să dez-zăgăzuiască *binele final*...

## Referințe bibliografice

Bârlea 1966, Ovidiu Bârlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I-III, Editura Pentru Literatură, București, 1966.

Boer et alii 1975, Demetriu Boer, Mircea Vasile Stănescu Arădanul, Ștefan Cacoveanu, *Povești din Transilvania*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

Boswell 1998, John Boswell, *The Kindness of Strangers: The Abandonment of Children in Western Europe from Late Antiquity to the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

Cioancă 2014, Costel Cioancă, *Drumul către reușită. O (scurtă) perspectivă hermeneutică asupra pădurii din basmul fantastic românesc*, în *Meridian critic* (Analele Universității <<Ștefan cel Mare>>, Suceava, Seria Philologie. B. Literatură), XIX, nr. 2/2014, pp. 29-36.

Cioancă 2017a, Costel Cioancă, *Între Bine și Rău. Motivul orbirii în basmul fantastic românesc*, în *Studia Universitatis „Petru Maior”*, Tîrgu Mureș, nr. 22, 2017, pp. 127-142.

Cioancă 2017b, Costel Cioancă, *Călătoria la Iad sau miracolul (in)certitudinii. Considerații despre un motiv eschatologic prezent în basmul fantastic românesc*, în *Memoria Ethnologica*, nr. 64-65 (iulie-decembrie), 2017 (An XVII), pp. 8-25.

Cioancă 2018, Costel Cioancă, *Prolegomene la un bestiar mitologic al basmului fantastic românesc. (II) Cerbul*, în *Sargetia. Acta Musei Devensis*, SN, IX (XLV), 2018 (în curs de apariție).

Chapman 2013, Marina Chapman, *The Girl With Non Name: The Incredible Story of a Child Raised by Monkeys*, Pegasus Books, New York, 2013.

---

<sup>59</sup> [...]Se necăji unchiașul s-o înduplece, o întoarce, o mai suci, că așa, că pe dincolo...aș! Baba o ținea una cu ce apucase de zisese. N-a putut ieși cu ea la căpătâi. Deci **fiindcă era slab de inimă și o iubea prea mult** – vezi cum îl orbise pe el Dumnezeu la bătrânețe – s-a hotărât moșul să-i facă pe voie. (Stăncescu 2000, p. 42; sublinierea este a mea, C.C.).

- Crețu 2010, Grigore Crețu, *Basmе populare românești*, vol. I-II (Ediție îngrijită de I. Datcu și I. Stănculescu, prefață de I. Datcu), Editura Saeculum I.O., București, 2010.
- Diodor 1981, Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică* (Trad. R. Hâncu, Vl. Iliescu, studiu introductiv și note istorice de Vl. Iliescu), Editura Sport-Turism, București, 1981.
- Enăchescu 2005, Constantin Enăchescu, *Fenomenologia Trupului. Locul și semnificația Trupului carnal în psihologia persoanei*, Editura Paideia, București, 2005.
- Ferrante 2015, Elena Ferrante, *One in Two, Two in One. The Story of the Lost Child*, Europa Editions, New York, 2015.
- Greco 1983, Norma A. Greco, *Blake's <<The Little Girl Lost>>: An Initiation into Womanhood*, în *Colby Quarterly*, vol. 19, no. 3 (September), 1983, pp. 144-154.
- Hasdeu 2000 Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Literatură populară. Basmе populare românești* (Ediție îngrijită de Lia Stoica Vasilescu, Prefață de Ov. Bârlea), Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2000.
- Ispirescu 1988, Petre Ispirescu, *Legende sau Basmеle românilor* (Ediție îngrijită de Aristița Avramescu), vol. I-II, Editura Cartea Românească, București, [1882] 1988
- Knoepfmacher 2005, Ulrich C. Knoepfmacher, *The Hansel and Gretel Syndrome: Survivorship Fantasies and Parental Desertion*, în *Children's Literature*, 33, 2005, pp. 171–184.
- Louv 2005, Richard Louv, *Last Child in the Woods, Saving our children from Nature – Deficit Disorder*, Algonquin Books, Chaper Hill, 2005.
- Marian 1986, Simeon Florea Marian, *Basmе populare românești* (Ediție îngrijită și prefață P. Leu), Editura Minerva, București, 1986.
- Moore, Gebbie 2006, Alan Moore, Melinda Gebbie, *Lost Girls*, Top Shelf Productions, Atlanta, 2006.
- Newton 2004, Michael Newton, *Savage Girls and Wild Boys: A History of Feral Children*, Picador, New York, 2004.
- Oprișan 2006, Ionel Oprișan, *Basmе fantastice românești*, vol. I-XI, Editura Vestala, București, 2005-2006.
- Păun, Angelescu 1989, Octav Păun, Silviu Angelescu, *Basmе, cântece bătrânești și doine*, Editura Minerva, București, 1989.
- Pop-Reteganul 1986, Ion Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti. Basmе, legende, snoave, tradiții și povestiri* (Ediție îngrijită și studiu introductiv de V. Netea), Editura Minerva, București, 1986.
- Rank 2012, Otto Rank, *Mitul nașterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei* (Traducere și îngrijire ediție – Monica Medeleanu), Editura Herald, București, 2012.
- Redford 1967, Donald B. Redford, *The Literary Motif of the Exposed Child*, în *Numen*, 14 (3), 1967, pp. 209-228.
- Røed 2009, Merethe Røed, *The Lost Boys of Sudan: The reintegration process of school children associated with armed forces and groups*, Oslo University College, Oslo, 2009.
- Sofocle 1969, Sofocle, *Oedip rege*, în vol. *Tragedii* (Traducere, prefață, note și indice de George Fotino), Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.

- Stăncescu 2000, Dumitru Stăncescu, *Sur-Vultur. Basme culese din gura poporului român* (Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de I. Datcu), Editura Saeculum I.O., București, 2000.
- Taggart 1984, James M. Taggart, <<*Hansel and Gretel*>> in *Spain and Mexico*, în *The Journal of American Folklore*, vol. 99, no. 394 (oct.-dec.), 1984, pp. 435-460.
- Titus Livius 1976, Titus Livius, *Ab urbe condita (De la fondarea Romei)*, vol. I-II (Traducere, tabel cronologic și note de P. Popescu Găleşanu, Cuvânt introductiv de A. Marinescu-Nour), Editura Minerva, București, 1976.
- Trenholm 2013, Jill Trenholm, *Women Survivors, Lost Children and Traumatized masculinities. The Phenomena of Rape and War in Eastern Democratic Republic of Congo*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2013.
- Tribunella 2012, Eric L. Tribunella, *Literature for Us <<Older Children>>: Lost Girls, Seduction Fantasies, and the Reeducation Adults*, în *The Journal of Popular Culture* (Wiley Periodicals Inc.), vol. 45, nr. 3, 2012, pp. 628-648.
- Warner 1996, Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1996.
- Watson 1995, Patricia A. Watson, *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny, and Reality*, Brill, Leiden, 1995.
- Ziolkowki 2010, Jan M. Ziolkowski, *Laments for lost children: Latin Tradition*, în vol. *Laments for the Lost in Medieval Literature (Medieval Texts and Cultures of Northern Europe)*; Jane Tolmie, M.S. Toswell – eds.), Brepols Publishers, Turnhout, 2010, pp. 81-107.

## UNDERGROUND ȘI AVANGARDISM

### *Underground and Avantgardism*

Dumitru-Mircea BUDA<sup>1</sup>

#### *Abstract*

As the entire generation to which he belongs - the one of the first postwar years - Alexandru Lungu participates, inevitably, in a kind of alternative project of Romanian literature. One in which the aesthetic consequences of the massive synchronizations of the interwar period (culminating with the first avant-garde waves) were to exert their effects on the entire literary field, and the creative destinies of the young people unfolded in the last years of the Second World War would exploit to the last consequences of the paradigm of modernity. By them, and by those who could have followed them, it was natural for Romanian literature to finally be imprinted with an authentic European trajectory, somewhat guaranteed by the freshness and speed of assimilation of a Central Eastern European culture young, with a special identity (an original Latvian-Slav-Levantine alloy with antennas connected to Central Europe vigorously).

**Keywords:** *Romanian literature, synchronizations, modernity, underground, avantgardism.*

Ca întreaga generație din care face parte – cea a primilor ani postbelici – Alexandru Lungu participă, inevitabil, la un fel de proiect alternativ al literaturii române. Unul în care consecințele estetice ale sincronizărilor masive din interbelic (culminând cu primele valuri avangardiste) urmau să își exercite efectele asupra întregului câmp literar, iar destinele creatoare ale tinerilor debutați în ultimii ani ai celui de-al doilea război mondial aveau să exploateze până la ultimele consecințe paradigma modernității. Prin ei, și prin cei care ar fi putut să le urmeze, era natural ca literaturii române să i se imprime, în sfârșit, o traiectorie europeană autentică, garantată, oarecum, de prospețimea și viteza de asimilare a unei culturi Central-Est-europene tinere, cu o identitate fără îndoială specială (un original aliaj latino-slavo-levantin cu antene racordate energic la Europa Centrală).

O simplă enumerare a numelor care pot fi asociate acestei generații – „generație pierdută” cum i s-a spus, cu o sintagmă pe care Alexandru Lungu o găsea prea excesivă – creează așadar nostalgii ce se revarsă într-o nemărturisită fantasmă a unei literaturi române ocolite de tragedia proletcultistă, de cenzură, de degradantul delir al dictaturii ceaușiste, de compromisurile morale, soluțiile de supraviețuire prin rezistență interioară, subversivitatea, disidența și formele estetizate ale protestului. Nostalgia are, fără îndoială, un puternic reflex vindicativ, pornit din șocanta diferență de nivel dintre literatura post-avangardistă pe care o sufocă proletcultismul și retardul cultural major pe care acesta îl impune. S-a vorbit suficient de mult și de dramatic despre acest moment fatal, ale cărui consecințe au fost percepute invariabil drept catastrofice. Și fără îndoială că au fost astfel, dar mai degrabă pe termen scurt.

Prelungirea abuzivă a fantasmei culturale la care mă refer nu poate fi avantajoasă. Ea explică și epuizează un context socio-politic, istoricizat, dar riscă perpetuarea unei

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

viziuni fataliste și întrucâtva simplificatoare. În orice caz, mizând excesiv pe evidențe și ignorând geografia non-explicită, underground, „geografia secretă”, pentru a-l parafraza pe Cornel Ungureanu, a fenomenului cultural românesc din secolul trecut. Fără îndoială că nu poate fi decât dificil să gândești destinul literar al lui Alexandru Lungu, ca și al lui Alexandru Vona, Pavel Chihaiia, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca, Paul Păun, Constant Tonegaru, pe acela al lui Blaga sau al cerchiștilor sibieni ș. a. (într-o serie spontan și aleatoriu definită de nume supuse aceleiași fatalități istorice) fără a constata efectele biografice și bibliografice ale totalitarismului asupra lor. Cele mai grave - epurările, condamnările și exterminarea programată – nu vor fi niciodată suficient condamnate pentru monstruoșitatea prin care au fost posibile. Dar ceea ce a fost traumatic pentru o lume românească supusă torturii și dezumanizării, căreia i s-au distrus sistematic elitele și, cu ele, identitatea modernă, europeană, nu se traduce invariabil prin traumă în literatură.

Suntem tentați să citim literatura scrisă sub totalitarism și literatura care urmează unei dictaturi cu suspiciunea că sistemul de constrângeri pe care a trebuit să-l înfrunte a produs daune majore calității estetice și orizontului de semnificații a textelor, ancorându-le în concretețea epocii, în datele ei fatale. Nenumărate studii au revelat indisolubila relație a literaturii române din comunism cu un cod politic și etic, în lipsa căruia s-ar produce o decontextualizare cu urmări dramatice. Un fel de teamă că, în lipsa cifrului politic, tot destinul literaturii române scrise în sau din afara comunismului nu s-ar putea susține suficient estetic, funcționează, încă, uneori nemărturisit, în perspectivele pe care le avem asupra trecutului și a reprezentării lui în prezentul imediat.

Cred așadar în necesitatea unei detensionări a modului în care ne raportăm la tabloul literaturii române din a doua jumătate a secolului trecut. E foarte posibil ca aceasta să fi și început să se producă, mai ales în ultimul deceniu, când mare parte din pasiunile post-traumatice și obsesiile inevitabile au început să se estompeze. În lipsa lor, generația născută după 1990 poate privi înapoi cu o detașare benefică, de la o distanță necesară unei evaluări adecvate, spre generația unui poet ca Alexandru Lungu, înțelegând de îndată sensul celor două cezuri ale scrisului său - prima, după ce excepționalul său volum de debut, *Ora 25*, e interzis și dat drept exemplu de literatură „decadentă, afectată de morbul putreziciunii” de către propaganda proletcultistă, a doua după scurta perioadă de timidă revenire cu volume de versuri (1968-1973), instalată în primul deceniu al exilului în Germania. Netransformând, însă, aceste cezuri în subiect propriu-zis al interpretării și constatând metamorfozele poeziei lui, trecută, din experiența post-avangardistă, irreverențioasă și spectaculară, a volumului de debut – citit în cenaclul lui Vladimir Streinu și premiat în manuscris – înspre o poetică a melancoliei, elegiacă și misterioasă, în afinitate structurală cu Lucian Blaga și explorând înfiorată un cosmos crepuscular, hieratizat și reinvestit cu ipoteza epifaniei.

Destinul lui Alexandru Lungu e, în fond, una dintre alternativele, aparent limitate, care se ivesc sub orizontul sumbru al totalitarismului: el nu emigrează imediat, în primii ani postbelici, așa cum fac numeroși alți colegi de generație, dar și interbelici deja consacrați care își vor redefini identitățile în spațiul cultural occidental (printre cazurile

radicale de metamorfoză în exil numărându-se, firește, Cioran și Ionescu), ci alege, mai întâi, soluția rezistenței interioare, excluzând însă total orice manifestare publică. Aceasta echivalează cu tăcerea editorială – nu și cu renunțarea la creație. Trauma totalitarismului provoacă o mutație majoră în poezia lui Alexandru Lungu, care își definește, practic, o identitate și o individualitate subtil elaborată dintr-o descendență post-simbolistă, turnată într-un dialect poetic sacerdotal, de o ceremonialitate tainică, explorând esențialitatea limbajului și puritatea unei frumuseți redescoperite a lumii. Portativul viziunii poetice are în armură o simbolică a irealității, a impoderabilului și fragilității, în care criticii văd, pe drept cuvânt, reflexul istoriei opresive, dar izbutește să stabilească, până la urmă, mărcile dominante ale lirismului acestui poet de mare rafinament al notației.

Mutația din avangardism e, însă, mai degrabă o metamorfoză spectaculoasă, pentru că Alexandru Lungu își păstrează, de fapt, permanent, un concept al culturii ce provine din acesta. Dacă viziunea și expresia renunță la fronda și iconoclasmul debutului în favoarea unei formule poetice aparent conservatoare, calofilă și ritualică, rostind metafore austere despre cartografia secretă a lumii, întreaga administrare a poeziei lui, de la opțiunile editoriale exclusiviste la ritmicitate și concepție, să-i spunem, vizuală, a volumelor, e de sorginte avangardistă. Mai întâi, evidentă tentă de recuperare a unui sincretism original, pierdut, al artei – pe care dublarea poemelor cu o grafică întru totul aparte, adevărată operă minuțioasă de caligrafie, și culorile vii ale plachetelor scoase în regie proprie o mărturisesc. Apoi, însuși acest concept de plachetă realizată în atelierul propriu, ca replică artistică la automatizarea uniformizant-alienantă a tiparului, cu inserturi de grafică inedite, așa încât exemplarele sunt personalizate iar tirajele – ca, odinioară, cele ale efemeridelor avangardiste – sunt explicit confidentiale (există, pe ultima filă a acestor bijuterii autografe, detalieri minuțioase ale tipurilor de exemplare realizate și a destinațiilor lor) e operă de avangardist.

Nu diferit stau lucrurile cu ineditul experiment editorial, realizat în aceeași manieră, al revistei *Argo*, intrată într-o mitologie contemporană a exilului, în paginile ei imperativul de coeziune prin cultură al diasporei românești fiind, de fapt, îndeplinit tot printr-un concept exclusivist-avangardist de publicație aproape exclusiv *hand-made*. Revista, își amintesc prietenii poetului (între ei, Dan Dănilă, în numărul 7-8/2009 al revistei *Limba Română*, într-o caldă evocare, intitulată *Veșnicul argonaut*) era trimisă personal numai celor care o solicitau și deveneau, de cele mai multe ori, colaboratori.

Diferențele de opțiune ca discurs și prezență culturală ale lui Alexandru Lungu, se văd cu claritate, față de trend-ul general al scriitorilor români, și în experiența exilului. După ce poezia lui evoluase pe o linie oarecum subterană canonului oficial-estetic din timpului „dezghețului cultural” din țară, având o formulă personală, poate, de evaziune și salvare a identității creatoare, exilul e lipsit total de orice gesticulație protestatară, de conotații politice, de tendințe revanșarde. Absențe care ar putea părea paradoxale în cazul unui poet marginalizat în țară și care optează, după spulberarea ultimelor iluzii de liberalizare din anii șaizeci, pentru soluția exilului. În parte, izolarea în estetic a lui Alexandru Lungu, atât în anii românești ai existenței sale cât și în aceia ai exilului, e



motivată și prin dublarea, la fel de paradoxală, a vocației lui poetice cu aceea științifică, în domeniul medicinei. Într-un mod aproape miraculos, în orice caz rarism, cariera de medic endocrinolog a acestuia e absolut prestigioasă, incluzând publicarea de studii în domenii de nișă, fără îndoială incitante (despre bioritmurile endocrine și biometeorologice), dar și o îndelungată activitate de practician, mai ales în anii exilului. Nu e, deci, un caz de scriitor pentru care literatura e unica versiune existențială, în afara căreia propria identitate e de neconceput, iar opresiunea și restricțiile provoacă reacții mult mai virulente de opoziție. Dar are, totodată, blocajele și trăiește patologia dezrădăcinării ca scriitor, aculturația provocându-i a doua etapă de tăcere după ce emigrează și conducând, după cum se poate cu ușurință observa din energia proiectelor lui culturale și din altitudinea ceremonială a dicțiunii poemelor lui sau din simbolismul elevat al graficii pe care o semnează, la o ancorare protectoare a identității în edificiul limbii române și a unui limbaj artistic perceput drept specific.

Răspândită în câteva zeci de plachete puse în circulație de autor și strânsă, selectiv, în câteva volume cu caracter antologic, incluzând șase volume, ulterioare debutului, publicate în țară în intervalul 1968-1973 (*Dresoarea de fluturi*, 1968, *Timpul oglinzilor*, 1968, *Altceva decât umbra*, 1969, *Ninsoarea neagră*, 1970, *Poeme*, 1971, *Armura de aer*, 1973), poezia lui Alexandru Lungu e, finalmente, editată în formă completă, definitivă, la Editura Vinea, unde mai apar, în 2006 și 2008, și două volume semnificative – *Zăpezile de niciodată* și *Îngerul și îngeră*. Numai că demersul editorial, să spunem, canonizant, consacrat, prin ediții antologice și definitive, al poeziei lui, e dublat până în ultimul moment de ediții exclusiviste, caligrafice, de superbă finețe grafică, așa cum e *Clepsidra oarbă* din 2008, inserând în corpusul de poeme încântătoare cromografii pictate. Exemplare inedite, personalizate pentru destinatar, tiraje confidențial-simbolice (*Clepsidra oarbă* e scoasă în 111 exemplare), coperte în culori vii și pagini impregnate de aromele culorilor tempera – aduc la perfecțiune o lucrare de stil și noblețe, de paradoxal elitism evoluat dintr-o acută, avangardistă, căutare a individualității ca soluție în amalgamul uniformizant și mecanizat al lumii contemporane.

Ceea ce părea un construct poetic și cultural subversiv, cumva regretabil, pentru că ar fi nimic altceva decât opțiunea nenaturală a unui destin de postavangardist, devine un *modus scribendi* absolut original, care face din Alexandru Lungu un poet și un artist inconfundabil. Revenind la o idee sugerată anterior, poetica lui Alexandru Lungu realizează, în subteranele istoriei literaturii române sub comunism, relații însă insuficient revelate cu sensibilități revoluate din epoca primului modernism românesc – exploatând spre o esențializare filosofică viziunile simboliste și legându-le, neașteptat, de un soi de postexpresionism tratat în cheie profetică, din care nu lipsesc revelații ale degradării și morții și sunt descoperite resurse încă nesecate de vrajă și sacralitate. Într-un fel, poezia lui Alexandru Lungu traversează, ca un duct comunicant, underground-ul poeziei românești de sub comunism, irigând sectoare ale celui de-al doilea modernism șaizecist și revărsând, în relief postdecembrist, un tip de sensibilitate și atitudine poetică, de viziune mistică și oraculară, profetică, a lumii, care intră în dialog cu neoexpresionismul optzeciștilor sau cu

cel al poezilor din generația 2000. Experimentele lui editoriale avangardiste nu sunt, de asemenea, lipsite de analogii în finalul primului deceniu postcomunist, când modelul avangardist redevine activ în poezia românească, încep să circule numeroase reviste și colecții de poezie samizdat iar o anume obsesie a declinului tuturor valorilor și a degradării lumii, chiar dacă transcrisă în dialecte vehemente, în limbaje ale cotidianului ce vor să creeze turbulențe, oripilând noile gusturi mic-burgheze, pare să comunice cu cifrul de miraje ale declinului din poemele lui.

Desprins din fantasma a „ce ar fi putut fi literatura română” dacă dezastrul totalitar al secolului trecut ar fi ocolit-o (o utopie, în fond, pentru un veac în care Europa a fost adânc stigmatizată, practic, de două totalitarisme atroce), Alexandru Lungu are, propriu-zis, un destin cultural remarcabil tocmai datorită exploatării unor traume majore de sensibilitate și identitate provocate de comunism. Datorită convertirii lor în obsesii creatoare, pe care poemele le tatonează și, în locul exorcizării, izbutesc să le convertească în soluții luminoase, în alternative vizionare. Poemele lui profesează un patetism controlat și mutat, cu subtilitate și eficiență, spre serenitate și spectacolul epifaniei, cum se întâmplă, de pildă, într-un încântător poem din *Ocolul oglindirii*: „*tăcerea dintâi, între cuvinte străvechi/ sub adierea taine/ într-un crin se arată// bucuria și jalea fără cuvinte//...// la ceasuri de farmece/ miresme se-ntunecă/ crinul mântuit de cuvinte/ în înger mi se preschimbă/ tăcerea dintâi/ în straițe de ronă cerească/ alte țărâmurii arată*”. Se vede aici un mecanism al reveriei ce deplasează fiorul sfârșitului către fascinația feerică a „țărâmului dintâi”, către „timpul înghețat”, cum spune Al. Cistelean, „în care moartea se insinuează ceremonialic”.

O întreagă poezie pare să își desfășoare cadrele vizionare, la Alexandru Lungu, pe marea temă, „singura temă cu adevărat importantă”, cum spunea Cioran, a morții, părând mereu a se afla în antecamera ei, alterându-și mereu portativul cu un semiton, cu o nuanță ce convertește înfiorarea în extază fascinată. Coerența de viziune a poetului, aparent minată de fragmentaritatea editorială și de întreruperi îndelungate, în fond etape de acumulare de experiențe și potențialități vizionare, ar putea fi descoperită, ținând cont de fondul ce rulează niște constante cumva arhetipale, prin instrumentele psihocriticii. Ca în întregul articol, în care încerc mai degrabă să sugerez câteva perspective de lectură, mă mărginesc la a presupune că ar putea fi cu ușurință identificate, pe urmele lui Charles Mauron, serii de „metafore obsedante”, crescute dintr-un mit dominant, personal, al poetului, care iradiază, din inconștient, fiind responsabil de tectonica poemelor lui. E o perspectivă mai mult decât adecvată unei poezii care mizează pe o simbolistică atât de pregnantă și esențializată, permițând, cred, o perspectivă critică spre adâncurile unui univers poetic căruia i-au fost, deocamdată, relevate, mai ales suprafețele și doar intuitele subteranele.

### **Bibliografie critică selectivă**

B. Munteano, în „Melanges de linguistique et de litteratures romanes offerts a Mario Roques”, 1,1950; I. Negoitescu, *Scriitori moderni*, București, 1966; I. Caraion, în „Viața Românească”, nr. 1, 1968; D. Micu, în „Gazeta literară”, nr. 15, 1968; I. Oarcașu, în „Tribuna”,

nr. 23, 1968; Ș. Foarță, în *Orizont*, nr. 9, 1969; Gh. Grigurcu, în *Familia*, nr. 6, 1969; Al. Piru, în *Ramuri*, nr. 9, 1969; N. Manolescu, în "Contemporanul", nr. 17, 1970; I. Constantin, în "România literară", nr. 49, 1970; D. Cristea, *ibidem*, nr. 47, 1971; Alex. Ștefănescu, în "Luceafărul", nr. 44, 1971; Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, 1972; I. Caraion, *Duelul cu crinii*, 1972; A. D. Munteanu, *Opera și destinul creatorului*, 1972; D. Flămând, în "Ateneu", nr. I, 1972; Ioana Crețulescu, în *Viața Românească*, nr. 4, 1972; I. Caraion, în *Steaua*, nr. 8, 1973; P. Poantă, *ibidem*, nr. 10, 1973; FI. Mihăilescu, în "Luceafărul", nr. 39, 1973; H. Statnatu, în "Cuvîntul românesc", nr. 12, 1983; Mele, Honolulu, 1984 [nr. omagial coordonat de St. Baci]; Sanda Stolojan, în "Lupta" ("The Fight"), nr. 34, 1985; N. Catanoy, în "Matrix", *Noua Zeelanda*, nr. 9, 1985; G. C. Focke, în "Contrapunct", Köln, nr. 4, 1985; Șt. Baci, în "Presencia literaria", *Bolivia*, nr. 12, 1988.

# MODELUL DEZVOLTĂRII PERSONALE. CULTURA EMOȚIILOR ȘI A AFECTIVITĂȚII ÎN PROGRAMELE ȘCOLARE

## *Model of Personal Development. Culture of Emotions and Affectivity in Curricula*

Eva M. SZEKELY<sup>1</sup>

### *Abstract*

The model of personal development is dominant in contemporary didactics of literature in Europe (see Alina PAMFIL, *Didactica literaturii. Reorientări*, 2016). In this study, our goal is to bring arguments in order to prove that the curricula for Romanian Language and Literature from primary school (2014) up to the secondary school (2017) were built on the same model. The school curricula all follow an important and constant dimension of that model: the culture of emotions, at the same time with the development of rational/ logical intelligence. These are the fundamental values of present-day curricula, in our opinion. Our paper aims to investigate if and how a space for reflection and action is opening in schools, from objectives, values and goals up to behaviours/attitudes and thoughts/reflections. We will especially show how this space is working in relation to the contemporary world and human condition. Our results will be some variants of didactic scenarios and other strategies for life long learning but also for the initial training or future teachers for primary and secondary schools, and, respectively for the continuous development of teachers in different stages of their professional evolution.

**Keywords:** *model of personal development, culture of emotions, development of affectivity and intelligence, long life learning process*

### ***1. Cultura emoțiilor, dezvoltarea inteligenței și a afectivității***

Noile abordări curriculare, nu numai cele privind programele actuale de Limba și literatura română construite pe modelul dezvoltării personale în întreaga Europă<sup>2</sup>, ci și curricula celorlalte discipline pune accent interesele generale pentru modele diferite de dezvoltare personală<sup>3</sup>, construite în complex, de la scop și valori, la obiective și obiceiuri, obișnuințe, până la crearea obligatorie a unui spațiu de reflecție și de acțiune specific nu numai fiecărei discipline în parte, ci fiecărui domeniu de activitate de pe piața muncii<sup>4</sup>.

Astfel se explică interesul pe care, încă din ciclul primar, actualele programe școlare le arată problemei culturii emoțiilor, existând încă pentru clasele pregătitoare, clasa I și clasa a II-a chiar o disciplină școlară numită Dezvoltare personală aprobată prin ordin al ministrului Nr. 3418/19.03.2013<sup>5</sup>. Conținuturile învățării se constituie din inventarul achizițiilor necesare elevului, organizate pe următoarele domenii:

- autocunoaștere și stil de viață sănătos;
- dezvoltare emoțională și socială;
- aspecte specifice ale organizării învățării și pregătirii pentru viață la școlarul mic.

---

<sup>1</sup>Associated Professor PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș, [evamonicaszekely@yahoo.com](mailto:evamonicaszekely@yahoo.com)

<sup>2</sup>Alina PAMFIL, *Didactica literaturii. Reorientări*, 2016, p. 16;

<sup>3</sup>S. Clegg and S. Bradley, *Models of Personal Development Planning*, v. și [https://as.exeter.ac.uk/media/level1/academic-services-website/student-and-staff-development/documents/aspectsofacademicpractice/suggestedreadingresourcesforaspectsofacademicpractice/CBER\\_32\\_01\\_05\[1\].pdf](https://as.exeter.ac.uk/media/level1/academic-services-website/student-and-staff-development/documents/aspectsofacademicpractice/suggestedreadingresourcesforaspectsofacademicpractice/CBER_32_01_05[1].pdf)

<sup>4</sup><http://www.managers.org.uk/knowledge-bank/personal-development-planning>

<sup>5</sup>[http://programe.ise.ro/Portals/1/2013\\_CP\\_I\\_II/55\\_Dezvoltare%20personala\\_CP\\_II\\_OMEN.pdf](http://programe.ise.ro/Portals/1/2013_CP_I_II/55_Dezvoltare%20personala_CP_II_OMEN.pdf)

Așadar, una dintre competențele generale importante în cadrul studiului acestei discipline este și **„exprimarea adecvată a emoțiilor în interacțiunea cu copii și adulți cunoscuți”**<sup>6</sup>, fiind nevoie de o atenție importantă acordată rolului de facilitator al comunicării, la fel ca și de mediator al cadrului didactic. Că „medierea culturală influențează puternic dezvoltarea intelectuală” este deja concluzia multor cercetători din domeniul psihologie și științele educației<sup>7</sup>, la fel ca și faptul că valorile și atitudinile sunt un aspect foarte important al mediului psihologic al învățării. Dacă este să pornim și numai de la curriculumul de dezvoltare personală a copiilor de vârstă timpurie și școlară mică, observăm că încă de la aceste vârste timpurii educatorii sunt avertizați să respecte emoțiile copilului, să nu le ia în derâdere, învățând copiii să își recunoască și să își exteriorizeze emoțiile. Cultura emoțiilor se referă astfel la diverse conținuturi de dezvoltare emoțională și social și urmărește cu deosebire:

- nivelul de dezvoltare a emoțiilor unei persoane;
- capacitatea persoanelor de a-și organiza emoțiile, de a le gestiona;
- capacitatea persoanelor de a percepe, accepta și înțelege emoțiile sale și ale altor persoane.

Pentru argumentarea acestui aspect, iată mai jos doar câteva repere din programa de dezvoltare personală de la ciclul primar, competența specifică **exprimarea adecvată a emoțiilor în interacțiunea cu copii și adulți cunoscuți**<sup>8</sup>:

Clasa pregătitoare	Clasa I	Clasa a II-a
2.1. <b>Recunoașterea emoțiilor de bază</b> în situații simple, familiare (de ex., cocoșul supărat, iedul fricos, împăratul fericit, albina curajoasă etc.)	2.1. <b>Asocierea emoțiilor de bază cu elemente simple de limbaj nonverbal și paraverbal</b> - selectarea unor imagini cu personaje care exprimă emoții de bază (Exemplu: Alegeți personajele care exprimă bucurie, fericire, veselie...)	2.1. <b>Exprimarea emoțiilor de bază în situații variate</b> dialoguri având ca suport imagini care <b>surprind emoții de bază, cu ajutorul cărora să se analizeze, de exemplu, stările de tristețe, fericire, relaxare, frică</b> etc. („Ce fac atunci când sunt...”) - aplicarea unor tehnici art-creative prin care <b>să se exprime diferite stări emoționale: desene, cântece, modelaje din lut și plastilină, roluri în teatru, colaje</b> , tapiserii din materiale textile etc. - participarea la scurte scenete, prin atribuirea unor roluri, pentru <b>exersarea</b>

<sup>6</sup>*Ibidem*

<sup>7</sup> Michel Minder, 2011, p. 27; Verônica Ferreira Dias, 2003, p. 17; Pierre Vianin, 2011, p. 74;

<sup>8</sup>*Ibidem*, p. 5

		<p><i>exprimării emoțiilor în situații variate - dezbateri despre legătura dintre emoții și comportamente - exerciții de identificare a soluțiilor proprii pentru exprimarea în mod sănătos a emoțiilor</i></p>
--	--	---

*Tabel nr. 1. Competențe specifice privind cultura emoțiilor în ciclul primar*

Consecințele pedagogice ale acestei abordări a dezvoltării personale și deopotrivă a învățării au impus și învățarea de proceduri metacognitive - atât la ciclul primar, cât și la ciclul gimnazial - procesele cognitive care controlează funcționarea intelectuală” și pretind să îți obiectivezi demersurile de învățare”, „introspecție” (relativ la persoane, sarcini, strategii”<sup>9</sup>, asigurând și o veritabilă evoluție integrală a personalității). Astfel, inteligența logică, cât și inteligența emoțională sunt implicate în activarea „creierului total” (Mihaela Roco:2011) al individului prin:

- intelectualizarea sentimentelor care intervine în evoluția afectivității, în sensul prizei de conștiință asupra existenței unui sentiment și a eventualei sale valori;
- maturizarea afectivă – stabilitatea vieții afective, datorită formării și ierarhizării de sentimente bine conturate prin predominarea unor sentimente superioare, îndeosebi a celor morale;
- conștientizarea trăirilor personale și a celor observate la ceilalți – intervenția voinței, adoptarea unei conduite raționale.

Dezvoltarea inteligenței înțelesă drept „capacitatea de a învăța plecând de la experiență, cu ajutorul mecanismelor metacognitive care întăresc învățarea, dar și aptitudinea de a se adapta mediului înconjurător, putând necesita adaptări diferite, în contexte sociale și culturale diferite”<sup>10</sup> (**atitudinea**) ar trebui să fie sensul fundamental al învățării în lumea de azi. Tocmai datorită acestui fapt, actualele concepții asupra inteligenței nu mai separă corpul de spirit, cogniția întrupată făcând mai nou parte din reflecțiile asupra învățării în context școlar. Prin urmare, nu devii inteligent singur, ci confruntându-ți reprezentările cu experiența trăită și cu mediul înconjurător. Ca atare, „posibilitatea dezvoltării inteligenței/ a unui nou mod de abordare a procesului învățării și a inteligenței înseamnă trecerea de la o entitate cognitivă, la o inteligență distribuită pe o diversitate de resurse, cognitive sau nu, individuale sau împărtășite social”<sup>11</sup>, după cum mai spuneam, programa de Limba și literatura română de gimnaziu fiind construită pe acest model al dezvoltării personale prin cultura emoțiilor, a inteligenței și a afectivității, cum vom arăta și mai jos:

<sup>9</sup>v. Vianin, Pierre, 2011, pp. 71-72

<sup>10</sup> Sternberg, 2007, apud Pierre Vianin, *Ajutorul strategic pentru elevii cu dificultăți școlare*, Editura ASCR, Cluj-Napoca, 2011, p74;

<sup>11</sup>Gardner, H., 1983; Sternberg, R. J., 2007, apud Vianin, Pierre, *lucr. cit.*, p. 74;

Programe școlare/ 2017 Domenii de conținut	Competențe specifice care au legătură cu valorile/ atitudinile/ emoțiile/ sentimentele (clasa a V-a)	
Competențe generale	Competențe specifice/ Româna ca maternă <sup>12</sup>	Competențe specifice/ Româna ca nematernă <sup>13</sup>
Participarea la interacțiuni verbale în diverse situații de comunicare, prin receptarea și producerea textului oral/ ORALUL	<p>1.1. Identificarea temei, a unor informații esențiale și de detaliu, a intențiilor de comunicare explicite și/sau a <b>comportamentelor care exprimă emoții din texte narative</b>, monologate sau dialogate</p> <p>1.2. Prezentarea orală, pe baza unor repere date de profesor, a unor informații și a unor idei, <b>exprimând opinii, emoții și sentimente prin participarea la discuții</b> pe teme familiare, de interes sau pornind de la textele ascultate/citite</p> <p>1.3. Identificarea unor <b>elemente paraverbale și nonverbale</b>, în funcție de situația de comunicare</p>	<p>1.1. Identificarea unor <b>informații esențiale și de detaliu, a emoțiilor, din diverse texte orale</b>, pe teme familiare, monologate sau dialogate</p> <p>1.5. <b>Manifestarea ascultării active</b> față de interlocutor/interlocutori în interacțiunea directă sau în cea mediată – conversație uzuală sau discuție pe o temă familiară</p> <p>2.3. Prezentarea unor <b>informații, idei și emoții</b>, pe baza unei structuri – de tip narativ, descriptiv, explicativ – oferite ca model</p>
Receptarea textului scris de diverse tipuri/ LECTURA	2.3. <b>Formularea unui răspuns personal și/sau a unui răspuns creativ</b> pe marginea unor texte de diferite tipuri, pe teme familiare	3.4. Recunoașterea tipurilor de <b>comunicare artistică/nonartistică</b> în texte diverse, pe teme familiare
Redactarea textului scris de diverse tipuri / Redactarea	3.1. Redactarea unui text scurt pe teme familiare, având în vedere etapele procesului de scriere și structurile specifice, pentru a <b>comunica idei și informații sau pentru a relata experiențe trăite sau imaginate</b>	4.1. Formularea unui <b>răspuns personal și/sau creativ pe baza unor texte</b> , pe teme familiare, care actualizează tipuri de comunicare artistică/nonartistică
Utilizarea corectă, adecvată și eficientă a limbii în procesul comunicării orale și scrise	4.1. Utilizarea achizițiilor sintactice și morfologice de bază ale limbii române standard pentru înțelegerea și <b>exprimarea corectă a intențiilor comunicative</b>	4.2. Elaborarea unui text, pe baza unei structuri oferite ca model – de tip narativ, descriptiv, explicativ –, pentru a <b>comunica idei și informații pe teme familiare și/sau pentru a prezenta experiențe trăite/imaginate</b>

<sup>12</sup><http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/2017-progr/01-Limba%20si%20literatura%20romana%20materna.pdf>

<sup>13</sup><http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/2017-progr/02-Limba%20si%20literatura%20romana%20pentru%20minoritatea%20maghiara.pdf>

Exprimarea identității lingvistice și culturale proprii în context național și internațional	5.1. Asocierea unor <b><i>experiențe proprii de viață și de lectură cu acelea provenind din alte culturi</i></b>	5.3. Exprimarea respectului față de diversitatea lingvistică și culturală, față de <b><i>valorile promovate în contexte culturale și sociale diverse</i></b>
--	--	--

Tabel nr. 2. Programele de Limba și literatura română și recunoașterea/ cultura emoțiilor

Așadar, cultura emoțiilor depășește cadrul unei discipline, o normă de conduită, tactul sau amabilitatea. În procesul de cultură a emoțiilor la copii și adulți ne bazăm pe valorile de bază promovate de persoana respectivă. Cultura emoțiilor se formează în complex cu alte valori precum curiozitatea, comunicarea, decența, respectul pentru individ, creativitatea și, desigur, este un proces ce durează în timp. Părinții, educatorii, profesorii se pot întreba, desigur, cum evaluăm procesul. Practicienii vin cu opinia că dacă elevul manifestă capacități de creație, de analiză, de reflecție și retrăire cu un alt copil-adult-erou literar, dacă reacționează la starea emotivă a altcuiva, dacă acceptă emoțiile altei persoane, dacă e capabilă să își creeze confort psihic sieși și altor persoane, atunci putem vorbi de cultura lui emoțională.

## 2. Valorile fundamentale ale programelor actuale de gimnaziu

După cum arătam la început, diferite modele de planuri de dezvoltare personală arată că la baza construcției acestuia se află scopul și valorile, precum și obiective și habitutini- obișnuințe comportamentale care să asigure întotdeauna deschiderea spre un spațiu de reflecție și de acțiune apoi. Personalitățile ce promovează adevăratele valori sunt caracterizate ca fiind modeste, răbdătoare, culte. Fiecare dintre noi ne-am dori asemenea colegi, șefi, vecini, cu toate că rar cine îndrăznește să spună cu franchețe acest lucru. De ce ne deosebim? De ce faptele noastre nu sunt la fel (de bune)? Pentru că valorile diferite pe care le promovăm ne orientează comportamentul de zi cu zi. Prin urmare e important să clarificăm ce sunt valorile.

Valoarea este un concept abstract, criteriul dominant de raportare și calificare a unei situații. Conform opiniei cercetătorilor (V. Mândăcanu, M. Dragomir, T. Sârbu)<sup>14</sup> valoarea reprezintă semnificația pozitivă sau negativă a ceva (fenomen, obiect, faptă, idee etc.), dar este și componentă a vieții sociale ce are semnificație pentru viața individului și viața comunității, în general<sup>15</sup>. Valoarea determină scopul individului, mijloacele de realizare și strategiile de preluare ale efectelor atingerii unui scop, dar, în același timp, valoarea caracterizează alegerea unei alternative implicate din mai multe posibile, iar ca stare emotivă localizează o trăire și o măsură subiectivă (după Cristian Gabriel Voicu)<sup>16</sup>.

Valorile orientează comportamentul fiind „asociate unor sentimente cristalizate prin combinare/ sinteză afectivă”<sup>17</sup> și devin transparente în atitudinea/ relația dintre

<sup>14</sup> apud Natalia Carabet, *Metodologia formării valorilor preșcolărilor prin povești*, în *Educația din perspectiva valorilor*, Eikon, Cluj-Napoca, 2014, pp. 100-102;

<sup>15</sup> Râmbu Nicolae, *Tirania valorilor*, București, 2012, p. 113

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> Andrei Cosmovici, *Psihologie generală*, Polirom, Iași, 1996, p. 213



indivizi. Așadar, valorile exprimă capacitatea fiecărui individ de a extrage satisfacții din interacțiunea cu un obiect, un eveniment sau o altă persoană, fiind și este unele dintre cele mai importante criterii de socializare ale omului. Valorile definesc sistemul de opțiuni al fiecăruia și determină orientarea subiectului sau a colectivității în complicata rețea a condiționărilor unei societăți<sup>18</sup>:

- criteriu de socializare care conduce la extinderea înțelegerii și vine cu o compensare a experienței sociale;
- valorizarea duce la dispariția sentimentelor fondate pe iluzii.

Însă, valorile și atitudinile sunt obiectul abordărilor curriculare integrate, deși programele de studii se referă cel mai adesea numai la un domeniu de învățare, din păcate, și nu reprezintă decât unul dintre elementele curriculumului. O bogată literatură de specialitate și numeroase cercetări alimentează o teorie a curriculumului aflată încă în construcție<sup>19</sup>, programele de Limba și literatura română pentru gimnaziu (vezi articolul despre avantaje vs. dezavantaje ale noilor abordări curriculare<sup>20</sup>) fiind undeva la intersecția dintre două modele/ abordări curriculare<sup>21</sup>: *una anglo-saxonă centrată pe societate, norme și valori și una franco-europeană centrată pe cunoștințe și nevoile studentului / elevului*, fiecare dintre ele dezvoltând abordări diferite, însă cu foarte multe zone de confluență, sugerând o apropiere între ele; fiecare luată separat ignoră un aspect important al educației, prin urmare se impune mai degrabă *articularea acestor tendințe diferite între ele*.

### **3. Abordarea integrată a emoțiilor – sentimentelor – valorilor - atitudinilor**

Pedagogia modernă a depășit etapa de segregare a disciplinelor de studiu școlare, propunând abordarea epistemologică holistă, exprimată prin curriculumul integrat/inegrativ sau interdisciplinar, într-un traseu evolutiv ce cuprinde, stadial, monodisciplinaritatea, multidisciplinaritatea, interdisciplinaritatea și transdisciplinaritatea, numite de Basarab Nicolescu (1999) *grade de disciplinaritate*. Într-o formulare exhaustivă, L. Ciolan definește holismul ca fiind „o teorie care subliniază relațiile structurale și/sau funcționale dintre părți și întreg, renunțând la focalizare exclusivă pe elementele separate ale unui sistem, (...) înseamnă ireductibilitatea întregului la părțile componente, superioritatea (nu neapărat cantitativă) a ansamblului față de suma părților și viziunea integral și integrată asupra obiectelor, fenomenelor sau proceselor studiate”<sup>22</sup>. Autorul

<sup>18</sup> apud Natalia Carabet, *Metodologia formării valorilor preșcolărilor prin povești*, în *Educația din perspectiva valorilor*, pp. 100-102

<sup>19</sup> apud Jonnaert et al., *Curriculum și competențe*, p. 17, vezi de ex., impresionanta bogăție de publicații ale acestui curent în *Journal of Curriculum Studies*, în *Prospects*, *Quarterly Review of Comparative Education*, în *International Review of Education Reform*, vezi, de asemenea lucrările unor pionieri, precum D’Hainaut (1988), Wellington (1981), Tourneur (1974), Weiss (1973), Tyler (1964 și 1949), Taba (1962), Schwab (1962) etc., apud Jonnaert et al., p. 17

<sup>20</sup> Eva M. Szekely, *Noile programe de Limba și literatura română pentru gimnaziu/ The New Curricula of Romanian Language and Literature*, pp. 52-61, v. și

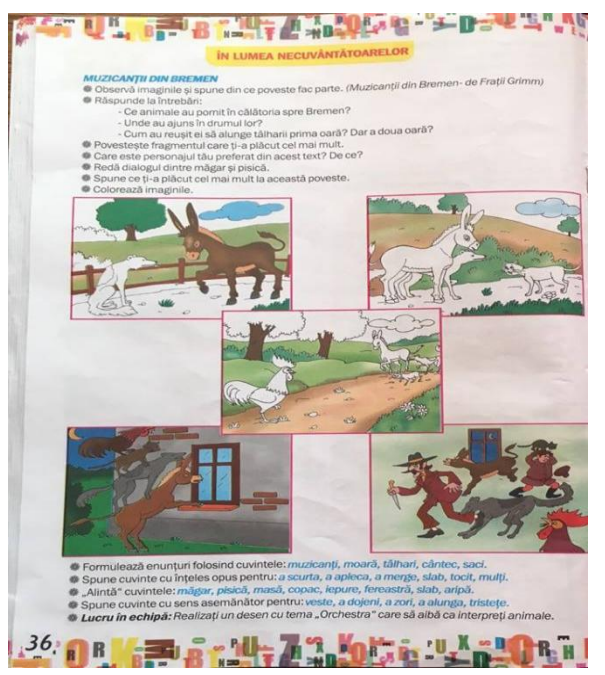
<http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/Studia%2023-2017.pdf>

<sup>21</sup> Jonnaert et al., *lucr. cit.*, p. 66

<sup>22</sup> Lucian Ciolan, *Învățarea integrată. Fundamente pentru un curriculum transdisciplinar*, Polirom, Iași, 2008, p. 117;

transferă acest principiu în plan educațional, oferind perspectiva *legendre* (1993), asupra învățării integrate (*acțiunea de a asocia diverse obiecte de studiu, din același domeniu sau din domenii diverse, într-una și aceeași planificare a învățării*), pe care o așază într-o serie sinonimică alături de *fuziune, armonizare încorporare, unificare și coeziune*. De asemenea, menționează raportul de echivalență stabilit de către o parte din specialiști între *curriculum integrat* și *curriculum interdisciplinar*, definindu-l ca fiind „crearea de conexiuni semnificative între teme sau competențe care sunt de regulă formate separat, în interiorul diferitelor discipline. Aceste teme sau competențe au o puternică legătură cu viața cotidiană a elevilor și își propun, direct sau indirect, să contribuie la formarea unor valori și atitudini”<sup>23</sup>.

Vom propune mai jos un scenariu didactic schematic pentru ciclul primar privind abordarea integrată a comunicării în limba română, a dezvoltării personale, precum și a elementelor de muzică și mișcare prin povestea *Muzicanții din Bremen*, de Frații Grimm<sup>24</sup>, pe de o parte, dar și conform programelor și manualelor din ciclul primar, care nu numai că permit 30% literatură universală, dar necesită și folosirea mai multor limbaje semiotice prin *poezia-cântec+desen animat*<sup>25</sup>, dar și prin banda desenată (texte multimodale):

 <p><b>IN LUMEA NECUVÂNTĂTOARELOR</b></p> <p><b>MUZICANȚII DIN BREMEN</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Observă imaginile și spune din ce poveste fac parte. (Muzicanții din Bremen - de Frații Grimm)</li> <li>● Răspunde la întrebări:             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ce animale au pornit în călătoria spre Bremen?</li> <li>- Unde au ajuns în drumul lor?</li> <li>- Cum au reușit ei să alunge tâlharii prima oară? Dar a doua oară?</li> </ul> </li> <li>● Povestește fragmentul care ți-a plăcut cel mai mult.</li> <li>● Care este personajul tău preferat din acest text? De ce?</li> <li>● Redă dialogul dintre măgar și pisică.</li> <li>● Spune ce ți-a plăcut cel mai mult la această poveste.</li> <li>● Colorează imaginile.</li> </ul> <p>● Formulează enunțuri folosind cuvintele: muzicanți, moară, tâlhari, cântec, saci.          ● Spune cuvinte cu înțeles opus pentru: a scurta, a apărea, a merge, slab, loci, mulți.          ● „Alina” cuvintele: măgar, pisică, moară, copac, iepure, fereastră, slab, aripă.          ● Spune cuvinte cu sens asemănător pentru: veste, a dojeni, a zori, a alunga, tristețe.          ● <b>Lucru în echipă:</b> Realizați un desen cu tema „Orchestra” care să aibă ca interpreți animale.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● se organizează tematic unitatea de învățare (În lumea necuvântătoarelor);</li> <li>● se folosesc coduri de semnificare-sisteme semiotice diferite, precum simboluri- limbaj verbal; iconi-imagini - lectură după imagini - cu aspect de benzi desenate pentru varietatea expresiei;</li> <li>● corelarea elementelor verbale cu cele nonverbale (mimică, gesturi, emoticoane) și paraverbale (intonaj, ritm, tonalitate a vorbirii, pauzele în vorbire etc.) pentru a asocia emoții-sentimente- stări diferite, în momente diferite, asociate unor experiențe diferite).</li> </ul>
---	--

Tabel nr. 3. Lectura după imagini- banda desenată- text multimodal

Proiectarea integrată, în acord cu competențele generale, sociale și civice conform cu profilul de formare al absolventului la finalul ciclului primar, construit pe baza descriptivului nivelului elementar de deținere a competențelor cheie (OMEN 337/2013 și programele școlare aprobate prin OMEN nr. 5003/ 2014; OMEN nr. 500I/2014; OMEN

<sup>23</sup>Ibidem, p. 190

<sup>24</sup><http://www.povesti-pentru-copii.com/fratii-grimm/muzicantii-din-bremen.html>

<sup>25</sup><https://www.youtube.com/watch?v=6iFgpjD4Xu0>

nr, 5004/2014) vor combina în sinteză competențe generale și specifice de la minim 4 discipline:

Comunicare în limba română	Dezvoltare personală	Muzică și mișcare	Arte vizuale și activități practice
<p>1.2. Identificarea unor informații variate dintr-un mesaj scurt rostit clar și rar.</p> <p>2.2. Transmiterea unor informații referitoare la sine și la universul apropiat prin mesaje scurte.</p> <p>3.2. Identificarea semnificației unei / unor imagini care prezintă întâmplări, fenomene, evenimente familiare. I</p> <p>1.3. Identificarea sunetului inițial și / sau final dintr-un cuvânt, a silabelor și a cuvintelor din propoziții rostite clar și rar.</p> <p>3.1. Recunoașterea unor cuvinte uzuale scrise cu litere mari și mici de tipar.</p> <p>4.1. Trasarea elementelor grafice și a conturilor literelor, folosind resurse variate.</p>	<p>2. Exprimarea adecvată a emoțiilor în interacțiunea cu copii și adulți cunoscuți</p> <p>2.1. Recunoașterea emoțiilor de bază în situații simple, familiare</p> <p>2.3 Explorarea caracteristicilor și obiectelor preferate și a interacțiunii simple cu acestea.</p>	<p>2.2. Redarea cântecelor însoțite de mișcarea sugerată de text.</p> <p>3.4. Mișcarea liberă pe muzica audiată.</p>	<p>2.3. Realizarea de aplicații / compoziții / obiecte / construcții simple, pe baza interesului direct.</p>

*Tabel nr. 4. Abordarea integrată – competențe generale și specifice de la minim 4 discipline*

Obiective operaționale (pentru două ore, de citire și scriere) care trimit deja la indicatorii cantitativi și calitativi ai activității, ca și la modalitatea desfășurării scenariului didactic sunt redate mai jos:

O1: Să asculte activ povestea *Muzicanții din Bremen* de Frații Grimm, identificând **1-4** personaje principale și numele asociate lor în ordinea cronologică a apariției în desfășurarea acțiunii, explicând numele/ porecla celor care au (ogar - Apucă-l-în-Colți; cocoșul - Creastă-Roșie; măgarul- Urechilă), respectiv dând nume- porecle celor care nu au prin analogie cu celelalte (de alint/ diminutivale și/ sau augmentative);

O2: Să identifice emoția comună a personajelor principale (inițial tristețea, apoi fericirea/ bucuria/ mulțumirea/ siguranța), asociind personajele necuvântătoare cu diverse alte tipuri umane, pe baza unei conversații de verificare a povestirii, combinată cu conversația euristică;

O3: să recunoască pe baza imaginilor personajele din povestea *Muzicanții din Bremen* asociindu-le cu emoticoane prezente în clasă (în imagini- fețe), atribuindu-le cuvinte și gesturi din poveste și numărându-le de la 1 la 4 pe măsura desfășurării cronologice a evenimentelor;

O4: să extragă dintr-un text oral **1/2/3 cuvinte** care conțin sunetul și în poziție inițială sau finală, pe baza audierii unui cântec – poezie creată ca și coloana sonoră a poveștii *Muzicanții din Bremen* (v. și <https://www.youtube.com/watch?v=6iFgpjD4Xu0>) precizând prin metoda analitico-fonetice locul sunetului nou învățat (măgăruș, pisoia, cocoș, oraș);

O5: să identifice cuvinte cu formă asemănătoare și sensuri diferite în funcție de context (paronime de tipul muscă– mușcă, cos - coș), respectiv imagini care conțin cuvinte cu aceeași denumire respectiv imagini care conțin cuvinte cu aceeași denumire sau formă, dar cu sensuri diferite de tipul omonimelor (broască, corn, coș) construind oral enunțuri simple cu ele.

O6: să scrie /să citească corect și conștient litere, silabe, cuvinte, propoziții ce conțin sunetul Ș, în ritm propriu, dar și într-un timp dat de 15 minute;

O7: să formuleze o opinie referitoare la **mesajul povestirii** în corelație cu cântecul-poezie care îl și conține și 1-2 proverbe (Cine se aseamănă, se adună; Spune-mi cu cine te însoțești, ca să îți spun cine ești.) susținând o minidezbatere cu trimiteri și la **elemente autobiografice** conforme propriului univers afectiv, raportat la propria experiență cotidiană valorificată apoi/ în orele următoare/ într-un joc de rol/ dramatizare.

#### 4. (Re)Lectura ca învățare activă- scenariu didactic integrat

Activitatea profesorului	Activitatea elevilor
<p>Se realizează trecerea la lecția integrată cu disciplina de bază Comunicare în Limba Română printr-o audiție muzicală, coloana sonoră a poveștii <i>Muzicanții din Bremen</i> (<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5YrtkVHUawI">https://www.youtube.com/watch?v=5YrtkVHUawI</a>).</p> <p>După terminarea audiției, elevii sunt întrebați despre ce este vorba în această poezie – cântec.</p> <p>-Cum se numesc acei oameni care au talent vocal și idei muzicale?</p> <p>-Vă amintiți în poezia – cântec pe care am audiat-o cine erau cei cu talente vocale și idei muzicale? Erau oameni?</p> <p>-Ce animale erau? Ce fel de animale sunt măgărușul, câinele, cocoșul și pisoiașul?</p> <p>"Dar oare cât mai e până să ajungem în Bremen?"</p> <p>Oare unde trebuia să ajungă aceste patru animale cu talente vocale?</p> <p>Bremen este un oraș din nord-vestul Germaniei.</p> <p>Le este prezentată harta Germaniei respectiv locul unde se află orașul Bremen.</p> <p>Apoi se va face lectura-model, atrăgându-li-se atenția asupra condițiilor ascultării active:</p> <p>Dragi copii, în cele ce urmează am să vă citesc o poveste foarte interesantă care este în legătură cu poezia - cântec pe care am audiat-o. Doar că trebuie să vă ciuliți urechiusele, să deschideți ochișorii și să vă mențineți o poziție corectă în băncuță, toate acestea vă ajută să vă păstrați atenția centrată pe ceea ce citesc, va trebui să identificați <b>1-4</b> personaje principale și numele asociate lor în ordinea cronologică a apariției în desfășurarea acțiunii, explicând numele/ porecla celor pe care o au (ogar - Apucă-l-în-Colți; cocoșul -Creastă-Roșie; măgarul-</p>	<p>Cred că este vorba despre patru animale cu talente vocale și idei muzicale.</p> <p>-Acei oameni care au talent vocal și idei muzicale se numesc cântăreți sau muzicanți.</p> <p>-Sigur! În poezia – cântec pe care am audiat-o cei cu talente vocale și idei muzicale nu erau oameni, ci erau animale.</p> <p>-În poezia – cântec audiată era vorba de un măgăruș și un câine, un cocoș și un pisoiaș.</p> <p>-Măgărușul, câinele, cocoșul și pisoiașul sunt animale domestice / din curtea omului.</p> <p>-Aceste patru animale cu talente vocale trebuia să ajungă în Bremen.</p> <p>Copiii sunt pregătiți pentru poveste.</p> <p>Elevii sunt atenți la explicațiile cuvintelor necunoscute.</p>

Urechilă), respectiv dând nume celor care nu au prin analogie cu celelalte (de alint);

La sfârșit doresc să văd cine a înțeles cel mai bine povestea și cine îmi răspunde corect la întrebări! Sunteți pregătiți? Pot începe?

În timp ce se citește-model, se introduc în scenă cele patru animale (construite din polistiren, de exemplu, sau din plastilină apoi la ora de activități practice) în ordinea în care apar în poveste.

Pe parcursul lecturii mă opresc când întâmpin cuvinte necunoscute pentru a le explica în contextul poveștii.

ogar=câine de vânătoare;

taraf=mică formație muzicală;

a (se) ghiftui=a (se) îndopa

ostenit=obosit, extenuat;

iscoadă=șpion;

a chibzui=a gândi, a judeca (înainte de a lua o decizie).

După terminarea lecturii, adresez următoarele întrebări:

-Ce animale au pornit în călătoria spre Bremen?

-Ce trăsătură comună au aceste animale?

- Cum se simțeau ele înainte să pornească în călătorie?

-Unde au ajuns în drumul lor?

-Cum au reușit ei să alunge tâlharii prima oară? (Le arăt o imagine din poveste cu această poziție a celor patru animale și o altă imagine, care, astăzi este prezentă în formă de statuie în orașul Bremen din Germania).

- Dar a doua oară?

Elevii sunt atenți la explicațiile cuvintelor necunoscute.

-În călătoria spre Bremen au pornit următoarele animale: un măgaruș, un câine, un cocoș și un pisoiuș.

Tristetea este trăsătura comună a celor patru animale, faptul că au îmbătrânit și nu mai pot fi la fel de folos stăpânilor ca în tinerețe.

-Înainte să pornească în călătorie cele patru animale se simțeau abandonate, singure, fără chef de viață, îmbătrânite, nu mai aveau încredere în propriile lor puteri.

-În drumul lor au ajuns la casa unor tâlhari, care era luminată ca ziua.

-Prima dată când muzicanții au reușit să-i alunge pe tâlhari a fost în momentul în care au ajuns. Măgarul și-a ridicat picioarele dinainte și le proptit pe marginea ferestrei, câinele a sărit pe spinarea măgarului, pisica s-a cățarat pe spatele câinelui, iar la urmă cocoșul și-a desfăcut aripile și zburând, se așează pe capul pisicii. Cum erau ei astfel așezați au început să cânte, fiecare pe limba lui: măgarul răgea, câinele lătra, pisica mieuna și cocoșul cucuriga.

-A doua oară când muzicanții au reușit să-i sperie pe tâlhari a fost atunci când o iscoadă (un șpion) a fost trimisă de către șeful tâlharilor în casă.

Când iscoada a intrat în bucătărie a dat de ochii scânteietori ai pisicii, el a crezut că sunt cărbuni și a dat să-i aprindă dar pisica îi sări pe obraz și l-a zgâriat, câinele care stătea alungit la ușă se repezi pe el și l-a mușcat, dar nu a

În cele ce urmează elevii vor avea de rezolvat patru cerințe date de personajele prezente în fața lor. Pe spatele fiecărui personaj – machetă este așezat câte un plic roșu. În ordinea cronologică a intrării lor în scenă vor fi plasate și plicurile.

Cerința măgărușului: Povestește fragmentul care ți-a plăcut cel mai mult.

Cerința ogarului: Care este personajul tău preferat din acest text? De ce?

Cerința piscoiașului: Redă dialogul dintre măgar și pisică.

Cum era piscoiașul?

Cerința cocoșului: Spune ce ți-a plăcut cel mai mult din această poveste.

Se apreciază sarcinile corect rezolvate, răspunsurile fiecăruia; apoi să-și deschidă auxiliarul de Comunicare în Limba Română la pagina 36 și să completeze prin colorare imaginile din manual. Aceste imagini ilustrează povestea citită, *Muzicanții din Bremen*.

A doua oră din Comunicare în Limba Română vom continua prin (re)povestirea textului *Muzicanții din Bremen* prin povestire după imagini. Imaginile fiind completate pot fi interpretate.

Astfel, elevii vor face un rezumat al poveștii după imagini (v. în tabelul de mai sus).

Oral vom rezolva următoarele cerințe:

-Formulează enunțuri folosind cuvintele: muzicanți, tâlhari, cântec.

-Spune cuvinte cu sens opus pentru: a scurta, tocit, mulți.

-Alintă cuvintele: măgar, pisică, câine.

-Spune cuvinte cu sens asemănător pentru: veste, a alunga, tristețe

În minutele următoare elevii vor avea de realizat un desen cu tema "Orchestra" care să aibă ca interpreți animale. Pe fiecare bancă se află o jumătate de coală de hârtie pe care fiecare în parte va lucra pe tema cerută. Precizez faptul că aceste lucrări vor fi afișate. Timp de lucru: 10 minute.

Trecerea la sunetul și litera Ș ș se face prin (re)audierea coloanei sonore a poveștii *Muzicanții din Bremen*. Înainte de a (re)pune poezia-cântec se

scăpat deși a fugit prin curte, atunci când a trecut pe lângă maldărul de paie, măgarul i-a dat o copită de văzu stele verzi, iar cocoșul fiind trezit de gălăgia de afară a început a striga: CUCURIGUUU!

*Cerința măgărușului* va fi rezolvată de doi elevi, care își vor exprima opinia cu privire de ceea ce au fost impresionați în textul dat.

*Cerința ogarului* va fi rezolvată de patru elevi pentru patru personaje.

Elevul căruia i-a plăcut măgărușul povestește de ce îi place acest personaj, elevul pentru care ogarul este personajul principal ne prezintă motivele pentru care alege acest personaj, elevul care optează pentru piscoiaș ne spune de ce și-a ales acest personaj, iar elevul care alege cocoșul ne convinge de ce alege acest personaj.

*Cerința piscoiașului*

"-Ei, pisico, de ce ești atât de tristă? o întrebă măgarul.

-Din cauză că anii bătrâneții mi-au tocit colții și nu mai pot prinde șoareci, stăpâna mea m-a gonit!

-Hai cu noi la Bremen, că la serenade nu tîntreze nimeni și cu siguranță c-o să-ți găsești și tu un loc în taraf."

*Cerința cocoșului* este rezolvată de 2 elevi care ne povestesc ce le-a plăcut cel mai mult din această poveste.

Elevii deschid auxiliarul la pagina 36 și în poziția corespunzătoare completează prin colorare imaginile.

Elevii povestesc după imagini firul poveștii *Muzicanții din Bremen*.

-Ce muzicanți talentați sunt în poveste!

-Tâlharii au fost alungați de muzicanți.

-Fiecare animal are cântecul lui.

-a scurta opus a lungi; tocit opus netocit; mulți opus puțini;

-măgăruș, piscoiaș, cățeluș;

-veste=știre, informație; a alunga=a fugări; tristețe=supărare.

Elevii realizează cerința dată, respectând poziția corectă în bancă și se încadrează în timpul de lucru.

Elevii descoperă următoarele cuvinte: măgăruș, piscoiaș, cocoș, oraș, culcuș.

precizează elevilor să fie atenți la cuvintele care conțin sunetul Ș ș.

Se dă sarcina de ascultare activă de data aceasta: identificați cuvintele în care auziți sunetul ș și va trebui să observăm poziția sunetului ș în aceste cuvinte (la început – la mijloc – poziție mediană – sau la sfârșit / în poziție finală).

Dragi copii, în cele ce urmează ne vom centra atenția spre sunetul și litera Ș ș!

Se rezolvă cerințele de la pagina 37 din auxiliarul de Comunicare în Limba Română, respectiv și pe flipchart.

Cerința nr. 5 are prezente cuvintele care se scriu asemănător, dar au înțelesuri diferite. Atenționez elevii să nu confunde S, s cu Ș, ș deoarece nu este același lucru, dovada este rezolvarea aceste cerințe. Exemplu: COS – COȘ; NAS – NAȘ; MUSCĂ – MUȘCĂ.

Cerința nr. 6 are prezente cuvintele care se scriu la fel, dar cu înțelesuri total diferite. Atenționez elevii să fie atenți la contextul propoziției, dovada este rezolvarea cerinței

Exemplu:

Fumul iese prin **coș**. (horn)

Mama adună mere într-un **coș**. (cov de nuiele)

Tata a găsit în pădure un **corn** de cerb.(parte dintr-un animal)

Bunica mi-a pus la școală un **corn**.(aliment)

La grădina zoologică am văzut o **broască** țestoasă. (animal)

**Broasca** de la ușă s-a stricat. (zăvor)

După recunoașterea literei Ș, ș prin rezolvarea exercițiilor de mai sus, urmează scrierea.

-Cu cine seamănă litera Ș, ș? Care este diferența dintre S și Ș?

-Cum deja cunoaștem litera S ne este ușor să construim litera Ș, ș.

Haideți să construim Ș mare de tipar în aer, apoi ș mic de tipar. Să construim această literă mare / mică și pe bancă. Consider că aveți antrenament de la litera S, deci puteți începe în auxiliar să construiți litera Ș, ș.

În final, împart câte o foaie de hârtie care are în centru litera Ș mare de tipar și ș mic de tipar. Pe această fișă trebuie să colorați literele cu culoarea / culorile preferată / preferate, în plus trebuie să desenați un obiect / animal care să înceapă cu sunetul și litera ș.

(Suplimentar)

Dacă timpul permite, rog elevii să deschidă auxiliarul Semne Grafice la pagina 31 pentru a

Elevii rezolvă corect cerințele, un elev rezolvă și pe flipchart.

-Litera Ș, ș seamănă cu litera S. Diferența între cele două litere este virgulița.

Elevii respectă poziția în bancă și lucrează fișă conform cerințelor date.

-Cine se aseamănă, se adună! Inițial erau tare triști muzicanții- personajele din poveste pentru că....

<p>exersa scrierea literei Ș, ș. Elevii trebuie să formuleze o opinie referitoare la <b>mesajul povestirii</b> în corelație cu emoțiile- stările-valorile și atitudinile prezente și în cântecul-poezie care îl și conține și 1-2 proverbe. Haideți să ne gândim și să explicăm cele două proverbe!</p> <p>Se precizează faptul că în cufărul cu cuvinte fermecate mâine vom găsi cuvinte cu sunetul și litera Ș, ș și faptul că vom mai face exerciții cu această literă.</p>	<p>Apoi, însoțindu-se împreună- nemaifiind singuri- găsiindu-și o ocupație comună și plăcută - făcând lucruri plăcute împreună reușesc să își schimbe starea - sentimentele- devin utili-interesați de ceva...vor deveni mai valoroși etc.</p> <p>-Spune-mi cu cine te însoțești, ca să-ți spun cine ești!- Persoanele- copiii- oamenii care au interese- scopuri comune- cărora le plac aceleași lucruri se vor simți bine împreună- vor reuși să se împrietenească- vor empatiza- nu se vor mai simți triști- singuri- neajutorați- nesiguri etc.</p> <p>A fost bine- rău că muzicanții le au ocupat- furat casa tâlharilor?</p>
DA- Bine	NU- Rău
<p>muzicanții făceau mai frumoasă viața celor din jurul lor etc.</p> <p>muzicanții aveau nevoie de un acoperiș deasupra capului</p> <p>tâlharii au furat casa unor oameni și continuau să îi tâlhărească și pe alții</p> <p>tâlharii făceau numai rău, vecinilor le era teamă de ei, împrăștiau doar teroare în jur etc.</p>	<p>mulți oameni-animale ajută pe alți oameni, dar tot nu sunt scuzați atunci când fac fapte care încalcă normele și valorile comune ale lumii- societății;</p> <p>toți oamenii, inclusiv tâlharii, au nevoie de un acoperiș deasupra capului, pentru protecție, siguranță, odihnă etc.</p> <p>nu au făcut bine, pentru că tot furt se cheamă și ceea ce au făcut muzicanții, pentru că nu era casa etc.</p>

Tabel nr. 5 - Comunicare continuă și încrucișată a profesorului și a elevilor

În final, ca metodă didactică de comunicare la nivelul dialogului și al limbajului intern, observăm că **reflecția personală** este „strâns legată de inteligența și puterea de anticipație, de posibilitățile de abstractizare și de creație, de esența umanului”<sup>26</sup> și constituie o autentică formă interiorizată a inteligenței, dovedind o dată în plus că interpretarea nu poate avea loc fără reflecție, fiind o formă profundă a comprehensiunii, deschisă spre o „semioză ilimitată” (U. Eco).

### Concluzii

Atât dezvoltarea personală, cât și comunicarea - lectura în limba maternă - română pentru recunoașterea și motivarea emoțiilor, a sentimentelor și cultivarea valorilor și a atitudinilor constructive pentru evoluția pe tot parcursul vieții necesită strategii de învățare activă care au o mare valoare euristică. Ioan Cerghit condensează în câteva cuvinte importanța învățării active, cu totul specială pentru dezvoltarea cognitivă a individului,

<sup>26</sup>Ioan Cerghit, *Metode de învățământ*, Polirom, Iași, 2006, pp. 190



pentru generarea de noi structuri operatorii și cognitive: „Construcțiile deliberate ale gândirii și imaginației sunt de neconceput fără meditație personală. Fără reflecție nu există cunoaștere, elaborare, creație. Simpla informație lăsată în seama memoriei încă nu este cunoaștere adevărată; ea are nevoie și de reflecția elevului, după posibilitățile vârstei sale”<sup>27</sup>. Astfel, cunoștințele sunt pătrunse cu gândirea, sunt clarificate și înțelese, sunt procesate, iar învățarea nu este doar de suprafață, ci capătă consistență și profunzime. Prin urmare, discuțiile dintre profesor-elevi ar trebui să convergă înspre epuizarea imaginarii creativ/ critic prin a pune în valoare toate întrebările/ răspunsurile posibile.

Scopul didactic este de a evidenția incapacitatea discursului fie afectiv, fie doar etic bazat doar pe legi afective sau legi raționale de a stabili un acord cu privire la ceea ce este, de fapt, corect sau incorect, just sau injust, bine sau rău într-o situație dată. Rațiunea poate, în ultimă instanță, să găsească argumente rezonabile pentru orice justificare.

### **Bibliografie**

- Cosmovici, Andrei (1996), *Psihologie generală*, Polirom, Iași;
- Cucoș, C. (1995), *Pedagogie și axiologie*, Polirom, Iași;
- Cerghit, I. (2002), *Sisteme de instruire alternative și complementare*, Editura Aramis;
- Jonnaert, Philippe, Ettayebi, Moussadak, Defise, Rosette, *Curriculum și competențe. Un cadru operațional* (2010), Editura ASCR/ ASCRED, Cluj-Napoca;
- Minder, Michel (2011), *Didactica funcțională. Obiective, strategii, evaluare. Cognitivismul operant*, Editura ASCR, Cluj-Napoca;
- Opriș, Dorin, Șcheau, Ioan, Moșin, Octavian (editori, 2014), *Educația din perspectiva valorilor*, Tom VI: Summa paedagogica, Editura Eikon, Cluj-Napoca;
- Pamfil, Alina, *Didactica literaturii. Reorientări*, Editura ART, 2016;
- Vianin, Pierre, *Ajutorul strategic pentru elevii cu dificultăți școlare. Cum să-i dai elevului cheia reușitei? Învăță să înveți* (2011), Editura ASCR, Cluj-Napoca;
- Ribot, Th. (1988), *Logica sentimentelor*, Editura Științifică și enciclopedică, București;
- Rocco, Mihaela (2001), *Creativitate și inteligență emoțională*, Polirom, Iași;
- Szekely, Eva M. (2009). *Didactica (re)lecturii. O abordare pragmatică*, Editura Universității Petru Maior, Tg. Mureș;
- Zamfirescu, V. D. (1985, reed. 2003), *Între logica inimii și logica minții*, Editura TREI, București.

---

<sup>27</sup>*Ibidem*

# SINTAGMA TERMINOLOGICĂ EXTINSĂ

## *The Extended Terminological Syntagm*

Doina BUTIURCA<sup>1</sup>

### *Abstract*

The tight link of terminology to ontology represents a fundamental characteristic of present day terminology. The relevance of the referent, especially the extension led to a significant reconsideration of the type of denotant. In the expanding fields of contemporary science, the start is given by the existing "object" which will be named in rapport with its characteristics. It is the variable that regulates the type of term and especially the typology of the terminological syntagm. The extended terminological syntagm –the general research objective – displays special dynamics in the terminology of humanistic sciences, given the fact that sign do not constantly have a concrete referent. Specific objectives: definition and characterization of the proposed concept, degree of cohesion of the extended terminological syntagm, typology are among the specific objectives. The research method is contrastive, descriptive-linguistic and analytical. The conclusion of the research is that the extended terminological syntagm is a multiword combination that contains more than three components heterogenous syntactically and under the aspect of cognitive concept designation mode.

**Keywords:** *terminological syntagm, extension, contrastive, cohesion, terminological metaphor*

### **Preliminarii**

Prin *termen*, Fr. Rastier înțelegea „une unité factice de médiation entre la pensée rationnelle et le langage.” (Fr. Rastier 1995:35). Conform teoriei că limba este un instrument de exprimare a conceptului, lingvistul francez considera că noțiunea este preexistentă termenului. Termenul este „un cuvânt” supus restricțiilor. Procesul de formare a termenilor este acceptat ca proces „ontogonic”, al cărui rezultat este universalitatea prezumată a conceptului: „Au delà, l'institution des termes peut être décrite comme un processus ontogonique. De la décontextualisation du mot devenu terme résulte l'universalité présumée du concept. En étendant l'intuition lockienne, on pourrait affirmer que toute essence est nominale. Et il conviendrait alors de s'interroger sur les moyens linguistiques de constitution des ontologies (Fr. Rastier 1995: 35). În aceeași tradiție a Școlii Franceze de Terminologie, Angela Bidu-Vrănceanu considera că termenul este un semn lingvistic compus dintr-un semnificant și un semnificat. Demersul terminologic este definit comparativ (semn lingvistic/ semn lingvistic terminologic), de profesorul bucureștean. Semnificatul termenului „coincide cu desemnarea, iar sensul e obiectiv. Relația dintre denumire și noțiune este reflexivă sau biunivocă pentru un termen dat” (DSL 2005:432). Termenul este „o denumire (etichetă) la care se ajunge printr-o procedură de lexicalizare naturală sau artificială” (DSL 2005:433). Nu este un semn lingvistic arbitrar. Desemnarea conceptului este motivată prin consens, în terminologie.

Într-o altă ordine de idei, termenul este elementul care denumește fără nici o excepție un concept. Nu are calitatea de instrument gramatical (v. cazul cuvintelor de

---

<sup>1</sup> Assoc. Prof. PhD, Hab., Faculty of Technical and Human Sciences in Târgu-Mureș, "Sapientia" University of Cluj-Napoca

legătură, prepoziția/ conjuncția). Sub aspectul expresiei lingvistice, este o „monedă” cu variate fațete semiotice în realizare (sinonime de inventar, metafore terminologice etc). Structural, limbajele specializate dispun de termeni monolexicali (med. *nocardioză*), bilingvici (med. *pneumoconioză*; mat. *patrulater*), plurilingvici (med. *pneumoconioză la metale dure*), dispun de sintagme mixte (șurub de 16; piuliță de 10 etc), de pictograme, simboluri, numere/ fracții ( $\frac{5}{8}$   $\frac{3}{8}$ ) etc. *Termenul* are în toate situațiile trăsătura *monosemantic*. Unitățile de sens ale termenului se află într-o relație de strictă dependență cu domeniul specializat: politică externă (în terminologia politică), politică monetară (în limbajul băncilor) etc. În cercetarea semnului lingvistic, Ferdinand de Saussure a fost preocupat de relația dintre semnificat și semnificant, neglijând referentul, adică entitatea extralingvistică pe care cuvântul o denumește. Relația referențială nu este prezentă în conținutul tuturor cuvintelor. Termenii abstracți nu au un referent în realitatea extralingvistică (*înțelepciune, fericire, bunătate* etc). Prepozițiile și conjuncțiile sunt instrumente gramaticale fără referent. Valoarea denominativă este dată de relația dintre semnificația termenului și capacitatea lui de a desemna obiectele lumii exterioare. Nu putem accesa funcția denominativă a limbii înafara referentului. Capacitatea termenului de a avea un referent este condiția *sine qua non* a comunicării specializate.

### **Definirea conceptului, caracteristici specifice**

*Sintagma terminologică extinsă* este o îmbinare plurimembră de cuvinte care cuprinde mai mult de trei membri - depășind structura unei sintagme, în sens larg (unitate semantico-sintactică, element de stabilitate în limbile naturale). Spre deosebire de sintagma terminologică bilingvici/ trilingvici etc (jur. act pregătitor, jur. predecesor de drept, jur. a prejudiciu dreptul cuiva, jur. birou colectiv de asistență juridică), de sintagma mixtă, formată din cuvinte și cifre, din cuvinte și simboluri (en. plain LaTeX, ro. efect P Δ etc), *sintagma* extinsă poate cuprinde propoziții dezvoltate, fraze etc. Este în toate situațiile o sintagmă terminologică liberă. Acest tip de sintagmă are o dinamică aparte în numeroase domenii de referință. Științele umaniste (dreptul, științele sociale, medicina etc) realizează denominația (pe lângă termeni, sintagme) prin numeroase sintagme terminologice extinse: jur. *cerere de ridicarea unui incident procedural*, jur. *ocrotire a drepturilor și libertăților omului*, jur. *regim de executare a pedepselor privative de libertate* etc), spre deosebire de terminologia științelor matematice, unde conceptualizarea - presupunând un înalt grad de abstractizare - utilizează la ”denotant”, alături de termeni, simboluri, sintagma mixtă, într-o foarte mică măsură, sintagma terminologică extinsă.

Sintagmele terminologice extinse utilizate în lexicul specializat, indiferent de tipologia acestora, nu trebuie confundate cu frazeologismele (expresii/ locuțiuni/ idioame) aparținând lexicului limbilor naturale. Așa cum s-a mai spus (L. Groza 1990, Th. Hristea 1984, I. Boroianu 1974, E. Slave 1966) expresiile/ locuțiunile sunt unități de sine stătătoare, purtătoare de indici de creativitate, cu o clasificare complexă în literatura de specialitate. Au o gramatică specifică, o structură eterogenă, cu topică alternantă la nivelul unităților frazeologice, motivată contextual. Sunt rezultatul evoluției istorice a limbii,

cercetările actuale (S. Dumistrăcel 2006) atestând vechimea idioamelor limbii române. Expresivitatea, eficiența lingvistică a frazeologismelor este funcțională la nivelul discursului, al emițătorului. Aparține funcției expresive și funcției fatice a limbii.

Capacitatea de a desemna un concept este funcțională la nivelul sintagmelor terminologice extinse, fiind specifică funcției denominative a limbii. Trăsăturile semantice diferă, comparativ cu clasa expresiilor/ locuțiunilor din limbile naturale: pe de o parte, încifrarea sensului (prin intermediul tropilor, de pildă), pe de altă parte, transparența de sens, la nivelul sintagmelor terminologice extinse din sfera de cunoaștere științifică. Modalitățile de construcție sunt diferite: frazeologismele, în sens larg, sunt construite în baza unor tropi, a unor figuri ale gândirii, sintagmele terminologice extinse sunt construite în baza modalităților logice (analogia, echivalarea etc.) ale lingvisticii cognitive. Pot avea numeroase sensuri cvasi-identice sau *îndepărtate* (V. Ilincan 2015), sintagmele terminologice extinse sunt monosemantice. Diferențe există și în ceea ce privește finalitatea: frazeologismele asigură eficiența discursivă și stilistică a emițătorului, sintagmele terminologice extinse au o funcție referențială bine definită și asigură eficiența cognitivă, comunicațională, informativă în discursul științific.

Termenul de sintagmă terminologică extinsă este general, prin faptul că denumește unități terminologice diferite structural, calitativ, cantitativ, etimologic, sub aspectul modalității cognitive de formare, sub aspectul coeziunii. Din perspectivă structurală există sintagme cu trei și patru membrii (jur. *reconstituire a actelor piedute*), cu cinci și peste cinci membri (jur. *recercare a instanței prin comisie rogatorie, Autoritatea Națională pentru Protecția Familiei și a Drepturilor Copilului, Direcția pentru Evidența Persoanelor și Administrarea Bazelor de Dat*), formule convenționale, calcuri specifice comunicării planificate. Din punct de vedere etimologic, sursele sintagmelor terminologice extinse sunt variate, de la limbile clasice la limbile moderne. Terminologia juridică abundă în sintagme, propoziții, fraze, fragmente de text create pe teren lingvistic românesc (jur. *fapta săvârșită nu conține elementele constitutive ale infracțiunii*) sau provenind din limba latină: *accessorium sequitur principale* (accesoriul urmează principalul), *Actio ad mobile est mobilis, actio ad immobile est immobilis* (acțiunea privitoare la un bun mobil este mobilă, acțiunea privitoare la un bun imobil este imobilă), *adoptio imitatur naturam: minor natu non potest maiorem adoptare* (Adoptia imita natura: cel mic nu poate adopta pe unul mare), *Alteri ne faceris quod tibi fieri non vis* (Nu face altuia ce ție nu vrei să ți se facă), *cuius est legem condere, eius est interpretari* (cine edictează lege acela o și interpretează), *diuturna consuetudo pro iure et lege in his quae non scripto descendunt observati solet* (lungul obicei se obișnuiește a se observa ca drept și lege în aspectele pe care dreptul scris nu le tratează), *in rem actio adversus eum est qui rem possidat. In personam actio adversus eum locum habet qui obligatus est nobis* (acțiunea reală este îndreptată împotriva celui care posedă un bun), *iuris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere* (principiile dreptului sunt acestea: să trăiești cinstit, să nu vatămi pe altul, să dai fiecăruia ce este al său). La denumirile latinești din sfera juridică, regula (determinat-determinant) este variabilă, spre deosebire de alte domenii ale cunoașterii (de ex. botanică). Primul termen poate fi un substantiv din domeniul juridic în cazul nominativ

(*adoptio, abolitio etc*) însoțit de un adjectiv (*dies incertus, duplex ius*), un substantiv (în nominativ) însoțit de un a substantiv în cazul genitiv (*analogia iuris, animus domini, causa proxima*). Primul termen poate fi un substantiv în cazul ablativ (*ex gratia, ex delicto, ex re, ex officio, ipso iure*), un pronume nehotărât, relativ, demonstrativ (*alteri, aliquid, cuius, his*), un verb (*fiat, punitur*).

Sfera sintagmelor terminologice extinse este mult mai complexă decât pare la prima vedere, cu atât mai mult cu cât sunt supuse specializărilor. Există grade diferite de specializare, o autonomie de structură variind de la un domeniu la altul, de la o ramură la alta, chiar dacă expresia terminologică rămâne la fel de abstractă, uneori dogmatică, la nivelul sensului. Rolul sintagmelor terminologice este de a transmite informația referențială strict obiectivă, într-un mod direct: jur. *sustragere de la recoltarea probelor biologice în vederea stabilirii alcoolemiei*, jur. *trecerea din domeniul public în domeniul privat sau invers*. Este strâns legată de conceptul pe care îl desemnează în mod univoc. Spre deosebire de sintagma terminologică, frazeologismele utilizate în sfera lexicului general transmit în mod indirect, o stare, o trăire, o judecată analogică, în sens larg (*a umbra de frunza frăsinelului, a da orzul pe găște, a da păsărea din mână pe cea de pe gard, a fi mai catolic decât papa etc*). Deși motivate la nivel semantic, frazeologismele, expresiile idiomatice sunt strâns legate de text, de context în comparație cu sintagmele terminologice legate de concept și desemnare, în primul rând. Și sintagmele utilizate în lexicul specializat actualizează trăsăturile conceptuale în/ și prin context /text științific, dar modificările noționale și de structură sunt insignifiante. Excepțiile sunt rare. De exemplu, în comunicarea având ca scop promovarea produselor (reviste de profil, materiale publicitare etc), sintagma terminologică extinsă poate fi modificată în funcție de intenția de comunicare, de obiective. Devierea sintagmelor terminologice extinse este un proces conștient realizat de emițător. Este o constrângere cu consecințe multiple (de natură pragmatică, socio-economică etc). În forma sa derivată, deconstruită, chiar dacă sensul specializat se menține, dacă forma originală transpare, gradul de științificitate este fără excepție, diminuat și în consecință, nerecomandat de exigențele științei. Schimbul de mărfuri, economia funcționează însă, după legi proprii, revendicând accesul pieței, al nespécialistului la denumirea/ specificul produselor (domeniul IT, de exemplu).

### **Gradul de coeziune a sintagmei terminologice extinse**

Gradul de coeziune gramaticală a unităților lingvistice care constituie sintagmele extinse este mult mai redus decât în cazul frazeologismelor/ expresiilor idiomatice din lexicul limbilor naturale și/ sau al compuselor din lexicul general. Diferențe există și de la un domeniu specializat la altul. În denumirea instituțiilor publice din sistemul administrativ, de exemplu, există un grad mare de coeziune a sintagmelor, dat de o anumită tradiție, de productivitatea tiparelor clasice de denominare și/ sau a tipului de calc (*Institutul Clinic de Chirurgie Oro-Maxilo-Facială "Prof. Dr. Dan Theodorescu", Centrul de Evaluare și Tratament a Toxicodependenelor pentru Tineri "Sfântul Stelian", Institutul Național de Cercetare-Dezvoltare în Domeniul Patologiei și Științelor Biomedicale "Victor Babeș"*). Coeziunea

poate fi dată și de natura determinantului și/ sau a determinatului. 1. Determinatul nominal este un termen interdisciplinar, având un grad mare de științificitate și o dinamică cvasi-universală: Institut, Clinică, Centru, Școală, Academie, Universitate, Spital, (*Institutul Național de Expertiză Medicală și Recuperare a Capacității de Muncă; Școala Națională de Sănătate Publică, Management și Perfecționare în Domeniul Sanitar; Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică "Ion Luca Caragiale"; Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară "Ion Ionescu de la Brad"* etc. ). 2. Determinatul nominal este un termen care aparține în același timp, limbii comune și limbajului specializat. Sunt termeni cu o dinamică proprie, utilizați la nivelul unui singur domeniu, sensurile specializate fiind formate prin extensie semantică (jur. *indemnizație pentru reducerea timpului de muncă, moștenitor fără beneficiu de inventar*). Gradul de coeziune a sintagmelor terminologice extinse, cu determinat bivalent este adesea redus (jur. *impozit pe veniturile obținute în România de nereșidenți*; jur. *sustragerea de la recoltarea probelor biologice în vederea stabilirii alcoolemiei*). Sintagmele terminologice extinse sunt unități semantice complexe, structurate în baza unui referent/ concept unic: jur. *impozit pe veniturile obținute în România de nereșidenți* (organizat în baza conceptului de *impozit*), jur. *indemnizație pentru creșterea copilului* (structurat în baza noțiunii de *indemnizație*) etc.

Nu includem în sfera sintagmelor terminologice extinse, structurile dezvoltate în baza relației de coordonare copulativă și a relației de coordonare disjunctivă (de tipul: *cauze de agravare și cauze de atenuare a sancțiunilor penale* etc).

### **Metafora terminologică sintagmatică**

Sintagmele terminologice extinse sunt revendicate de elemente extralingvistice, conceptuale, lingvistice și de semantică a discursului specializat. Desemnarea conceptului în funcție de gradul de specializare și superspecializare din cadrul unui domeniu științific poate fi metaforică. Metafora conceptuală exprimată printr-o sintagmă terminologică extinsă este motivată, depinde de apariția unor noi obiecte, noțiuni. Este legată de necesitatea desemnării conceptelor noi, nu de capacitatea omului de a reacționa subiectiv, individual, la stimulii veniți dinspre lumea înconjurătoare. Metafora terminologică este un mijloc rațional, logic de conceptualizare analogică, din care a fost eliminată imaginea (specifică frazeologismelor, expresiilor idiomatice, bazate pe funcția conotativă a limbii, în sens larg). Valoarea cognitivă, denominativă este proprie nu numai metaforei terminologice cu un singur membru (med. *granulie*, med. *celulă*, med. *torace*, med. *arie* etc), metaforei formate prin compunere (med. *iodopsină*, med. *nectalgie*, med. *granuloblastom*), ci și metaforei exprimate printr-o sintagmă terminologică extinsă: med. *boala lanțurilor grele Alfa*, med. *boala pescutorului de bureți*, med. *boala buloasă a utilizatorilor de droguri intravenoase*, med. *semnul rugăciunii mahomedane*, med. *sindrom de coardă centrală*, med. *sindromul lacrimilor de crocodil*, med. *sindromul picioarelor fără repaos* etc. Terminologia specializată s-au format în baza unui număr impresionant de modele preconceptuale, a căror extensie în compuse și în metafore sintagmatice extinse asigură coerența arborescentă a corpusului. Capacitatea unei metafore generice de a dezvolta sensuri specializate la nivelul sintagmatic al metaforei se află într-o strânsă dependență cu întregul

câmp conceptual ce definește un domeniu. În limbajul medical, metafora generică *lupus* (lat. *lupus*- lup, ulcer, aluzie la acțiunea de a roade, a distruge a acestei boli) a dezvoltat concepte medicale cu un singur membru (lupic, lupoid, lupom), metafore sintagmatice extinse, structural (*lupus etitematos cronic, lupus etitematos discoid, lupus etitematos disseminat*). *Porfirie* (cf. lat. *porphyra* - purpură) a dezvoltat structuri de tipul: *porfirie cutanată tardivă, porfirie eritropoietică congenitală* etc. Metafora sintagmatică extinsă este – din perspectivă structurală ca și din perspectiva relației dintre concept și obiect / ontologie - diferită de metafora formată prin interacțiune, pe care o regăsim, de regulă, în compusele terminologice. Metaforele formate prin interacțiune se constituie în baza a ceea ce am numit și cu altă ocazie (D. Butiurca, *Lingvistică și terminologie. Hermeneutica...*, Iași 2016) „tipar preconceptual asociat”. Metaforele sintagmatice extinse sunt, de regulă, structurate în baza unui singur model preconceptual, desemnează noțiunea în baza unei operații analogice.

### Concluzii

Exprimarea univocă a realității la nivel logic și lingvistic reprezintă dezideratul fundamental al oricărui limbaj specializat. Extensiunea corespunde denotației unui termen prin care se desemnează un obiect. Din această perspectivă, conceptul nu este desemnat la nivelul expresiei lingvistice, doar printr-un termen, o siglă, o literă, un simbol, ci și printr-o unitate complexă, pe care am numit-o *sintagmă terminologică extinsă* ce poate trimite la caracteristicile referentului - matrice, densitate, masă, repetabilitate etc (prin structurile cu nume+adjectiv), la un proces specific, definitiv pentru referent și/sau la o stare (în structuri cu verbe, în sens larg), la organizare etc.

### Surse

- BIDU-VRĂNCEANU, A. et al. 2005: Angela Bidu -Vrănceanu et al., *Dicționar de Științe ale limbii*, Editura Nemira, București, 2005.
- DEX 1975: *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Academiei Române, București.
- GUȚU, G. 2003: Gheorghe Guțu, *Dicționar latin – român*, ediția a II a revăzută și adăugită, Humanitas, București.
- ILINCAN, V: Vasile Ilincan, *Dicționar de expresii românești în context*, Presa Universitară Clujeană 2015.
- RUSU, V. 2007: Valeriu Rusu, *Dicționar Medical (DM)*, București, Editura Medicală.
- VPPP 2012: *Vocabulaire panlatin des pneumopathies professionnelles*, Tina Celestin, Xavier Darras (coord.), preparare manuscris Denis Godbout: 2012, Québec, Office Québécois de la langue française.

### Alte referințe

- BIDU-VRĂNCEANU, A. 2007 a: Angela Bidu-Vrănceanu, *Lexicul specializat în mișcare. De la dicționare la texte* de Angela Bidu-Vrănceanu(2007a), Editura Universității, București.

- BIDU-VRĂNCEANU, Angela (coord.) 2010: Angela Bidu-Vrănceanu, *Terminologia lingvistică*, EUB, București.
- BOROIANU I. 1974: Ioana Boroianu, *Conceptul de unitate frazeologică. Tipuri și unități frazeologice* (II), în *Limbă și literatură*, nr. 2, pp. 242-247.
- BUTIURCA D 2016: Doina Butiurca, *Lingvistică și terminologie. Hermeneutica metaforei în limbajele de specialitate*, Institutul European, Iași.
- CABRE M.T. 1999: María Teresa Cabré 1999: María Teresa Cabré, *La Terminología – Representación y comunicación – Elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos*, Barcelona, IULA.
- COȘERIU E.2009: Eugen Coșeriu, *Omul și limbajul său*, Editura Universității Al.I.Cuza, Iași.
- DEPECKER L. 2002: Depecker Loic, *Entre signe et concept. Eléments de terminologie générale*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- DUMISTRĂCEL S.2006: Stelian Dumistrăcel, *Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcționale*, Institutul European, Iași.
- ECO, U 2009: Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, Polirom, Iași.
- GROZA L.1990: Liviu Groza, *Despre locuțiuni și expresii*, în *Limbă și literatură*, nr. 2, pp.139-145.
- HRISTEA TH.1984, Theodor Hristea, *Frazeologia și importanța ei pentru studiul limbii române*, în *Limbă și literatură*, nr.1, pp.5-13.
- SLAVE E.1966: Elena Slave, *Structura sintagmatică a expresiilor figurate*, în *Limbă și literatură*, anul XI, pp.379-413.



# MARGINALIA TO THE READING OF LITERARY TEXTS

Daiana FELECAN<sup>1</sup>

## *Abstract*

This paper explores the issue of reading literature in the present-day academic milieu, in particular, and in the deeply computerised contemporary public space, in general. After pointing out some of the key aspects that teachers and professors need to observe in order to help students develop their reading skills, the study highlights the specificity that narratives, poems and plays display in relation to the parameter investigated and the functions of language. While explaining the relationship of coordination between literature and linguistics, the paper defends the authenticity of the act of reading, which has suffered serious mutations since the advent of the Internet.<sup>2</sup>

**Keywords:** *education, act of reading, literature, language functions, reader*

Barbariarmis semper pugnabunt, clari homines libris certabunt (Cicero).

[...] to have teachers that, by being the first ones to love, could also bring others to love what people have been in love with for two thousand years [...]  
(Pleșu&Liiceanu 2012, orig. Romanian).

People read less and less, and this does not solely entail an “information” shortage, as one would believe. Reading is not merely knowledge accumulation. It is “exercise”, training for faculties on which our spiritual life depends directly: attention, patience, focus power, emotional receptiveness, openness towards others and intellectual “cleanliness”.

People who do not read (any longer) end up thinking sloppily and stepping out in public unkempt, unclean, indecent and smelling (Pleșu 2015, orig. Romanian).

## **1. Introduction**

**1.1.** To talk about reading at any time or, better yet, to *still* talk about reading in the computerised twenty-first century might seem uncanny to any uninterested or unknowledgeable person.

For someone whose DNA includes the yearning to read either as a genetic fact or as an implant from one’s mentors, a debate on the importance of manifesting a spontaneous reflex is superfluous. I believe that the members of this fortunate race are all of those who, as representatives of the age of printed paper, cannot survive without equally permeating their mind and soul with the most delicate fragrance there is: the perfume of a page being turned.

The occupation we have chosen (teaching) is a professionalised extension of the gift that we have been given. In our job description, the most important duty is to educate students in view of developing their taste for reading, because “[...] literature is not ephemeral and represents an essential part of being human” (Stojmenska-Elzeser 2013).

---

<sup>1</sup> Professor Habil., PhD, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare, Romania.

<sup>2</sup> I would like to thank Alina Bugheșiu (Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare, Romania) for the translation of this paper.

A television show produced and hosted by Andrei Pleșu and Gabriel Liiceanu (2012) provided me the opportunity to reflect on the issue of reading (among others). In what follows, I will briefly point out some of the ideas discussed in the show.

### 1.1.1. What is the role of the *educator in helping students acquire the practice of reading?*

The verb *aeduca* ('to educate') originates from Latin *duco, ducere, duxi, ductum*, which means 'to take.' When prefixed with *ex-*, it refers to taking an individual out of a crude, rudimentary state and transposing him/her to another state, a refined condition.

The time that we allot to education is not definite. One cannot talk about a specific age when, through education, we are subjected to an overdose of models, followed by their limited application and our stagnation into sufficiency.

The fact that the age of education is not fixed by any dates in the calendar is proven by the behavioural crashes that occur at ages when, *exempla trahunt*, one would expect the growing-up process to have completed.

*Being educated* is not the same as *being cultivated*. At the most, the former is a preceding phase of the latter. *Being educated* implies constantly looking after one's own social being, *homosocius*.

The Romanian *a fi cult* ('to be cultivated') comprises the Latin past participle of *colo, colere, colui, cultum*, a verb whose original meaning was 'to cultivate a field' and which, by means of semantic expansion, means 'to reap, to collect.' *To be cultivated* implies, as etymology shows, to reap the fruits of being an erudite being (see the etymological meaning: *ex-rudis, -e*), a *homo sapiens*.

According to the two aforementioned esteemed philosophers, Andrei Pleșu and Gabriel Liiceanu, the enterprise of a future teacher and professor should be envisaged both as

- investing knowledge capital in others, and as
- *instilling rhythm* in others (in Greek, *to educate* means 'to instil rhythm in others'), in the sense of *allowing others to develop at their own pace*.

Education should not solely be construed as delivering knowledge, but also as *moulding characters*. I daresay that one should be a form master before being a teacher, because only by keeping a close eye on the development of future generations will we be able to live safe from each other's indelicacies in a fissured society.

### 1.1.2. What is the meaning of *a citi* ('to peruse') vs *a lectura* ('to read')?

I find it important to discuss this dichotomy in the preliminary meeting with first year students, at the seminar of literary theory. On this occasion, one of the familiarisation questions I ask them is "Which book ensures your mental hygiene every evening for at least half an hour, a time that you grant yourselves to replenish your soul at the end of a day that has been spent performing (also) other kinds of activities?" I pretend to start from the premise of their fondness for reading, as otherwise I believe their presence as students reading Philology is irrelevant. More and more often, I can see the surprise on their faces upon realising the fact that the choice of this future professional orientation is underpinned by one's passion for the humanities. For several years, the most common

answer to my question has been silence or a title that students happened to hear and is frequently almost entirely peripheral to what is supposed to become the scholarly foundation of the development of a future intellectual, in general, and a (learned) philologist, in particular. The way in which the dialogue flows between us provides me another reason to wonder: some of the youth that decided to become teachers, especially teachers of Romanian, phrase their speech in a “brute”, unclear manner (see the etymological meaning of the Romanian adjective *nelămurit*) on account of the regional particularities of the Romanian variety they speak at home. They use (abuse) this colloquial language with such pure candour and disarming spontaneity that one would be a Don Quixote to endeavour to make them unlearn this old habit. It is difficult for me to correct the “flagrantly” diaphasic element, because the introduction of the subdialectal idiom in language use as the *lingua franca* of communication even outside the family environment was achieved in time. Moreover, if by the age of 18 there was no one to make them aware of the need to switch language registers in the sense of adapting them to a given situation of communication, someone should be accountable for their encouraged ignorance. I can think of no justification for the fact that not even one of the entities responsible with their proper speech corrected their inaccuracies.

I do not chide them, because I like to see how their minds follow my persuasive enterprise in support of deliberately improving the skill of reading, which they have barely begun to develop. At last, I invite them to discriminate between *a citi* (‘to peruse’) and *a lectura* (‘to read’), explaining that the former verb implies an engaging activity, as perusing cannot be performed in an excessively relaxed physical pose or in a mentally discouraging state. Put differently, perusing demands having the psychological and technical tools (pen and paper) at hand. I would equate semantically *a citi* with *a studia* (‘to study’) and use it in relation to dealing with informational texts in specialised literature (literary theory, literary criticism and linguistics among others), that is, when reading for familiarisation is (at least) doubled by another kind of reading, supported with critical appendices (reading notes). In this respect, one can see in the printed word “the only noteworthy form of textual interaction” (Lehtonen 2013). The same semantic context of the verb *a citi* can be identified regarding formational texts, which underpin one’s becoming a *homo intellectualis* (a human being that has the ability to establish connections between things; see reading lists like “100 books to be read in a lifetime”).

On the other hand, *a lectura* relates to (written or video) texts that are cognitively purposeless, acting as various forms of entertainment. My trivial example in this respect refers to the people we see flipping pages between two bus or tube stops (unfortunately, it is true that this activity is not culturally specific to the Romanian people...). I would use this verb in the case of less engaging readings, which can (also) be made in unconventional spaces (see *supra*) in which having to distribute one’s attention does not hinder the understanding of a text. Under this umbrella, I would include light books, without metaphysical aspirations or complicated theoretical models, fleeting readings that are not demanding and do not provide long-term cognitive satisfactions.

As I talk to my students, I can see their interest growing in a directly proportional manner to my daring to wonder about valid readings. I split literature in two: library shelf literature and tabloid literature. I tell them about the chance of benefiting, based on the field of study chosen, from exclusively high-quality reading lists that easily introduce one to the intertextuality of great literatures of the world. Furthermore, I explain that now, in the constant present of the moment, is the time to develop one's mental discipline to read orderly and daily and that it is as necessary to be concerned about our mental and spiritual nutrition as we are about the food we eat. I teach them about the imaginary pact we sign after we make a deal with the narrator, how we unburden ourselves of our historically determined physical being and cross as discursive beings the threshold of the fictional world, whose semantic dimension we build together with other fictitious "speakers", saving the text from acknowledged *incompletions* (see Ingarden 1978: 50–80).

**1.2.** Thus, I consider that one of the key responsibilities of teachers and professors of Romanian language and literature is to guide students' reading orientations (naturally, after having instilled into their minds the gusto of such an endeavour by personal example: the teacher's ability to "unfold" like a story in front of the listeners). The first help on the path to knowing essential texts consists of compulsory reading lists, inventories of authors and titles attached to course and seminar materials. Another step in this initiation journey to spiritual enrichment is reading for pleasure and recreation, straying from the canon to earn a safe entrance into a certain community of readers. I would mention here recent books that are yet to become "classics" and "uncanonical" authors by virtue of their age. One's ignorance in this respect endangers the chance of being connected to the intertextuality of the present.

**1.3.** The moment that seems to truly capture their attention is when I try to "take advantage" of the perlocutionary dimension of my persuasive speech acts, which are deliberately oriented towards formulating our *shared* profession of faith: teachers and professors of Romanian language and literature *ought* to be distinguished especially as regards the skill of "garnishing" their speech. They should be effortlessly identifiable by representatives of other occupations from the first words uttered in a given communication context. To these teachers/professors, *to be* means *to be particularly distinctive on the verbal level*, on the level of oral and written expression. There is nothing more embarrassing for teachers and professors of Romanian than for them to be lost for words, to experience situations of speech gaps brought about by the lack of reading practice and training in using a diverse and nuanced stock of words, to be the owners of a poor, repetitious vocabulary, or to be the agents and patients of "areas of incompleteness" caused by the absence of selective and learned reading. Discursive competence is not a datum (like the faculty of speech); it is something one gains after sustained perseverance and relentless effort of a spirit that is thirsty for knowledge and eager to learn the craft of a wordsmith.

Before their students, teachers and professors of Romanian language and literature adopt a histrionic status: they assume this role by abandoning their mundane self and assimilating a ritual that implies self-censorship. They are a public institution, an “information desk” to which people turn for behavioural advice and which is open around the clock. The exemplarity of teachers and professors of Romanian does not become inoperative at the end of the fifty-minute class, as their “sermon” is extended to all the circumstances in which they interact with the individuals that are under their jurisdiction.

**1.4.** In the current context of the supremacy of the “glass page”, with immediate pragmatic results, and the rebuff of the paper page, with long-lasting emotional-cognitive effects, my plea for reading may appear anachronistic. Nevertheless, I have always believed in the redeeming power of the well-spoken word, with which we are not born but which we acquire from our acquaintance with primordial texts. I have always believed in the power of civilised dialogue. The reinvention of Scheherazade in times of doubt and major existential crisis could postpone or even annul fatal decisions. As a crafter of words to my students’ minds and speech, I know I must work to prevent the alteration and corruption of the increasingly fragile body of this “wound of silence” (in the words of Lucian Blaga, a Romanian philosopher and poet).

## **2. Literary texts as houses where selves live**

To quote the Romanian writer Camil Petrescu, I will state that “I cannot step out of myself” and can only speak about reading experiences that I have had upon unmediated encounters with literary texts, with that particular kind of writing that is the *sine qua non* condition for our ability to provide content to referentiality. In order to be able to talk about effective perusal, readers must make a credibility pact (*alsob*) with the producer of the world proffered for exploration: we must pretend to assume the illusion of a figurative world, to appropriate it *as if* we were stepping into a real world where we were also transporting our axiomatic dimension.

### **2.1. Reading modern poetry**

Defined by *constitutive literariness* resulting from *diction* (the form of expression) (Genette 1992), poetry, in general (texts in which the *poetic function* of language is prevalent), and modern poetry, in particular, make up perhaps the most chameleonic literary discourse on the level of dislocations and breeches in canonical grammar (recorded in lexicons and style books specific to every language). The only principle that poetry does not disregard is that of a somewhat consistent division of the poetic material into lines (of varied lengths, sometimes aiming at borrowing the form of narrative printed lines). When it abandons the canon, the poetic text observes a *disjointed syntax* reduced to *deliberately primitive nominal predicates* (Friedrich 1998: 14). The space of “play, bits and pieces” unpredictably changes into a place of lexical-semantic oppositions: the lexical

spheres from which the operating terms are borrowed are incompatible, generating contrasts between sharp intellectual formulations and everyday, banal ones. According to Friedrich (1998: 14, orig. Romanian), “The current lexical material develops uncanny meanings. Words from the most distant domains are poetically electrified”.

The speaking self (different from the “official scribe”) is a programmer of metalanguage or a-signified language, whose signifying dimension is “exaggerated.” The speaker “participates in the object of his/her imagination not as a private individual, but as a poetic mind and language ‘operator’” (Friedrich 1998: 14, orig. Romanian). In decoding the imagined universe, the reader cannot make do only with encyclopaedic information about the empirical (traditional) world and, therefore, turns to inferential competences and cognitive processes to complement the stage of knowledge by means of intuition. This kind of reading implies that the person performing it must possess the “methodology” specific to proper decoding: “In the beginning, the person who is eager to be initiated cannot be given any other piece of advice than to try to accustom his/her eyes to the obscurity that shrouds modern poetry” (Friedrich 1998: 13, orig. Romanian). A pertinent interpretation pierces through form to reach meaning (which is often hanging, unaccomplished, because the purpose – the illocutionary force – of this particular speech act does not consist of its comprehension: in Baudelaire’s words, “There is a certain glory in not being understood”). The writing and reading of modern poetry is an Odyssey of searching for the most suitable expression, an adventure of forms, a “confinement” of one’s interest in the artefact, on the material level of the object that one wishes to own. Modern poetry is an overestimation of the corporality and sacrifice of content (language is experimental, unfinished and uncouth). It is a hypertext inserted in a traditional intertextual palimpsest.

Built on a verbal structure that consists of contrasts, the modern poem does not reverberate outside itself: it does not display an extratextually identifiable reference, but takes the shape of a nonreferential utterance, turning upon itself: “[...] poetry does not offer readers information about a subject and/or his/her inner world, but givesthem the chance to relive a spiritual experience on their own, to experiment something that is assumed to be similar to the poetic adventure that generated the text” (Comloşan2003: 105, orig. Romanian). “In poetry it does not matter what one talks about (the referent), but how the subject is conceived (grasped) and experienced, and particularly how this conception/experience is expressed. The subjectivity of poetic discourse consists precisely of this individual way of experiencing and perceiving (grasping) the self, a situation that cannot be separated from a special way of expressing this experience” (Comloşan2003: 107, orig. Romanian). “The poetic text must [...] be perceived in itself. It is *intransitive*, in the sense that it does not refer to anything outside itself: it is *self-reflexive* and *self-sufficient* [...] and its meaning is directly generated by its form, just as the linguistic form alone motivates meaning” (Comloşan 2003: 109, orig. Romanian).

A sender and receiver’s sharing the same code and background of knowledge about the world is not (any more) a guarantee of adequate/valid reception: “[...] the syntactic-

semantic configuration is performed by the reader, it is the reader's contribution to the making of the perceived text. [...] The text is endowed with meaning only upon interpretation, as it is designed as an 'object,' as a form. The author's intention, if any, remains a mystery" (Comloșan2003: 115, orig. Romanian). "[...] poetry is an aim in itself [...]. Reading poetry does not occasion a dialogue between the subject of an utterance and its receiver. [...] A poem no longer behaves like an utterance that 'ties' participants in communication, but like a thing that, simply by existing, allows for contemplation and may become an object of significance/interpretation, but can exist without the latter altogether"[...]. "Reading poetry is similar to the scientific 'reading' of natural objects, by means of which one does not aim at discovering a message 'beyond' an object, but merely at decoding its mechanism, structure and functioning". "[...]Thus, poetry displays a threefold status: *anti-linguistic* (it defies the language code), *anti-rhetorical* (it rejects discursive models) and *nonreferential* (it does not express anything and anyone else except its own form)" (Comloșan2003: 119, orig. Romanian).

I stated previously that the proper interpretation of modern poetry is the one in which access to meaning (if there is any) is conditioned by one's experience of materiality, by its deconstruction into "immediate constituents." Literary analysis cannot be oblivious of linguistic analysis. The highlight of any (stylistic) semantic effect must be followed by arguments consisting of supporting language facts. Language and literature are two complementary subdomains and the relationship that can be established between them is copulative coordination, not exclusion. When analysing a text, it is advisable that it first be investigated on the surface (phonological and lexical-grammatical) level and any statement proffered by the interpreter must find justification within the object of study. Otherwise, the interpretation risks turning into literature about pre-existing literature. One reaches the in-depth (discourse-text) level of the "represented world" (see Ingarden1978: 36 ff.) only after spending significant time "underground" (among language signs).

The ideal (act of) reading should not be *made* (decoded) in an oversimplifying manner in view of finding an overlap between the author's intention and audience's reception, because readership varies in time (the writer is a fixed historical figure, whereas the audience changes with every generation and, implicitly, with every politically, culturally, socially, economically and psychologically conditioned mentality). Ideal reading<sup>3</sup> "sticks to the text," to its letters and surroundings. It does not stray from the thread of the text or develop collateral interpretations.

---

<sup>3</sup>To be decoded correctly, a literary work must have a *cooperative reader* (Maingueneau 2007: 51), who is able to find in the text precisely what it does not say (but implies), to (re)arrange the text according to its original intertextuality. Umberto Eco (1984: 11) calls this studious reader a *Model Reader* and defines it as follows: "The Model Reader is a textually established set of felicity conditions to be met in order to have a macro-speech act (such as a text is) fully actualised".

## 2.2. The reader – a co-pilot in the interpretative adventure of recovering complete fictional universes<sup>4</sup>

2.2.1. In order to function as a complete product, a literary work implies the active existence of two instances<sup>5</sup>: the sender – the narrator – and the receiver – an instance that can be deemed passive only on the level of graphical “inactivity”, but active if one considers the literary work as a whole: “The narrator is not the substitute of a speaking subject, but an *entity that does not fulfil the act of narration unless it is prompted to action by a reader*” (Maingueneau 2007:45, orig. Romanian). In the absence of the narrator’s activation, the literary work is merely potential. As an actor (agent), the reader is the one who fills the “indetermination areas”<sup>6</sup>(see Ingarden 1978: 50–80) introduced/delineated by the voice generating the text. Without interpreters’ contributions, literary acts of communication are not accomplished, as communication is suspended upon transmission.

*Concrete images* that can be identified in a literary text must be reinforced with *invented images*, the fruits of readers’ reconstructive ability. The issuer and receiver of a literary text “vie” for a common ground: the mental space where (narratorial) intention and its materialisation (the receiver’s contribution) meet. A literary work can be saved from becoming *schematic* through readers’ skilfulness to “furnish” (solely) the delimited mental spaces.

2.2.2. The aim of a theatrical text<sup>7</sup> is spectacular par excellence. The “meeting” of voice specific to dramatic texts should be experienced also/especially visually. In other words, the actual reading must be doubled by viewing the action with the help of reading assistants: the actors. This “proviso” in understanding dramatic discourse can be accounted for by the (composite) diction of the genre: the coexistence of

---

<sup>4</sup>In addition to *poetic texts* (see above 2.1.), in the class of *constitutively literary texts* one could find, according to Genette (1994), *fictional texts* (*narratives* and *plays*), namely those texts in which the *referential function* of language is predominant. As Hamburger (1986, quoted in Comloşan 2003: 45, orig. Romanian) notices, their literariness is provided by “the function [of language] to produce nonreferential representations and to issue statements that, although they cannot be considered true, are not false, as they designate figments of the imagination and do not refer to things that pertain to the real world”.

<sup>5</sup>A literary text does not include an annex with a description of the target reader. Put differently, the text does not have an assumed reader, but rather an assumable one. A restriction on the “right to read” may only occur in specialised literature, in which the technical vocabulary may be a serious impediment to an amateur reader’s comprehension. “[...] When writing, authors already bear in mind a certain kind of readership, but the essence of literature consists of the possibility of a literary work to circulate in ages and spaces that are remote from the time and place of its writing. This ‘decontextualisation’ is the result of the fundamental ambiguity of a literary text, which closes in on itself, observing rules that are much stricter than in the case of everyday language” (Maingueneau 2007: 45, orig. Romanian).

<sup>6</sup>“Reading must determine the appearance of an imaginary universe starting from certain vague and incomplete cues. We can but be surprised by the considerable responsibility that a reader has to assume by rebuilding anaphoric chains, completing gaps in the narrative thread, identifying characters and establishing implications among others” (Maingueneau 2007: 46, orig. Romanian).

<sup>7</sup>One cannot talk about direct discourse in the case of theatrical texts, as the author is behind the curtain and the only interacting figures are the characters. In other words, plays contain a type of polyphony in which the speaking subject (the actor) is different from the locutor (the role). Therefore, the dramatic text is a particular kind of literature, which “is not defined by the regular use of language. It implies the encapsulation of a system of communication situations in a context of global utterance, assigned to an *archisender*. The utterance scene is established between the archisender and spectator [...]. This situation demands extra work on the part of the spectator, who has to interpret the characters’ words on two different levels” (Maingueneau 2008: 173-174, orig. Romanian).



two types of texts – the main text (characters' lines) and secondary texts (technical details) – provides a particular specificity to the literary genre in question<sup>8</sup>. The aridity and fragmentariness (nonliterariness) of stage directions is annulled by the “reading” of the dramatic performance (the triumph of literariness over factuality). Seeing a *fabula* (dramatic action) on stage will not suffice without prior, direct contact with the written text, consumed by the recipient-turned-spectator. The wholeness of a dramatic text implies the validation of the two types of reading, active (in the above-mentioned sense) and participative, the latter only occurring at the request of the staff involved in the development of the show (see the various forms of modern theatre).

### 2.3. *Eu* ('I') vs *se* ('it'). The case of narrative fictional discourse

By means of the Romanian pronominal forms *eu* ('I') and *se* ('it') – the former a deictic and the latter a grammaticalised reflexive clitic – one designates the speaking subjects of fictional narratives (without taking into consideration autobiographies and diaries) or, in other words, the *point of view* that generates the story<sup>9</sup>.

In the case of *Icb-Origo* narratives, the asserted facts are embraced by the speaking *Self*, who guarantees the truth of the utterances<sup>10</sup>. S/he takes (subjectivised) responsibility for the speech acts performed in his/her capacity as fictional being. The reference to which the *Self*'s narrative is related is not extradiegetic but abstract, similar to the status of the figures that populate the quoted world (the characters' world)<sup>11</sup>. Within the boundaries of this narrated (“frivolous”) world, designation is highly veridical.

---

<sup>8</sup>“The paradox of the theatre is complete in conversations on stage. The speech acts produced by real locutors (the actors) must be construed as the speech acts of fictitious people (the characters). [...] The relationship between dramatic dialogue and conversation is similar to the one between fictional and factual narratives. It is a simulated conversation, but one in keeping with the forms and mechanisms of real conversation. [...] The function of dialogue in dramatic texts is to produce fiction: the dialogue allows for the existence of imaginary characters and substitutes action, because facts are often ‘narrated’ in the shape of exchanges of lines and, very importantly, to converse is the most frequent type of act in theatre” (Comloșan 2003: 209, orig. Romanian).

<sup>9</sup>“The *speech configuration* of a text is based of various strategies of communication, which delimit diverse possible attitudes of the locutor/narrator who takes on the role of speaker. [...]

(a) One of the strategies involved in textual polyphony is the *multiplication* of speaking figures (or textual locutors), which is obtained through the markers of the first and second person pronouns, whose occurrences point out different locutors every time the text (textual sequence) introduces a *new referent* in the discourse chain. [...]

(b) The *doubling* of a speaker is prompted by the temporal *incongruity* that may exist between the act of uttering, always present, and the act of utterance. The existence of the two distinct temporal dimensions, grouped around a unique voice that says *I*, generates the voice's speaking ambiguity” (Munteanu 2006: 204, orig. Romanian).

<sup>10</sup>“The narrator is not the only voice who can say ‘I’ in a text. Narratives continually present characters who speak in ‘direct discourse’ and who, as ‘locutors’, are therefore responsible for their utterances” (Maingueneau 2008: 172, orig. Romanian).

<sup>11</sup>“The ‘real’ world that a literary work claims to depict as if it were alien cannot, in fact, be accessed except through the ‘world’ established by the literary text. The phrase ‘the world of the text’ has a twofold meaning: the world presented by the text and the world built by it, as a result of the complete nature of the text. Far from being defined by a transparent discourse, the world is actually ‘mimed’ through the discourse of the text. In a way, the text has ‘to be’ the universe that it is believed to represent” (Maingueneau 2007: 215, orig. Romanian).

As the spokesperson of a concrete entity (the *concrete author*), the narrative voice<sup>12</sup> (for narrative instances, see also Lintvelt 1994) achieves a second-degree speech act: as a speaker, s/he disseminates the vision of an original locutor<sup>13</sup>. Thus, the narrator's discursive interventions are polyphonic: there is a single locutor and one or several speakers that keep to or stray from the original viewpoint. The narrative *self* is not semantically saturated; it is a discursive being, a multivocal deictic that plays the role of a host for the visitors of the textual world. S/he is the reading companion of those entering the "narrative woods." Homodiegesis answers the reader's need to be anchored in an identifiable landmark – the antipode of the impersonal *it* that, under the claim of authenticity, disorients readers and does not allow them to harbour, when decoding a narrative world, in a (view)point of refuge that would guide them towards a specific, subjectivised direction of reading. In the absence of an "opinion shaper", readers have the freedom to develop (validate/invalidate) their own evaluation: "[...] In neutral narratives, the *storyteller*, as a distinct voice, is replaced with the discourse that seems to be narrating itself, in the manner of a camera recording facts and events in a sequence whose logical motivation is obscure. In the diegetic universe determined by this discourse, the reader must make do on one's own, because orientation centres do not exist" (Comloșan & Borchin 2003: 161, orig. Romanian).

### 3. Conclusion

I believe teachers and professors of Romanian language and literature have got the immense responsibility of unfolding like a text to students' eyes and ears. I consider the teacher's function is illustrative par excellence, as the "raw material" that s/he must refine is at the age when one follows models and imitates prototypes (see also Vandermeersche

---

<sup>12</sup>The narrator can be located inside the plot (*intradiegetic*) or outside it (*extradiegetic*). Adopting the viewpoints presented in well-known specialised literature, Doina Comloșan sums up the situation of the voices that are manifest in a narrative. Thus, the author revisits the distinction between *narrator* and *character (actor)*:

[...] when outside the events, the narrator is seen as *different from the participants in the plot* (the characters) and the story is *heterodiegetic*. When the narrator is *inside* the plot, s/he takes part in the events; s/he is an *actor* and the narrative is *homodiegetic*. In the latter case, a *character* assumes the role of the narrator, as in the example of biographical narratives. In other situations, the narrator is a *witness character*: an observer, focaliser and eventually a commenter within the plot. The narrator's role of character in the plot is precisely that of direct knower of events (as a participant or witness). [...]

In an *auctorial narrative*, which makes up the frame story, the *character* is presented as an *actor* in a scene – especially in the act of *telling* other characters about certain events in which one was actively involved. Thus, in the diegetic universe, an *actor* assumes the act of narration, which grants one the role of narrator.

The reader becomes acquainted with the character in a twofold position: as a *fictitious person* [...] and a *storyteller* – the producer of a discourse about the plot, which delimits a distinct diegetic universe (a fictitious world) within the diegetic world of the frame story. In relation to the latter, the character-narrator's discourse is *intradiegetic*; in relation to its own story, the discourse may be *extradiegetic*, when it narrates other people's lives, or *intradiegetic*, when it refers to the narrator's own acts (Comloșan & Borchin 2003: 162, orig. Romanian).

<sup>13</sup>"[...] the author performs a kind of declarative act that modifies reality by virtue of the powers granted by the auctorial status. The declarative act establishes the state triggered by its utterance. [...] Fictional utterances impress onto the reader's mind the world they represent. The speaker directly produces a simulated assertion and indirectly makes a statement ('I fictionally declare that...'), while the utterance also conveys a request ('Imagine that...')" (Maingueneau 2007: 41, orig. Romanian).

& Soetaert 2013). The humanities teacher must be a spectacular presence, who invites and entices the listeners in the classroom to take the initiation path to acquire the skill of a wordsmith, just as the teacher him/herself did once upon a time. I do not think that one can incite students to establish an unmediated contact with books by means of punitive constraints or promises of reward; this can only be achieved by our ability to formulate our discourse so attractively that it would prompt the deliberate embracing of the act of reading. We have the right to promise students a single thing – that they can become free in a world that keeps them captive in time and space. As reflexive beings (programmed not only to find pragmatic solutions, but also to engage in redeeming soliloquies), we are trapped in factual schedules and forget to live in fictional worlds every now and again. We can gain the status of winners in one way alone, by being impeccable word-crafters, and this is the best stake in a competitive civilisation. One can defeat opponents only by mastering words. Without reading, we are mere moving wrappers, covering a void. Examples in this respect are abundant in contemporary media prose, be it visual or aural. The teacher and professor of Romanian must be distinguished from other professional categories from the first sounds s/he utters. The markers of the distinctiveness of teachers and professors of Romanian should be the articulation of their discourse, the adequacy and appropriateness of the terms employed, the coherent and cohesive verbal flow, and the absence of lexical breaks caused by deficient vocabulary.

Nevertheless, the actual role model that our students see in us is not only related to the discourse per se, but also to the way in which we *teach them how to express themselves*. Put differently, we can become role models when our students' development is a priority on our agenda (see Pleșu & Liiceanu 2012).

You will say that some teachers' indifference is due to lack of public recognition and material reward. This is true and due to these insufficiencies we take to the streets to cry out our dissatisfaction. However, what if we also took to the streets because we no longer care about building characters but about wages or because our disciples socialise in virtual space instead of reading?

The director who was awarded the grand prize at the 2011 Cannes Film Festival acknowledged his "limitations" in the acceptance speech. He confessed that, as all human beings, he too is flawed, but his failures lie in not having a Facebook or hi5 account. He stated, "I choose to remain an ignoramus".

Thus, one can but concur with Andrei Pleșu's ironic defence: "Here are [...] the advantages of progress, of the global Internet and technological advances. It's the hysteria of communication! Loneliness has disappeared. Everyone quarrels with everyone; everyone crowds virtual space; everyone lives a 'shared' existence. A new 'international' comes to life before our eyes: the international of language deciphering. Silence has been extinguished for good. The world of words has finally exploded and it illuminates the earth like a spectre, like fireworks that no one can – or has the right – to control. The preposterous project of the Tower of Babel has been accomplished! The word has got lost among words" (Pleșu 2013, orig. Romanian).

In the age of electronic publicity, I choose to teach my disciples to remain anonymous citizens of the Gutenberg Galaxy. I believe that this is the most effective therapy for keeping one's soul untarnished.

### **Bibliography**

Comloșan 2003: Doina Comloșan, *Teoria textului literar* [The theory of the literary text], Timișoara, Editura Universității de Vest.

Comloșan & Borchin 2003: Doina Comloșan & Mirela Borchin, *Dicționar de comunicare (lingvistică și literară)* [Dictionary of (linguistic and literary) communication], vol. 2, Timișoara, Editura Excelsior Art.

Eco 1984: Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of the Texts*, Bloomington, Indiana UP.

Friedrich 1998: Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea* [The Structure of Modern Poetry from the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century], translated by Dieter Fuhrmann, Bucharest, Editura Univers.

Genette 1992: Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, Berkeley, University of California Press.

Hamburger 1986: Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, translated by Pierre Cadiot, Paris, Seuil.

Ingarden 1978: Roman Ingarden, *Probleme ale teoriei operei de artă literară* [Issues of the theory of literary works of art], in *Studii de estetică* [Studies on aesthetics], Bucharest, Editura Univers, p.33–98.

Lehtonen 2013: Mikko Lehtonen, *Reading, Literacy, and Education*, in “CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, 15.3. Available online: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2240&context=clcweb> (accessed in August 2015).

Lintvelt 1994: Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* [The point of view. An attempt at narrative typology], Bucharest, Editura Univers.

Maingueneau 2007: Dominique Maingueneau, *Pragmatică pentru discursul literar* [Pragmatics of literary discourse], translated by Raluca-Nicoleta Balațchi, Iași, Institutul European.

Maingueneau 2008: Dominique Maingueneau, *Lingvistică pentru textul literar* [Linguistics of literary texts], translated by Ioana-Crina Coroi & Nicoleta Loredana Moroșan, Iași, Institutul European.

Munteanu 2006: Mihaela Munteanu, *Semantica textului și problema referinței nominale* [Textual semantics and the issue of nominal reference], Cluj-Napoca, Editura Accent.

Pleșu 2013: Andrei Pleșu, *Cine cu ce se alege* [Who gets what?], on [adevarul.ro](http://adevarul.ro), 3 June 2013. Available online:

[http://adevarul.ro/news/societate/cine-alege-1\\_51ab75cac7b855ff564df627/index.html](http://adevarul.ro/news/societate/cine-alege-1_51ab75cac7b855ff564df627/index.html) (accessed in August 2015).

Pleșu 2015: Andrei Pleșu, *Noi vorbim, nu citim, nu gândim* [We speak, we do not read and do not think], on [adevarul.ro](http://adevarul.ro) 25 May 2015. Available online:

<http://adevarul.ro/cultura/carti/noi-vorbim-nu-citim-nu-gandim-1-5561cdfcfbe376e3589d23a/index.html> (accessed in August 2015).

Pleșu&Liiceanu 2012: Andrei Pleșu& Gabriel Liiceanu, *50 de minute cu Pleșu și Liiceanu. Despre educație* [50 minutes with Pleșu and Liiceanu. On education], TVR Cultural. Available online: <https://www.youtube.com/watch?v=OzpX56ibyt4> (accessed in August 2015).

Stojmenska-Elzeser 2013: Sonja Stojmenska-Elzeser, *Comparative Literature, (Comparative) Cultural Studies, Aesthetic Education, and the Humanities*, in “CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 15.7. Available online:

<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2378&context=clcweb> (accessed in August 2015).

Vandermeersche&Soetaert 2013: GeertVandermeersche& Ronald Soetaert, *Perspectives on Literary Reading and Book Culture*, in “CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 15.3. Available online:

<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2239&context=clcweb> (accessed in August 2015).

**TRADUCEREA TEXTULUI DRAMATIC, O EXPERIENȚĂ PERSONALĂ:  
DONNA DI CUORI, DE GIANNI SPEZZANO**  
*The Translation of the Dramatic Text, A Personal Experience: Donna di Cuori by  
Gianni Spezzano*

**Corina BOZEDEAN<sup>1</sup>**

*Abstract*

The dramatic text introduces within the linguistic frame spatial and gestural dimensions but also paralinguistic aspects that need to be addressed during the act of translation. As for a play such as Gianni Spezzano's *Donna di cuori*, the fact that it is so richly culturally connoted by the use of the Naples dialect, rises a major challenge for the translator, regarding not so much the accuracy, but first and foremost his/her own self-effacement from the process. By keeping the strategy of the predication present in the source-text, he/she needs to be able to render the whole range of emotions beheld by the text. The clear understanding of the message by the public depends upon the success of such linguistic mastery which therefore contributes to the success or the flop of the staging itself.

**Keywords:** *traducere, text dramatic, dialect napoletan, echivalență, expresivitate*

E unanim recunoscut faptul că traducerea literară ocupă un rol esențial în dinamica schimburilor și deschiderilor culturale, permițând ca experiența estetică literară a unui cititor să nu se rezume doar la tezaurul literar național. Acest fapt e valabil și în cazul textelor dramatice, dramaturgia contemporană fiind adesea tributară fenomenului traducerii, inclusiv cea promovată prin competiții, ca în cazul concursului european de scriere dramatică, PopDrama. Organizat în 2016 de Universitatea de Arte din Tîrgu-Mureș, în colaborare cu Centro Diego Fabbrì (Italia), University of Wolverhampton (Marea Britanie) și Fundacion Caja Granada (Spania), concursul a urmărit promovarea dramaturgiei europene și performanța în scrierea unei piese de teatru, selecția făcându-se mai întâi la nivel național, apoi de către publicul participant la spectacolele-lectură ale operelor traduse, organizate în Forlì, Wolverhampton, Granada și Tîrgu-Mureș<sup>2</sup>.

În acest context m-am aflat în fața provocării de a traduce pentru prima dată un text de teatru, piesa *Donna di cuori*, a tânărului dramaturg Gianni Spezzano, câștigătoarea concursului în Italia. Am început prin a consulta unele studii teoretice, pentru a vedea ce particularități presupune traducerea textelor dramatice, față de cea a textelor literare, în general. Problema acestui tip de traducere a fost ocultată mult timp de dezbaterile traductologice, unul din argumente fiind acela că oralitatea, ritmul sau registrele limbii nu sunt neapărat specifice textului teatral, ci și altor tipuri de texte literare, și, prin urmare, traducătorul pieselor de teatru nu se confruntă cu probleme specifice.

Cum textul de teatru e menit să fie jucat pe scenă, unii teoreticieni susțin că reprezentarea e mai importantă decât textul în sine, astfel că traducătorul ar trebui să transpună în limba țintă mai degrabă situații decât cuvinte. Textul dramatic conține în

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.

<sup>2</sup> Mai multe detalii privind concursul PopDrama se găsesc pe site-ul <http://www.popdrama.eu/popdrama-rom%C3%A2nesc.html>

interiorul limbii o dimensiune gestuală și spațială, aspecte paralingvistice ce trebuie avute în vedere în actul traducerii. Jean Michel Déprats observă că „dans le domaine du théâtre, la traduction prend en compte le caractère théâtral du texte à traduire, son devenir scénique, son inscription dans le corps et la voix de l'acteur”<sup>3</sup>. Fabio Regattin<sup>4</sup> consideră că traducătorul ar trebui chiar să participe la repetițiile spectacolului și să schimbe textul, dacă exigențele scenei o impun.

Conceput așadar pentru a fi spus și ascultat, textul dramatic impune traducătorului să fie atent la rezonanța și muzicalitatea sa. După cum remarcă Beatrice Camelia Arbore a propos de traducerea acestui tip de text, traducătorul trebuie să țină cont de „locul în care se desfășoară spectacolul, rolul publicului, precum și diferențele între cele două culturi în termeni de interpretare și artă teatrală”<sup>5</sup>.

*Donna di cuori* nu mi-a pus probleme speciale de traducere legate de actul teatral și realitățile scenei, mai ales că, fiind vorba de un spectacol-lectură, și nu de unul clasic, ansamblul elementelor non-verbale era minimalist, expresia lingvistică și aspectele paralingvistice jucând un rol esențial.

Deși limba italiană este destul de transparentă pentru traduceri în limba română, dificultatea a fost dată în principal de prezența abundentă a dialectului napoletan în interiorul textului, prin simple cuvinte sau sintagme, în general explicate în note de subsol: (scummigliato : scoperto, non m'alluccà 'ncapa: non urlarmi in testa, S'o piglia caverò caverò : se lo prende caldo caldo, etc.), însă nu în toate cazurile.

Majoritatea lingviștilor <sup>6</sup> sunt de acord cu faptul că diferențele dialectale semnificative din Italia fac ca acestea să fie considerate de-a dreptul o altă limbă. Aspectele dialectale țin în general de specificitatea socio-culturală a spațiului geografic, iar în cazul de față napoletana reflectă și caracteristici ale vorbirii unei anumite comunități lingvistice, o modestă familie, în interiorul căreia relațiile sunt destul de viciate. Dialectul funcționează în acest text nu doar ca un cod lingvistic, ci și ca expresia autenticității unor identități și a unor realități afective. Marcello Sorigi observă cu privire la valențele dialectale italiene în textele literare: „ogni personaggio nasce dalle parole che deve dire, la sua lingua e il suo pensiero. Si scoprono delle differenze fortissime tra una lingua, un dialetto e un altro. Il veneto, per esempio, è una lingua naturalmente teatrale: pensa a Goldoni. È la ragione per cui, tra i registi, si suol dire che chiunque può fare 'Arlechino, servitore di due padroni. Lo stesso si può dire del milanese, ed infatti nei miei libri tu trovi figure di funzionari lombardi che parlano e ragionano con la forza e l'intensità di un siciliano. Prendi, invece, il genovese. È un'altra cosa. I genovesi sono castissimi; se studi la loro letteratura, per dire, un grande poeta come Edoardo Firpo è un lirico puro”<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Jean Michel Déprats in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopedique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 900.

<sup>4</sup> Fabio Regattin, „Traduire des théâtres: stratégies, formes, skopos” in *Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation*, vol. / 2014, p. 162.

<sup>5</sup> Beatrice-Camelia Arbore, *Traducerea literară între știință și artă*, Demiurg, Iași, 2015. p. 91

<sup>6</sup> A se vedea, de exemplu, Michele Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Laterza, Bari, 2017.

<sup>7</sup> Marcello Sorigi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio Editore, 2000, p. 121.

Data fiind bogăția acestor dialecte, traducerea lor necesită o atenție specială. Dana Grasso susține că „non è possibile rendere automaticamente un dialetto dell'italiano con una varietà regionale romena. Gli elementi extralinguistici, i quali però condizionano la percezione del dialetto da parte dell'ascoltatore-lettore, potrebbe influire in maniera deleteria, creando un effetto pragmatico indesiderato”<sup>8</sup>.

Una dintre exigențele traducerii este să te identifice cu scriitorul străin, să-i înțelegi spiritul și stilul, înainte de a-l transpune într-o altă limbă. Într-adevăr, fără o experiență prealabilă de șase luni la Napoli (ocasionată de o bursă Erasmus la Istituto Universitario Orientale, în anul 2000), pentru mine înțelegerea profundă a textului, cu tot suportul notelor de subsol, nu ar fi fost posibilă. Fără să fi frecventat, chiar și pentru o perioadă scurtă de timp, limba sură și mentalitatea tipic napoletană, nu aș fi reușit să găsesc echivalențe funcționale în multe cazuri. Asta deoarece, cum am spus mai sus, pe lângă notele de subsol explicative, în corpul textului există o serie de cuvinte sau expresii ce țin de limbajul dialectal, precum „Vabbuò ja, poi ne parliamo di sto fatto” (p. 72) sau „’O sacco Angela, ’o sacco ... chianu chianu facciamo tutto” (p. 74), etc., care nu sunt explicate prin note.

Se știe că traducerea trebuie să păstreze un permanent echilibru, atât față de autor, păstrându-i stilul și intențiile discursive, cât și față de cititori, prin nealterarea sensului textului original și a naturaleții limbii țintă. După o analiză atentă, mi-am fixat niște principii traductologice pe care le-am adaptat situației de față, având ca obiectiv stabilirea unei echivalențe funcționale între două discursuri diferite și păstrarea rezonanței textului original. Am ales să rămân fidelă efectului, pentru a face textul cât mai accesibil cititorului, respectiv publicului; tocmai pentru adecvarea limbajului, a expresivității și a naturaleții sale, am ales să transpun dialectul napoletan printr-un stil colocvial în limba română:

Nossignore, questo dentista è nu scienziato, specializzato in America, questo il problema lo risolve. (p.16)	Nu de-aia. Dentistul ăsta e un savant, s-a specializat în America, și problema asta mi-o poate rezolva. (p.17)
Vabbuò ho capito, mo mi alzo. Oggi non è cosa. (p.18)	Bine, mamă, am înțeles, mă ridic acum. Nu-i capăt de lume. (p.19)

După cum se știe, stilul colocvial nu respectă întotdeauna normele limbii literare, folosește expresii și termeni argotici, caracterizându-se prin degajare, simplitate și spontaneitate. Astfel, am ales să traduc demonstrativul „questo” prin „ăsta” și apelativul „nossignore” cu o formulare ce ține de registrul familial și care asigură coerența replicilor. O traducere literală nu ar fi fost posibilă în vederea punerii în scenă, explicarea și explicarea uzanțelor de apelare în familiile tradiționale napoletane putând fi făcută doar în textul scris, printr-o notă de subsol. Or, exigența aici a fost firescul exprimării într-un text puternic marcat de oralitate.

<sup>8</sup> Dana Grasso, *Traduttologia e traduzione, nozioni teoriche e applicazioni italiano-romeno*, Meteor Press, București, 2003, p. 138.



Printre particularitățile lingvistice ale stilului colocvial se află și abrevierile sau trunchierile, la care am recurs în câteva cazuri:

Dici la verità ... che stile tengo? (p. 70)	Ia' zi adevăru' ... ce stil am? (p.71)
[...] che è sto fatto del Nepal? (p.72)	[...] ce-i cu povestea asta cu Nepalul? (p.73)

Condensările de frază pe care le-am operat de-a lungul textului sunt strategice și țin de tehnica de traducere aleasă, vizând păstrarea caracterului lapidar al limbajului colocvial:

Buongiorno a voi cari e giovani ragazzil (p.40)	Salutare tinerilor! (p.41)
Azz, e chi eri Miss ITIS? 'O scè, a parte che ho fatto la Ragioniera, poi se non mi credi, vai a vedere, ci stanno ancora le scritte nel bagno. (p.62)	Și ce-ai fost? Miss ITIS? Dacă nu mă crezi, poți merge să vezi, și acum e scris în băi. (p. 63)

Se știe că două limbi diferite nu realizează în mod simetric tendințele oralității, astfel că în unele situații am recurs la omiteri:

Uh Giuse, Sant'Anna e Maria! (p. 88)	Doamne, Maica Domnului! (p. 89)
--------------------------------------	---------------------------------

Omiterea unor nume de sfinți din această exclamație are valoarea unei implicări și își propune o concizie în exprimare pentru păstrarea ritmului dialogurilor; excesul de elemente de ordin informativ al textului sursă este specific în acest caz limbii italiene, nu și limbii române, sensul nefiind alterat sau sărăcit în niciun fel din cauza acestui procedeu de traducere.

Pe de altă parte, adăugirile la care am recurs nu au neapărat scopul de compensare a unor suprimări, cum se practică în general, ci țin tot de păstrarea stilului colocvial, cu anumite tonalități specifice:

- Buciardone! (p. 90)	- Ce mincinos ordinar! (p. 91)
-----------------------	--------------------------------

Elementele adăugate nu sunt superflue, ci întăresc efectul stilistic din textul sursă, exprimat printr-un augmentativ.

În cazul traducerii culturilor, principiul de bază este ca efectul acestora să fie același atât asupra destinatarului textului-sursă, cât și asupra destinatarului textului-țintă:

Se tu fai i soldi, t'accati una bella casa sopra Posillipo (p. 34)	Dacă faci bani, îți cumperi o casă frumoasă într-o zonă rezidențială (p.35)
[...] Angela III A sei fantastica (p. 50)	[...] Angela din XI A, ești super (p. 51)

Substantivele proprii având valoarea unor « éléments visuels et sonores », ce fac trimitere la cultura de origine, după cum apreciază Michel Ballard<sup>9</sup>, păstrarea toponimului

<sup>9</sup> Michel Ballard, *Le nom propre en traduction*, Editions Ophrys, Paris, 2001, p. 102.

„Posilipo” ar fi făcut mesajul mai greu de înțeles, deoarece, după cum observă Umberto Eco, un cuvânt trebuie să permită elaborarea acelorași deducții, atât în limba sursă, cât și în cea țintă<sup>10</sup>, în cazul de față fiind un marcă cultural ce reflectă un anumit spațiu sociocultural. Am ales suprimarea, și nu explicitarea numelui propriu (prin păstrare și adăugarea unei sintagme explicative), întrucât nu are nicio semnificație pentru destinatarul textului în limba română, cu excepția poate a celor ce au vizitat și cunosc bine orașul Napoli. Nici o substituție culturală nu mi s-a părut oportună, fiind extrem de greu să găsim un echivalent cultural, optând în cele din urmă pentru unul funcțional.

În cel de-al doilea exemplu, „III A”, se referă la „terza superiore” din Italia, adică anul trei de liceu, iar transpunerea „XI A” corespunde sistemului de învățământ românesc, altfel cititorul / spectatorul nu ar fi înțeles că e vorba de adolescența Angela, și nu de fetița din clasa a III-a.

Expresiile idiomatice au fost puține în acest text. Se știe că acestea sunt puternic ancorate în istoria culturală a unui popor, ca manifestare a gândirii sale, reprezentând parametri esențiali în receptarea unei opere. Traducerea unor astfel de expresii trebuie să se înscrie în exigența de fidelitate față de stilul autorului, iar procedeele de traducere să urmeze gradul lor de metaforizare prin transpunere, adaptare sau recreere. În textul de față, singura problemă în găsirea unui echivalent a reprezentat-o încadrarea în același registru lexical:

[...] non hai un soldo bucato, ti butti in un mare pieno di squali con tutti i panni? (p. 78)	[...] n-ai un ban, cum te-arunci cu capul înainte? (p. 79)
---	--

Vulgarismele țin și ele de limbajul colocvial. Legat de traducerea lor, Dana Grasso consideră că „non dobbiamo mai cedere alla tentazione di ripulire e abbelire un testo durante la traduzione. Gli inteti moralistici non sono i benvenuti. Se un testo è marcato in LP anche da simili espressioni, il testo LA dovrà riportare le stesse espressioni senza veli benintenzionati<sup>11</sup>. Umberto Eco atrage însă atenția că există limbi – cum e și cazul limbii române – care, contrar limbii italiene, nu tolerează cuvintele vulgare<sup>12</sup>. Vorbitorii de italiană și română știu că anumite cuvinte precum „le palle” sau „cazzo” au o încărcătura semantică diferită în argoul celor două limbi, astfel că în traducere am ținut cont de reticențele de pudoare ale limbii române:

Devi tenere le palle, non ti devi mettere paura, questa è la differenza tra un vincente e uno schiavo della miseria nera: le palle! (p.34)	Trebuie să ai tupeu, nu trebuie să-ți fie frică, asta-i diferența între un câștigător și un sclav al mizeriei: tupeul! (p 35)
--	---

<sup>10</sup> Umberto Eco, *A spune cam același lucru: experiențe de traducere*, traducere în limba română de Laszlo Alexandru, Polirom, Iași, 2008, p. 93.

<sup>11</sup> Dana Grasso, *op. cit.*, p. 135.

<sup>12</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p.133-134.

Eh, stamattina non mi hai fatto capire un cazzo. (p. 72)	Azi dimineață n-am înțeles nimic.(p.73)
Ma addò cazzo sta stu Nepal? (p.72)	Și unde naiba-i Nepalul' ăsta? (p.73)

Exemplele de mai sus reprezintă doar câteva problematice legate de traducerea unui text teatral, puternic amprentat de conotații culturale. Folosirea dialectului napoletan în piesa italiană este, după părerea mea, marca credibilității unei anumite ambientări (dacă acțiunea se petrece la Napoli, e aproape obligatoriu ca personajele să vorbească napoletana). Tocmai de aceea, provocarea majoră pentru un traducător nu e atât a fidelității, cât a invizibilității sale : păstrând strategia enunțului din textul sursă, trebuie să reușească să transmită toată gama de emoții care îl circumscrie. De această performanță a traducerii depinde receptarea mesajului de către public, succesul sau eșecul punerii în scenă. Iar faptul că piesa *Donna di cuori* a fost desemnată câștigătoare în toate cele cinci țări participante, denotă faptul că, dincolo de limitele inerente oricărei traduceri și oricărui traducător, s-a bucurat de o receptare similară cu cea a textului original, în toate cele patru limbi în care a fost tradusă.

#### **Bibliografie critică selectivă:**

- Arbore Beatrice-Camelia, *Traducerea literară între știință și artă*, Demiurg, Iași, 2015
- Ballard Michel, *Le nom propre en traduction*, Paris, Editions Ophrys, 2001
- Déprats Jean Michel in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995
- Eco Umberto, *A spune cam același lucru: experiențe de traducere*, traducere în limba română de Laszlo Alexandru, Polirom, Iași, 2008
- Grasso Dana, *Traduttologia e traduzione, nozioni teoriche e applicazioni italiano-romeno*, Meteor Press, București, 2003
- Loporcaro Michele, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Laterza, Bari, 2017
- Regattin Fabio, „Traduire des théâtres: stratégies, formes, skopos” in *Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation*, vol. 2, août 2014
- Sorgi Marcello, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio Editore, 2000

# SINTAXA FRAZEI: ERORI ÎN SEGMENTARE

## *Errors in Syntactic Segmentation*

Maria-Laura RUS<sup>1</sup>

### *Abstract*

We focused in this paper on some possible difficulties related to phrase analysis. There are situations when the semantic value is essential for the right segmentation; some syntactical elements can have multiple values and lead to possible ambiguities at the level of subordinate clauses; textual connectors represent the essential link between the fragments of a text and they do not belong to the subordinate clause. The incorrect segmentation of a phrase can also have consequences at the level of the subordinate clauses.

**Keywords:** *textual connector, syntactic segmentation, subordinate clause, main clause, semantics, syntax*

În analiza sintactică a unei fraze se pot întâlni o serie de abateri de la tiparul general de segmentare, abateri care generează erori mai mult sau mai puțin frecvente de recunoaștere a tipului subordonatelor. În practica analizei gramaticale, în calitate de cadru didactic, am constatat astfel de greșeli la studenții care, evident, nu au o bază solidă de cunoștințe gramaticale, dar și la cei care dețin informațiile teoretice necesare, însă nu le aplică mereu corect. Motivele sunt diverse: unii conectori au valori multiple și pot crea unele ambiguități; predicate eliptice (sau doar verbe copulative eliptice); intercalarea regentei cu subordonata (și de aici neexaminarea relațiilor semantice între elementele sintactice); nerecunoașterea regentei insuficiente ș.a.

Vom continua ilustrările acestor erori<sup>2</sup>, motivând de fiecare dată segmentarea corectă și posibilele consecințe asupra tipului de subordonate:

- Una dintre erorile prezente în segmentarea frazei are legătură directă cu nerecunoașterea relațiilor semantice dintre componentele enunțului sau a caracteristicilor sintactice ale întregului text. Astfel, se va recurge la o segmentare liniară, incorectă. În fraze precum:

*Așa*<sup>1</sup> *trebuie*<sup>2</sup> *să fie*<sup>1</sup>, *dar*<sup>3</sup> *oamenii*<sup>4</sup> *se pare*<sup>3</sup> *că nu își dau seama*<sup>4</sup>.

*Zgârcenia*<sup>1</sup> *nu se străduia*<sup>2</sup> *să o ascundă*<sup>1</sup>.

*Mamei mele*<sup>1</sup> *ar trebui*<sup>2</sup> *să îi spui aceste lucruri*<sup>1</sup>.

În prima frază nu se ține cont de faptul că verbul „a fi”, în calitate de verb copulativ, necesită o completare semantică, dar și sintactică printr-un nume predicativ (în cazul de față adverbul „așa”), considerându-se eronat drept un verb predicativ. Continuând segmentarea, ar trebui să se constate că verbul „a se părea”, un reflexiv impersonal, solicită o subordonată subiectivă, motiv pentru care el nu poate intra în relație cu un subiect personal precum „oamenii”. În plus, coordonarea adversativă este între propozițiile principale (2 și 3), nu între subordonate.

<sup>1</sup> Assistant prof. PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

<sup>2</sup> Ne-am oprit asupra erorilor în analiza sintactică a frazei și în numărul 18 al revistei *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia*.

În a doua frază, posibilele probleme apar datorită aspectului semantic neglijat: substantivul „zgârcenia” trebuie să intre în relație semantică nu cu verbul din imediata apropiere („a se strădui”), ci cu „a ascunde”. Ar trebui să se observe și faptul că funcția sintactică de complement direct a acestui substantiv este reluată, așa cum o cer normele limbii literare, prin pronumele personal neaccentuat („*zgârcenia ... să o ascundă*”).

O situație asemănătoare apare în ultima frază, unde complementul indirect în dativ „mamei” se grupează cu verbul „a spune”, dovadă stând și reluarea lui prin pronumele personal neaccentuat „îi”.

În toate situațiile de mai sus conjuncțiile subordonatoare nu delimitează mecanic propozițiile. Trebuie ca segmentarea să fie supusă unei verificări conștiente, nu să fie făcută mecanic, doar în aceste condiții putându-se remarca relațiile semantice firești.

- Omonimia elementelor de relație este o altă cauză a segmentărilor greșite. Aceasta creează neclarități sau ambiguități. Este cazul acelor termeni care pot fi în anumite contexte elemente subordonatoare, iar în altele să aibă doar rol în cadrul propoziției, nu și al frazei. Cel mai cunoscut exemplu în această privință este „să”, care, așa cum se știe, poate avea rol sintactic de conjuncție subordonatoare și rol morfologic de marcă a modului conjunctiv. Problemele apar acolo unde „să” nu este element de relație în frază, dar se confundă cu acesta:

*Să fii, gazdă, sănătoasă, / Să plătești colinda noastră!*

În fraza dată, cele două apariții ale lui „să” se deosebesc din punct de vedere funcțional: primul nu are rol sintactic, ci doar morfologic și semantic, marcând conjunctivul cu valoare de imperativ, în timp ce al doilea „să” are rol dublu: la nivel sintactic este element de relație (introduce o subordonată circumstanțială de scop), iar la nivel morfologic are statut de morfem al conjunctivului. Consecințele nu sunt aici doar la nivelul segmentării, ci privesc și tipul de propoziție introdusă (principală sau subordonată).

În aceeași categorie a elementelor cu mai multe roluri se înscrie și „de”. Acesta este fie echivalentul semantic al lui „dacă”, îndeplinind la fel ca el rolul sintactic de conjuncție subordonatoare într-o frază (în primul exemplu), fie funcționează ca marcă modală optativă în propoziții principale de tip exclamativ, fără a presupune o urmare împlinită într-o subordonată (în al doilea exemplu):

*M-aș însura de-aș avea cu cine.*

*De-ar veni vacanța mai repede!*

„Când” este un termen care poate avea contextual mai multe valori: element de relație subordonator, element de relație coordonator, marcă interogativă, adverb fără funcție sintactică (doar semantică, modalizatoare). Avem enunțurile:

1. *Când să mai fac ceva/1 dacă ajung așa târziu acasă/2?*

2. *„Și, când deodată, numai iaca/1 vedem în prund câțiva oameni claie peste grămadă/2.”*

(I. Creangă)

3. *Și/1 când gândesc la viața-mi/2 îmi pare/1 că ea cură*

*Încet, repovestită de o străină gură/3*

*Ca și când n-ar fi viața-mi/4, ca și când n-aș fi fost/5” (M. Eminescu)*

#### 4. *Îi dă mâncare când lui, când ei.*

În primul enunț, „când” nu îndeplinește rol de demarcator al unei subordonate, ci va face parte din propoziția principală, funcționând ca marcă interogativă<sup>3</sup>.

În enunțul (2) „când” are doar rol de modalizator, nu este demarcator la nivel de frază. El se va grupa cu adverbul vecin în propoziția principală. În calitate de modalizator nu va îndeplini funcție sintactică.

În (3) doar primul „când” are calitate de adverb relativ de timp, având rol de conectiv clar, demarcator al subordonatei circumstanțiale de timp, motiv pentru care la segmentare trebuie o atenție sporită, pentru a-l separa de conjuncția coordonatoare „și” (aceasta va apărea în propoziția principală). Ceilalți doi „când” nu au independență lexicogramaticală, ci trebuie inserați în locuțiunea conjuncțională subordonatoare „ca și când”. Doar în această calitate vor putea avea rol de demarcatori și vor introduce o subordonată de mod comparativă.

În ultimul enunț ambii „când” actualizează un sens alternativ, stabilind un raport de coordonare în cadrul propoziției, între două părți de propoziție identice: două complemente indirecte în dativ.

Când în enunțurile oferite spre analiză există astfel de termeni ambigui, recomandarea este ca segmentarea să fie făcută cu mare atenție, separându-se valoarea relativă de celelalte, întrucât acestea din urmă anulează posibilitatea apariției lor în propoziții subordonate. Astfel, ele pierd informația de tip demarcativ.

În contexte aproape asemănătoare se poate situa și „cum”: cu rol de conectiv subordonator (adverb relativ de mod sau conjuncție subordonatoare), ca marcă interogativă sau exclamativă:

*Cum a sosit acasă/1, a început/2 să strige la cei din jur/3, căci cum să renunțe el la vechiul obicei?/4*

*Cum să fac/1 să nu te uit/2?*

*Nu pot/1 să nu exclam mereu și mereu/2: Cum vorbește de nepolíticos/3!*

În primul enunț cei doi „cum” sunt diferiți în ceea ce privește valorile asumate: dacă rolul de element subordonator al primului „cum” este mai ușor de sesizat (chiar dacă și aici se poate cădea în capcana interpretării greșite a subordonatei drept circumstanțială de mod în locul circumstanțialei temporale corecte), la al doilea „cum” lucrurile nu stau la fel. Acesta își pierde rolul sintactic de conectiv<sup>4</sup> (și implicit de demarcator al unei subordonate), rămânând doar o marcă interogativă într-o interogație retorică.

În al doilea enunț „cum” funcționează tot ca o marcă interogativă, însă de această dată într-o propoziție principală (riscul este, bineînțeles, de interpretare exact inversă a celor două componente ale frazei: subordonată + principală în loc de principală + subordonată).

<sup>3</sup> Este vorba despre o interogație retorică.

<sup>4</sup> Chiar dacă apare într-o subordonată, „cum” nu este subordonator, ci rolul acesta este preluat de „căci”. Apariția în subordonată e posibilă numai pentru că interogativa e de tip retoric. În ciuda formei interogative, susținute și prin intonația ascendentă, o interogativă retorică are un conținut asertiv (enuțiativ).

În ultimul enunț „cum” e marcă exclamativă în vorbirea directă, fiind prezentă într-o principală exclamativă. În plus, marchează și valoarea superlativă a adverbului „nepoliticos”<sup>5</sup>.

• O clasă care poate ridica, de asemenea, probleme în segmentarea unei fraze este cea a conectorilor transfrastici. Așa cum subliniază lingvистa Gabriela Pană Dindelegan, „conectorii textuali (sau transfrastici) au rolul de a asigura legătura sintactico-semantică dintre fragmentele unui text, constituind unul dintre mijloacele importante de realizare a coeziunii textuale. Aparțin clasei adverbului și conjuncției, fiind actualizați prin forme simple sau grupuri adverbiale / conjuncționale”<sup>6</sup>. Astfel, avem enunțuri precum:

*Dar/1 pentru câte avea de zis/2, o zi și o noapte nu erau suficiente/1.*

*Și/1 cum sta el/2 de se răcorea/3, Spânul tron! capacul pe gura fântânei/1. (I. Creangă)*

*Toți erau mulțumiți de munca depusă de mine. Or/1, când s-au făcut avansări/2, nu am fost trecut pe listă/1.*

Toate enunțurile încep cu acești conectori transfrastici, indiferent de organizarea sintactică internă a fragmentului. În aceste situații, fragmentele se leagă unul de celălalt prin nucleele lor sintactice, adică prin propozițiile principale. La nivelul segmentării, atenția trebuie îndreptată exact asupra acestor conjuncții coordonatoare (conectorii transfrastici/textuali), care se grupează obligatoriu cu propoziția principală, separându-se de conectivele subordonatoare („pentru câte”, „cum”, „când”) aflate în imediata apropiere.

Situațiile discutate în articolul de față au strâns la un loc enunțuri a căror segmentare se face fie cu nesiguranță, fie cu ezitări sau chiar cu erori grave, toate reprezentând niște abateri clare de la tiparul general de segmentare. Important de reținut în fiecare dintre aceste situații este faptul că nu există mai multe variante de interpretare, ci o singură soluție corectă, una care a fost argumentată foarte clar și care trebuie să țină cont nu numai de nivelul sintactic, ci și de cel semantic. Consecințele unei segmentări incorecte pot antrena și consecințe la nivelul stabilirii corecte a tipului de subordonată.

### **Bibliografie (selectivă)**

Diaconescu, Ion, *Probleme de sintaxă a limbii române actuale. Construcție și analiză*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989

Dimitriu, Corneliu, *Tratat de gramatică a limbii române, vol. 2: Sintaxa*, Institutul European, Iași, 2002

\*\*\*, *Gramatica limbii române, I, Cuvântul*, Editura Academiei Române, București, 2005

\*\*\*, *Gramatica limbii române, II, Enunțul*, Editura Academiei Române, București, 2005

Guțu Romalo, Valeria, *Corectitudine și greșeală: limba română de azi*, Editura Humanitas Educațional, București, 2004

Pană Dindelegan, Gabriela, *Elemente de gramatică: dificultăți, controversate, noi interpretări*, Editura Humanitas Educațional, București, 2003

<sup>5</sup> Tiparul sintactic exclamativ și superlativ este: „cum ... de”.

<sup>6</sup> Gabriela Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică: dificultăți, controversate, noi interpretări*, Editura Humanitas Educațional, București, 2003, p. 255.

# THE AFRICAN AMERICAN EXPERIENCE IN THE US CAPITAL

Smaranda ȘTEFANOVICI<sup>1</sup>

## *Abstract*

The paper focuses on the grim realities of black criminality in D.C. ghettos. The two films chosen, *Slam* (1998) and *Streetwise* (1998) provide a portrayal of Washington as a ‘murder capital’ of the US in the 1990s. The analysis will highlight the devastating effects of the crack cocaine consumption and commerce especially within the African American communities who try to overcome poverty by taking part in the thriving business of drug dealing. The films also highlight this urban black youth’s talent and passion for poetry and music that, although hampered by their social background, are practiced by them as their means of survival.

**Keywords:** *Washington D.C., film, African-American, urban decay, survival*

Many American authors and screenwriters have shown great interest in American cities and chose them as a primary setting for their writings. Cities as cultural icons, as physical but also spiritual centers of development and fulfillment or cities as atrocious sites have been analyzed through the interaction among ethnography, literature, film, and culture. Cultural anthropology studies the city as a locus of cultural contact. Lehan also views the rise of the city as “inseparable from various kinds of literary movements – in particular, the development of the novel and subsequent narrative modes” (3)

Washington DC, the capital of US is a place where security is highly preserved and enforced, a place of iconic buildings symbols, a place famous for its historic sites, a place with a lot of famous landmarks and beautiful landscapes, making it a great location to film movies in. The films chosen for analysis will be analyzed by means of the ethnographic and anthropological methods in order to get a picture of the social, racial, and sexual stratification tendencies in the American capital, with special attention paid to the Afro-American immigrants’ life and status in the American capital by contrast with the opulence of the White House residents and political leaders. According to Mc Keown, “urban literature is defined as much by the experience of the characters as by the presence of the city.” (1). Hence, the city is influenced and impacts actions and characters. While some films present urbanization and, implicitly, Washington as a site of love, worship, blissfulness, growth, and fulfillment of the American Dream, for others it is a site of murder, war, decay, violence, and criminality.

The present research uses films as a lens to explore and interpret various aspects of the urban experience of young African-Americans in the US capital during the late 1980s and the early 1990s. The paper actually examines two old films (1998) shot in Washington, D.C. under the lens of cultural attitudes and perspectives about drug dealers, urban decay and individual means to cope with the despair and poverty of the Afro-

---

<sup>1</sup> Associate Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

Acknowledgements to Moldovai (Kovács) Hajnal, MA student, for the contribution to this article.



American neighborhoods and surroundings. Washington is seen as a city that imprisons both body and soul, in which black characters recur to verbal talent, poetry and music as means to reduce the negative effects of violence and drug dealing.

Both films, *Slam* and *Streetwise* were released in 1998, and give a realistic image of the so called 'crack epidemic' era in the US during the late 1980s and the early 1990s. That period of time was characterized by a significant increase in the use of crack heroine in the major cities of the US. The films offer a stark contrast to the typical DC films depicting gang life, violence, drugs, and poor living conditions for the predominantly African-American areas of the American capital. They are emotional pleas about black males who are swallowed up by the capital's criminal justice system.

Crack cocaine first appeared in Miami, where Caribbean immigrants taught adolescents the technique of converting powdered cocaine into crack. The method was to dissolve cocaine hydrochloride into water with sodium bicarbonate (baking soda), which precipitated solid masses of cocaine crystals. Unlike powder cocaine, crack was easier to develop, more cost efficient to produce and cheaper to buy, which made it more economically accessible. The teenagers eventually introduced the business of producing and distributing crack cocaine into other major cities of the US, including New York City, Detroit, and Los Angeles. The crack epidemic had particularly devastating effects within the African-American communities of the inner cities by causing the increase of addictions, deaths, and drug-related crimes.<sup>2</sup>

The policies of DC mayor, Marion Berry, also contributed to the rise of drug abuse in the country's capital. He was considered one of the most powerful local politicians of his generation, a national symbol of self-governance, and home rule for urban blacks. He served as a Democratic mayor of Washington, DC from 1979 until 1991, when he was forced to leave office during his third term as a result of his arrest and conviction on drug charges, but was later elected again in the DC council and ultimately in the mayoralty, serving a fourth term from 1995 until 1999. His arrest came at a time when the mayor seemed increasingly confident about his political future due to his aggressiveness on the issue of the city's drug war.<sup>3</sup>

Ironically, Mayor Marion Berry himself acts as a character in *Slam*. He plays a moralizing judge in a courtroom scene, who condemns the main protagonist for selling marijuana.

*Slam* is a 1998 independent film, directed by Marc Levin. The two main characters of the film, Joshua and Lauren Bell, are played by the slam poets Saul Williams and Sonja Sohn. The film tells the story of a young African-American man whose talent for poetry is hampered by his social back ground. It won the Grand Jury Prize for a Dramatic Film at the 1998 Sundance Film Festival. The story is set in a Northeast Washington DC ghetto nicknamed 'Dodge City'. The main protagonist, Ray, is sent to DC jail to await trial for a minor drug charge. He considers himself innocent, but he is advised by his public

---

<sup>2</sup> [www.britanica.com/topic/crack-epidemic](http://www.britanica.com/topic/crack-epidemic)

<sup>3</sup> [www.washingtonpost.com/wp-srv/local/longterm/tours/scandal/barry.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/local/longterm/tours/scandal/barry.htm)

defender to take a plea. That way, he could get two to three years, instead of up to ten. He is offered two more options, according to which, he could stand trial or cooperate and serve as an informant. Ray does not seem to go with any of these offers, and he is willing to believe that his choices are limited to the choices he is presented with, and he keeps believing that there have to be ‘magical doors’ that do not lead to self-denial. His life undergoes a major change during the short time he spends imprisoned, where his physical and mental strength are put to test. In prison, Ray attends a writing class for the first time, when the teacher, an attractive black woman called Lauren, announces that the writing workshop program has been canceled and that this is going to be her last meeting with the group. Ray is impressed by Lauren’s talent and professional calling, and wants to keep a close friendship with her. After listening to Ray’s spontaneous slam performance in the jail yard, one of the hardened cons pays for his bail and Ray is set free before the trial. Ray is eager to find Lauren and spend time with her. Eventually, they become lovers. The final scene is set in front of the Washington Monument, where Ray has run after his successful debut in front of a group of professional slammers arranged by Lauren.

While *Slam* tells the story of an individual’s struggle, *Streetwise* depicts the everyday dramas of the Walker family, an African-American family, in the Anacostia neighborhood, Southeast Washington. The film *Streetwise* follows the lives of three brothers as they pursue different methods, trying to make it out of their drug-infested neighborhood that is surrounded by crime, violence, and poverty. It’s a hood<sup>4</sup>-action – crime thriller film written and directed by Bruce Brown in his directorial debut, and stars Tim Taylor, Kurt Matthews, Jerry Cummings, D.C. Scorpio, and Sidney Burston. The two elder boys of the family, Eric and Donte, earn their living from selling crack on the corners of Talbert Street in their Anacostia neighborhood. They consider Raymond another crack dealer, a serious danger to their business, and decide to kill him at the local barbershop. Seconds before the raid, Raymond is informed about the assassination plan, and manages to escape. Driven by the desire of taking revenge, Raymond kidnaps Michael, the youngest of the Walker brothers, an innocent boy with big plans for the future, and shoots him in cold blood. Devastated by the news of her son’s death, the boys’ mother feels that the street has taken away her third child as well, considering her elder sons lost since they started working as crack dealers. The murder enrages Donte and Eric as they seek vengeance against Raymond, which climaxes into a bloody street war between Donte and Raymond. Both Donte and Raymond die that day, only Eric survives. The film has a secondary storyline that follows the life of an unmarried young mother, Tammy, working as a hairdresser, who neglects her young son. Instead, she parties heavily at the clubs, and dates drug hustlers for their money.

---

<sup>4</sup> Hood film is a film genre originating in the US, which features aspects of urban African-American or Hispanic-American culture, such as hip hop music, street gangs, maras, racial discrimination, broken families, drug use, and trafficking, illegal immigration into the US and the problems of young men coming of age or struggling amid the relative poverty and violent gang activity within such neighborhoods. [www.revolvy.com/main/index.php?s=Hood%20film&uid=1575](http://www.revolvy.com/main/index.php?s=Hood%20film&uid=1575)

Both films offer a realistic insider's view of the African-American experience in Washington D.C. that seldom shows up in films. The life these characters experience in the American capital is a tough one, full of obstacles that seem to be almost impossible to overcome. The easiest way to handle the poverty they face is to make money from different criminal activities, such as drug dealing, gambling, and prostitution. While the center of the capital is thriving, the close neighborhoods witness crime and violence committed by black men. In *Slam*, the jail guardian, confronts Ray with the true situation of black males in prison, and the high rate of black criminality in Washington, D.C.: "You know what that number represents, son? 276,000. Now, listen carefully to me, and you'll understand a little bit about what makes me so angry. We only have less than 500,000 people in the District of Columbia, son. And only 70 percent of them are black. Now, what's 70 percent of 500,000? Do the math! We got about 350,000 black people in D.C.. Of the 350,000, half of them are female, aren't they? Well, what's that? Do the math, son, the math! Less than 175,000 people are males like yourself... We are moving on down the line, son; by the time we cross 300,000, we'll be down to 16 – and 17 – year – olds. We're wiping out our race here in Washington, D.C., and here you are in here playing your silly little games. Well, we got something for you, son! Welcome to the D.C. Jail. You might make it out of here, you might not."<sup>5</sup>

The opening scene of both films offer some important images that foreshadow a totally different D.C. experience. *Streetwise* begins with a series of images of the famous historical monuments, such as the Capitol, the Lincoln Monument, the White House, and the Big Chair. As the images alter, a gunshot sound can be heard after each image, predicting the death of many. The city seems undisturbed as the citizens do their routine walk to work, and the tourists seem to enjoy the view that the city offers. There is a quick turn, and the idyllic sight vanishes in favor of a dirty and poor D.C. neighborhood, with streets full of gangsters and trash. In the following scene, a reporter details the circumstances of a crime in the nation's capital, on Good Hope Road, where a young boy has been shot. The capital shows its other, darker face in the Anacostia neighborhood, where drug-related violence seems to become a daily routine.

*Slam* opens with an exterior shot of the main protagonist, Ray, who turns his back on the Capitol Building and walks away. This image of turning away from the symbol of the government may represent Ray's distrust in the American government. Although the first and the last images of the film give a frame to the story, in a sense that both represent notorious places in the US capital, the film is open-ended and Ray's story remains unfinished. The last scene is set at the entrance of the Washington Monument, as Ray grabs the bars of the big door and looks up at the great white monument. It's a powerful image opened for the viewers' interpretations. The grids can be seen as the symbol of modern slavery experienced by Ray as being a part of this (black) community that does not offer any way out but the way of crime. He does not feel guilty about selling

---

<sup>5</sup> Edited by Stratton, Richard and Kim Wozencraft, *Slam* (the screenplay). Grove Press, New York, p 197 <https://books.google.ro/books?id=bN5yb3rBf1oC&printsec=frontcover&hl=hu#v=onepage&q&f=false>

drugs in the streets because that is the only way he can earn his living. The monument can be seen as the symbol of an oppressive system that offers him three outrageous options for punishment. Ray feels unable to choose between the options of taking a plea, standing trial, or cooperating with the police. He is struggling with the thought of making any decision that he feels impossible to accept. The film ends and leaves the viewer uncertain about Ray's choice.

In both films, the historical buildings and monuments in the US capital tell unconventional stories about the city and its citizens. A rarely-shown picture of Washington D.C. evolves, which shows the life of the urban black youth. In *Streetwise*, several iconic landmarks are featured throughout the film, which contribute to the overall image of the city. The scene with The Awakening (sculpture, at Hains Point<sup>6</sup>) in the background is one of the most memorable landmarks in the film. The Walker brothers and Loco, their friend and business partner, are at Hains Point, near the Bank of the Potomac River, and they discuss last night's events, when one of their friends was shot while they were playing dice on the street. This is the point in the film when they decide to extend their 'working' territories and involve more drug dealers in order to establish authority in Congress Heights and on Kennedy Street. The statue of the giant embedded in the ground struggling to free himself chosen as a background for this scene, might have a symbolical meaning. Just like the giant in the ground, they are also trapped. They are prisoners of a vicious circle of crime. The more they want to control their lives, the more they sink into their own sins.

*Slam* contains many suggestive pictures of the Washington Monument taken from unusual angles. One of the most powerful from all, is taken from the window of the jail bus with Ray in the sight. The image with the big white monument behind the window grids Ray stares at, tells us not just about Ray's physical state of being imprisoned, but also about the true situation of black males in the nation's capital.

The films portray a realistic image of the other side of the US capital that shows the realities of black criminality. The city is seen as a place of crime without opportunities of making things right. Escaping the city, and the life the characters are used to, seems almost impossible, although few of them almost succeed. The characters try different means to survive the everyday hardships. The easiest way to overcome poverty is to take part in the thriving business of drug dealing. Ray and the two elder Walker boys started working as drug hustlers at a very young age. The dangerous 'profession' is inherited by the young generation, which contributes to the growth of the culture of black criminality. The eldest Walker boy is the one who initiates Eric and later Michael, into the world of crime. Eric is supported by Loco to leave the city and finish his studies. He takes the advice and leaves the city for a short time, but as soon as he returns, he finds himself immediately involved in the second assassination plan against Raymond, so as to avenge the death of their little brother.

---

<sup>6</sup> The Awakening was moved from Hains Point in February 2008 to National Harbor

In both films, art seems to offer an alternative to criminality. Ray from *Slam*, and the youngest Walker boy, both have a passion for poetry and music that seem to become their means of survival. During the short time Ray spent in jail, he realizes that his talent for poetry (slamming) is seen as a means of redemption and can save him from violence. When the hard cons in the D.C. jail plan the 'initiation' of the newcomer, Ray gives expression to his thoughts thorough poetry, which, ultimately, triggers off the admiration of each and every prisoner. After being released from jail, Ray's performance at a slam night, in central Washington D.C. gives him hope for the future, in which he might become a famous artist. While Ray finds poetry as an alternative to crime, Michael chooses music. He is different from the others, he does not even consider following the way of life of his brothers. His big dream is to receive a major record deal. Although Donte tries to persuade him about the benefits of drug dealing, he stays true to his decision. He is aware of the fact that the rivalry between his brothers and the other drug dealer, Raymond, is getting worse, and then he decides to help. Unfortunately, he is captured and ultimately shot by Raymond. The only protagonist who manages to leave her previous life behind is Tammy, the single mother, who is known for working as a prostitute. Her mother encourages her to straighten up her life and provide motherly guidance to her son. Tammy eventually turns away from her old lifestyle, and seeks counseling from the Max Robinson Community Center.

As a conclusion, the two films give a realistic view about the other, dark side of the US capital, where the inhabitants' experience of the city differs from the stereotypical Washington experience that most people are familiar with. The capital is seen as a source of crime and violence, and also a place from where the characters long to escape in order to start a new life. In both films, music and poetry serve as alternatives to violence, allowing the characters to depart from the lifestyle that D.C. ghettos offer.

### **Bibliografie**

Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. University of California Press, 1998.

McKeown, Daniel Paul. *The Image of the City and Urban Literature*. N.p.: Mc Master University, 2004.

*Slam* (1998). Film. Directed by: Marc Levin. [DVD]. USA: Trimark Pictures

*Streetwise* (1998). Film. Directed by: Bruce Brown. [DVD]. USA: Black Film Distributors

# THE DISCIPLINE AND THEORIES OF TERMINOLOGY AND COGNITIVE LINGUISTICS PERSPECTIVES ON SPECIALIZED LANGUAGE

Sabrina MAZZARA<sup>1</sup>

## *Abstract*

This paper highlights the importance of Cognitive Linguistics for Terminology and specialized language. It describes key concepts of Cognitive Linguistics, and discusses how they can be applied to specialized language and terminology. Cognitive Linguistics shows how real language works, and highlights the relation between language, reality, and the way we perceive and categorize the world. Cognitive Linguistics is an attractive linguistic paradigm for the analysis of specialized language and the terminological units that characterize it. The emphasis placed by Cognitive Linguistics on conceptual description and structure, category organization, and metaphor coincides to a certain extent with crucial areas of focus in Terminology, such as scientific ontologies, the conceptual reference of terminological units, the structure of scientific and technical domains, and specialized knowledge representation.

**Keywords:** *Cognitive Linguistics, Terminology, Specialized language, Cognitive Perspectives, Metaphor.*

## Terminology and its Theories

*Terminology or specialized language* is more than a technical or particular instance of general language. In today's society with its emphasis on science and technology, the way specialized knowledge concepts are named, structured, described, and translated has put terminology or the designation of specialized knowledge concepts in the limelight. The information in scientific and technical texts is encoded in terms or specialized knowledge units, which are access points to more complex knowledge structures. In order to create a specialized knowledge text, translators and technical writers must have an excellent grasp of the language in the specialized domain, the content that must be transmitted, and the knowledge level of the addressees. In order to translate a specialized language text, translators must go beyond correspondences at the level of individual terms, and be able to establish interlinguistic references to entire knowledge structures. Only then can they achieve the level of understanding necessary to create an equivalent text in the target language. There has been a great deal of debate regarding how much a translator or technical writer really needs to know about the specialized domain in order to translate or write about a scientific or technical text. Some people even seem to believe that such texts should only be translated or written by experts in the field because in their opinion, it is impossible for non-experts to acquire the necessary knowledge. Although it is not infrequent for experts with an acceptable level of a second language to try to write or translate texts because of their knowledge of

---

<sup>1</sup> Fondazione – Università degli Studi di Teramo

terminological correspondences, they generally find that writing an article in another language is far from simple.

**Specialized languages** are not a series of water-tight compartments. Terminological units and their correspondences possess both paradigmatic and syntagmatic structure. In other words, terms not only represent specialized concepts, but also have syntax and collocational patterns within general language. Merely knowing terminological correspondences is hardly sufficient since such units when inserted in context create ripples that affect the text at all levels. However, linguistic knowledge in itself is not a sufficient guarantee to produce an acceptable text in a specialized knowledge field. A translator or technical writer must also be aware of the types of conceptual entities that the text is referring to, the events that they are participating in, and how they are interrelated. Nevertheless, it is invariably quicker and easier to acquire knowledge of a specialized domain than knowledge of language, which is somewhat more complicated and takes considerably longer to master. However, this signifies that writers and translators of specialized texts must also be terminologists and be capable of carrying out terminological management as a means of knowledge acquisition. This is one of the reasons why an understanding of terminology and specialized knowledge representation is a key factor in successful scientific and technical text generation and translation. Terminology as a discipline of study is a relative newcomer. As a subject field with explicit premises, terminology emerges from the need of technicians and scientists to unify the concepts and terms of their subject fields in order to facilitate professional communication and the transfer of knowledge (Cabr  2000).

**Terminology** has been for some time a discipline in search of a theory with premises capable of accounting for specialized knowledge representation, category organization, and description, as well as the semantic and syntactic behavior of terminological units in one or various languages. Terminology should be regarded as a branch of Philosophy, Sociology, Cognitive Science, or Linguistics. Terminology is essentially a linguistic and cognitive activity. Terms are linguistic units which convey conceptual meaning within the framework of specialized knowledge texts. In the understanding of the nature of terms, this process of meaning transmission is as important as the concept that they designate. Terminological units are thus subject to linguistic analysis. Since this type of analysis can be carried out in a number of ways, it is necessary to choose the linguistic approach most in consonance with the object of study. Such an approach should be lexically-centered and usage-based. It should also have its primary focus on meaning and conceptual representation. As shall be seen, such is the case of cognitive linguistic approaches. In the past, Terminology and Linguistics have mostly ignored each other. In its initial phase Terminology was interested in asserting its independence from other knowledge areas, and creating a totally autonomous discipline. This goal led terminologists to go to great lengths to emphasize differences between Terminology and Lexicology even to the extent of affirming that terms are not words. Linguistic theory has largely ignored Terminology, probably because specialized language

has been and is often regarded as merely a special case of general language. Thus, it was not considered as worthy of serious study because anything pertaining to general language was also presumed to be true of specialized language.

Conclusions about specialized language, scientific translation, and language in general can be obtained when terminology is studied in its own right. It is most certainly susceptible to linguistic analysis within the framework of a linguistic model. Some years ago this seemingly innocuous affirmation would have caused quite a hue and cry in terminological circles. The reason for this was that the first approximations to terminology had normalization as a primary objective. Great pains were taken to strive for totally unambiguous communication through standardization. This signified a one-to-one reference between term and concept. The fact that the majority of terms designate concepts that represent objects in a specialized knowledge field meant that such an objective seemed possible to achieve. Nevertheless, it soon became apparent that this was more a *desideratum* than a reality. Terminology theories can be classified as either prescriptive or descriptive. General Terminology Theory (GTT), which has the virtue of being the first theoretical proposal in this area, is essentially prescriptive in nature. The theories that subsequently arose in reaction to the GTT are descriptive, and show an increasing tendency to incorporate premises from Cognitive Linguistics since they focus on the social, communicative, and cognitive aspects of specialized knowledge units. The vision that they offer is more realistic because they analyze terms as they actually are used and behave in texts.

### **Specialized Language from a Cognitive Linguistics Point of View**

Since the 1970s the cognitive paradigm has expanded rapidly, and has evolved to encompass different areas of research that go far beyond the original interest in cognitive categories, metaphors, and the prototype model of categorization. Cognitive Linguistics currently covers a wide variety of areas such as grammar, language change, culture, literature, language acquisition and pedagogy or non-verbal communication.

Cognitive Linguistics initially arose from the desire to explain linguistic meaning as well as from research in cognitive psychology on human categorization and language acquisition. Cognitive Linguistics was also a reaction to Chomsky's generative grammar and formal semantics of the 1970s. The word *cognitive* was used for the first time by generativists to mark their opposition to behaviorism and American structural linguistics. Since then, Cognitive Linguistics has always maintained a close contact with other disciplines including anthropology, philosophy, anthropology, computer science, neurology, among others. Hallmarks in Cognitive Linguistics were books on metaphor, human categorization, embodiment and image schemas, and the cognitive basis of grammatical phenomena have been very influential in contemporary linguistics. They reflect the two main areas of research in Cognitive Linguistics: cognitive semantics and cognitive grammar. Cognitive semantics studies—the relationship between experience, the conceptual system, and the semantic structure encoded by language (Evans, Bergen and



Zinken 2007), and is based on the following assumptions: 1) Conceptual structure is embodied (the 'embodied cognition' thesis). 2) Semantic structure is conceptual structure. 3) Meaning representation is encyclopedic. Meaning construction is conceptualization (Evans and Green 2006). In Cognitive Linguistics, grammar designates the language system as a whole, and incorporates sound, meaning and morphosyntax. As a result, no distinction is made between syntax and lexicon. Instead, the grammar consists of an —inventory of units that are form-meaning pairings: morphemes, words and grammatical constructions (Evans and Green 2006). Form-meaning pairings are called *symbolic assemblies* or *constructions*.

### **Cognitive language perspectives**

Cognitive Linguistics is an approach to language that is based on our experience of the world and the way we perceive and conceptualize it. Cognitive Linguistics represents three perspectives on language: the experiential view; the prominence view; the attentional view (Ungerer and Schmid H.1997).

**An experiential perspective:** is linked to associations and impressions of that word that are part of experiences. These associations shift with the contexts in which a word is used and depend on the cognitive models stored in the mind. Those *idealized cognitive models* (Lakoff) are constrained by human embodiment and categorization, the natural and social environment, our sensory and subjective experience, and perception. **The experiential view** is the basis for key notions in Cognitive Linguistics such as the prototype model of categorization and family resemblances, metaphors and image schemas. **The prominence view** explains the fact that communication involves the selection and configuration of information. In this way, speakers highlight the most relevant aspects of their message. This explains cognitive principles such as *figure/ground*, and *iconicity*. This tendency to focus on the most prominent aspects of discourse stems from the fact that both our cognitive abilities and the attention of our hearer are limited. The importance of attention in communication underlies the **attentional view of language**. Speaker and hearer represent the communication event from two different perspectives. The cognitive process of foregrounding certain aspects of communication directs the hearer's attention towards them. According to Talmy (2000), this act of foregrounding certain portions of an event is known as the **windowing of attention**. In this process, one or more portions of a scene are placed in the foreground of attention while the rest of the scene remains in the background. This notion illustrates the importance of perspective in language. More specifically, prominence and attention are complementary and show speaker and hearer perspectives. Ungerer and Schmid relate the attentional view with the notion of *frame*. These three perspectives on language have psychological validity since they take into account human cognitive abilities, and corroborate the most important Cognitive Linguistics commitments as stated by Lakoff, namely, the Generalization Commitment and the Cognitive Commitment.

**The *Generalization Commitment*** is a commitment to the characterization of general principles that are responsible for all aspects of human language, since language is an ability that cannot be separated from other cognitive abilities. Instead of viewing language as the output of a set of innate cognitive universals that are unique for language, Cognitive Linguistics envisions language as a reflection of embodied cognition. The search for general principles explains the effort in Cognitive Linguistics to avoid any separation between language and thought, between phonology, morphology, semantics, syntax and pragmatics, and between semantic and encyclopedic meaning. In relation to the Generalization Commitment, Evans and Green (2006) select key phenomena: categorization, polysemy and metaphor; they analyze their presence in different areas of Linguistics.

**The *Cognitive Commitment***, which is clearly related to Langacker's (1999) notion of converging evidence, states that the principles of linguistic structure should reflect what is known about human cognition from other disciplines, especially from the cognitive sciences: philosophy, psychology, artificial intelligence, computer science and neuroscience. In addition, the Cognitive Commitment claims that the human mind cannot be investigated in isolation from human embodiment, and that there is a close relationship between language, mind, and experience: —conceptual organization within the human mind is a function of the way our species-specific bodies interact with the environment we inhabitll (Evans and Green 2006). Cognitive semantics thus views linguistic meaning as a manifestation of conceptual structure. This means that the meaning of words does not depend on the world itself, but rather on our perception and categorization of the world. As a result, —research on cognitive semantics is research on conceptual content and its organization in languageell (Talmy 2000).

Generally speaking, language is a dynamic system that directly reflects our conceptual organization and representation of the world. Consequently, there should be no strict separation between language and thought, or between semantic and encyclopedic meaning. In any case, language does not encode thought in all its complexity, but rather gives rudimentary instructions to the conceptual system to access or create rich and elaborate ideas.

### **Image schemas, metaphors, metonymies and mental spaces**

The awareness of the body or embodied cognition is common to all human beings, and is reflected in language. Embodied cognition is the origin of notions such as image schemas, metaphors, and metaphorical mappings.

#### **Image schemas**

According to Johnson (1987), embodied experience is present in rudimentary concepts such as: contact, circularity, part-whole, container (in-out), path or balance that are derived from our sensory-perceptual experience of our body. These basic concepts are called *image schemas*.

**Image schemas** are gestalt structures, consisting of parts standing in relation to each other and organized into wholes, by which our experience manifests discernible order. *Image schemas* are, as developed by Lakoff and Johnson, abstract and schematic representations of our bodily experience. They are composed of different elements.

**Image schemas** facilitate the understanding of more abstract concepts by providing these concepts and conceptual domains with structure. This process is called conceptual or metaphorical projection. In this sense, a conceptual domain is understood as a body of knowledge within our conceptual system that contains and organizes related ideas and experiences.

The formulation of image schemas and metaphorical projections is based on the notion of **grounding**, which is based on the idea that —we typically conceptualize the non-physical in terms of the physical— (Lakoff and Johnson 1980).

**Grounding** was the foundation of the Invariance Principle according to which —metaphorical mappings preserve the cognitive topology (i.e. the image schema structure) of the source domain— (Lakoff).

Therefore, abstract concepts are systematically structured in terms of conceptual domains derived both from our bodily experience and from our experience of physical objects. They thus have properties such as motion, boundaries, parts, vertical elevation, etc. **Metaphor and metonymy** The idea formulated by Lakoff and Johnson (1980) that metaphor is present in the everyday use of language was a breakthrough in Linguistics. They also claimed that both metaphor and metonymy are conceptual mechanisms central to human language and thought. Metaphor is based on analogy, whereas metonymy is regarded as referential.

A **metaphor** involves conceptualizing or projecting one domain of experience (source domain) in terms of another domain (target domain). Metaphor is not only pervasive in general language, but also in specialized language. The study of metaphor is important in Terminology since metaphor motivates meaning extension, and hence, polysemy. According to Lakoff and Turner (1989), the main difference between metaphor and metonymy is that metaphor operates between two different domains, whereas **metonymy** operates in one, and thus, there is no cross-domain mapping.

**Metonymy** is motivated by the physical or causal associations established between entities that are closely related. From a terminological perspective, metonymy is the origin of eponymic expressions in science and technology. For example, metonymy is the basis for the fact that the name of the inventor is often included in the new term that designates his/her invention, or the fact that diseases and pathologies are often given the names of the physicians that discovered them. For example, Alzheimer's is a brain disorder named for the German physician, Alois Alzheimer, who first described it in 1906. In Physics, a *pascal* is a unit of pressure, named after the French mathematician, Pascal. Similar examples are the *newton*, unit of force named after Sir Isaac Newton, and the *ohm*, a unit of electrical resistance named after Georg Ohm.

Finally, reference to the metaphors motivating polysemy and metaphorical extensions can help users of dictionaries and terminological databases to understand the meaning of words. These metaphors can be activated when dictionaries include etymological information, and when the arrangement of the different senses of a word goes from the more ‘embodied’ sense (closer to sensory experience) to more abstract meanings. For instance, the etymology of the word *muscle* (from Latin *musculus*, ‘little mouse’) gives us an image of a muscle, and reflects categorization mechanisms.

### ***Projections and mental spaces***

The existence of image-schemas, metaphors, and metonymies are based on imagination and our ability to establish projections or mappings between structures. According to Fauconnier and Turner (1998), projection is a central cognitive notion because it is the basis of analogy, categorization, and grammar. Even the fact that linguistic expressions are access points to the vast repository of encyclopedic knowledge stored in our minds is based on projection. Fauconnier and Fauconnier and Turner (2002) propose a theory of meaning construction based on projection, namely: the ***Mental Spaces Theory and Blending Theory***.

**The Mental Spaces Theory** is a reaction to the truth-conditional model of sentence meaning of formal semantics, and seeks to explain linguistic phenomena such as reference, metaphor, and conditionality. It is based on the notion of projection or mapping between mental spaces in the context of local discourse. In relation to mental spaces, Evans and Green (2006) affirm that sentences work as partial instructions for the construction of complex and temporary conceptual domains called mental spaces that are assembled in ongoing discourse.

**Mental spaces** are linked to one another, and allow speakers to relate back to mental spaces constructed earlier in the ongoing linguistic exchange. As a result, meaning is not a property of individual sentences and words, but is constructed on-line, based on the meaning potential of linguistic expressions and context-bound mappings. Accordingly, mental spaces can be defined as partial structures or conceptual structure packets, which contain specific kinds of information that are relevant when people think and talk in context. The difference between mental spaces and other related concepts, such as metaphor, frame, and domain is that mental spaces are constructed ‘on-line’ based on previous metaphors, domains, etc. Mental spaces are set up by *space builders*. These are linguistic units that either prompt for the construction of a new mental space, or shift attention back and forth between previously constructed mental spaces. One of the advantages of Mental Spaces Theory and Blending Theory is that they explain how speakers set up mental spaces that are separate from reality. In science, this underlies processes of hypothesis and reasoning. Another important notion in Fauconnier and Turner’s approach is *blending*, which is the basis for Blending Theory. Blending Theory holds that meaning construction involves the integration of structures that give rise to more than the sum of its parts. Blending Theory applies gestalt psychology to explain

creative aspects of meaning construction. A *blend* is a third mental space that inherits structures from its input or influential mental spaces. These input spaces are connected to a generic mental space. This generic space reflects certain abstract structures and organizational patterns shared by the inputs. Blends are similar to metaphor in the sense that a blend involves two domains and a mapping relation. However, in a blend, both domains are source domains, and together they contribute to the creation of a third entirely new domain (Janda 2000).

### Conclusion

This paper has presented a general overview of the Cognitive Linguistics approach to language. It has focused on concepts that pervade specialized language. One of the most important is embodied cognition, which is reflected in image schemas, metaphor, metonymy, and mental spaces. All of these are vitally important mechanisms in specialized language as well as in general language, and are instrumental in term formation, specialized knowledge acquisition, and relations between specialized knowledge units. Specialized concepts can be represented differently, depending on the knowledge field and focus. In fact, this type of multidimensionality is one of the sources of terminological diversity. Finally, Cognitive Linguistics is a meaning-based, usage-based model of language.

### References

- Cabré, M. T. 2000b. Sur la représentation mentale des concepts: bases pour une tentative de modélisation. In *Le Sens en Terminologie*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 20-39.
- Cabré, M.T. 2000a. Elements for theory of terminology: Towards an alternative paradigm. *Terminology* 6 (1): 35-57.
- Evans, V and Green, M. 2006. *Cognitive Linguistics: an Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Evans, V. 2006a. *The Structure of Time: Language, Meaning and Temporal Cognition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Evans, V., Bergen, B. K. and Zinken, J. (eds.) 2007. The cognitive linguistics enterprise: an overview. In V. Evans, B. K. Bergen and J. Zinken (eds.) *The Cognitive Linguistics Reader*. London: Equinox.
- Fauconnier, G. 1985. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: MIT Press.
- Fauconnier, G and Turner, M. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fauconnier, G. and Turner, M. 1998. Conceptual integration networks. *Cognitive Science* 22 (2): 133-187.
- Fillmore, C. J. 1975. An alternative to checklist theories of meaning. In *Papers from the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 123-132.

- Fillmore, C. J. 1977. Scenes-and-frames semantics. In A. Zampolli (ed.) *Linguistics Structures Processing*. Amsterdam/New York: North Holland, 55-81.
- Janda, L.A. 2000. *Cognitive Linguistics*
- Johnson, M. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Langacher, R. 1999. *Grammar and Conceptualization*. Berlin: Mouton de Gruyter
- Lakoff, G. and Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. and Turner, M. 1989. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Talmy, L. 2000. *Toward a Cognitive Semantics*, Vol. I and II. Cambridge, MA: MIT Press.
- Turner, M. and Fauconnier, G. 1995. Conceptual integration and formal expression. *Metaphor and Symbolic Activity* 10, 183-204.
- Ungerer, F. and Schmid, H. 1997. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London: Longman.

RETRACTED due to FULL PLAGIARISM

# THE GENDERED CONSTRUCTION OF MASOCHISM IN HEMINGWAY

Golbarg KHORSAND<sup>1</sup>, Alireza ANUSHIRAVANI<sup>2</sup>, Parvin GHASEMI<sup>3</sup>

## *Abstract*

Ernest Hemingway remained faithful to a wide range of traditional masculine values in his life and his fiction. He was a propagator of the normative roles assigned by the patriarchal system on men and women and accordingly distinguished between male and female social and artistic functions; however, the tension in his behavioral patterns is expressed through his subversion of those ascriptions on the sexual level. The themes of homoerotic wishes, suppressed femininity and transvestic impulses have well been established in Hemingway's fiction through years of literary criticism; however, the masochistic undertones of his writings have not received an equal attention so far. The purpose of this paper is to underline the masochistic properties of Hemingway's psychosexuality.

**Keywords:** *Hemingway, Masochism, Gender*

## **Introduction:**

Ernest Hemingway remained faithful to a wide range of traditional masculine values in his life and his fiction. He was a propagator of the normative roles assigned by the patriarchal system on men and women and accordingly distinguished between male and female social and artistic functions; however, the tension in his behavioral patterns is expressed through his subversion of those ascriptions on the sexual level. He obviously desired to have it both ways with women. He sought to be masculine and control women on general grounds; yet he longed to submit to them sexually. For him, men and women exist, at best, in a consensual understanding in which men reign in the world and women reign in the bed. He has been an ardent supporter of the male supremacy in societal and artistic planes and this was always at odds with the submissive inferior position he bespoke for himself and his male heroes on sexual terms. As such, “[H]is life and work reflect extremes that alternately reinforce and undermine the prevailing gender values of the era into which he was born” (Fantina, 86).

## **Methodology:**

Masochism has been deemed as subversive to patriarchy due to its political implication of desire and identification. As proposed in Butler's theory of performativity, alternative modes of sexuality can work against the grain of the existing power structure in order to undermine its shortcomings and instabilities. According to this view, sex and sexuality are discursively-formed concepts and in a similar mode, male and female are self-deviant, unstable modes of beings which must be viewed as the effects, not the causes of the institutions and discourses. To Butler, sex is a political category and gender

---

<sup>1</sup> PhD Candidate, Department of Linguistic and Foreign Languages, Shiraz University, Shiraz, Iran

<sup>2</sup> Professor of Comparative Literature & Literary Theory, Shiraz University, Shiraz, Iran

<sup>3</sup> Professor, Department of Linguistic and Foreign Languages, Shiraz University, Shiraz, Iran

identity is a series of act that are continually in process. These acts are open to resignification and interpretation. In other words, the male and female roles that are presently congealed within our societal and individual gender understanding are arbitrary artifices and can be changed at will. According to performativity theory of Butler, there is no reciprocal relationship between one's body and one's gender, thus, we may readily interpret anew the existing gender inscription and as such, come across a definition of masculine female or a feminine male as sexual sites which are radically independent of sex. A vital notion in this context is the realization of the notion that Butler purports to prove; the fact that gender is not something one is, it is rather something one does; that is a "doing" rather than a "being" (Salih, 62). In this light, gender proves to be performative. If sex and gender are not the causes of heterosexual matrix of the society, and in effect, heterosexuality produces sex and gender in a dyadic frame, then masochism can function here as a redefining, mimetic or even parodic element, in Butlerian terms, in subverting the heteronormative structure of the gender roles. If sex, gender, sexuality, desire and the body are the discursive products of the phallogocentric system of society, then masochism can provide a stable ground where these terms can be subverted and new subjects be constructed as products of their own performativity ideals.

In Butler's view, the identity that is shaped by the heteronormative structure of the society is fabricated and manipulated through the dominant regimes of power and truth which are, in turn, being continually propagated through the compulsory heterosexuality and gender hierarchy. As such, Jagger maintains, masochism can work to demonstrate that the very idea of the fixed construction of identity is a myth, since it is compulsory and possesses such unstable entity which is in constant need of reiteration and re-enactment (32). "This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggest an openness to resignification and re-contextualization" (ibid). In this light, Hemingway's practice of masochism can be interpreted as inherently subversive and deconstructive to the normative structure of the society and the gender roles it desires to levy over individuals.

### **Body:**

During the years of 1930s, Hemingway lived in Key West with his second wife Pauline where he was released from the pressure of the sexual anarchy and the gender bending environment of Paris and the sexual and social anxieties that such new discourses entailed for him. There, he adhered to his masculine pursuits and was hailed by critics as the emblem of male virility and spirit of manhood. The name Papa Hemingway was first used during this period of time, to his utmost satisfaction, when he was barely into his third decade of life.

Yet, the controversy over his sexual practice preferences continues to fascinate critics from multiple disciplines even today. Despite his apparent negation of phallic authority and the alternative forms of sexualities he incorporates in his fiction, the ascription of a marked homosexuality has never been convincingly appropriated to him.



In the same regard, the homosexual readings of Debra Moddelmog have been justly refuted by Bersani in that he asserts that for the homosexual “it is not a woman’s soul in a man’s body that matters but rather the incorporation of woman’s otherness” (1995, 60) and in a similar mode by Fantina in claiming that Hemingway’s “incorporation of women’s otherness into his sexuality does not decrease his masculine identification” (75). In the early enigmatic presentation of the character of Jake Barnes, for one thing, Hemingway has presented a male hero whose sexual tendency has been, and continues to be today, the subject of controversy among critics. A number of critics, among them Wolfgang Iser, have viewed the wound to Jake’s male genitals as providing a site for his engaging in homosexual relationships. However, these critics have failed to consider heterosexual relation with a woman with the man at the passive position an option in discussing Jake’s sexual mode in which case, the masochistic scenario would be logically justified. The haziness in Hemingway’s description of Jake’s sexual catharsis reveals more about Hemingway than it does for Jake. We know today that Hemingway shrank away from clear crystalized description of the scenes which describe a sexual intercourse, mainly not because he was trying to observe an internal moral code, rather because he did not wish to make the nature of his sexuality undisclosed to the public. Moreover, the more modern, less traditional sexual solutions, recently put forth by the critics, may not have been historically fitting for Hemingway, since he was writing *Sun Also Rises* at the early onset of his career at a critical moment when he, most likely, was not ready to acknowledge highly radical forms of sexual solutions yet. Instead, he would have resorted to the implied rhetoric of language where, for instance, Jake as the narrator informs us that “I was lying with my face away from her” (55); a condition which implies an act of sodomy. As such, the heterosexual masochistic relationship with Brett as the dominant female figure and with Jake at the passive position can best define the framework of their relationship. Jake’s traditional understanding of masculine gender renders a female object as his choice and removes the possibility of any homosexual performance on his side, considering the degree of devotion he demonstrated toward Brett over the course of the novel; however, his inability to perform as a male heterosexual compels him toward the passive position in such a bond with a woman. In a similar, but uncharacteristically explicit description in *Garden*, Hemingway provides the details of David’s and Catherine heterosexual, transgressive, role-reversing relationship in which David repeatedly succumbs to Catherine’s will to be “her girl” and is penetrated by her. The role assigned to David is by any means the typical role of a submissive wifely woman serving her husband; however, Hemingway reverses the gender ascribes of the dominant discourse and creates a feminine male hero who is willingly, though not at first, participating in a gender bending, transgressing marriage without imposing a marked homosexuality on his sexual identity. The case is made here again for a masochistic bond between an aggressive, transgressive woman and a passive and submissive male figure in order to refute the possibility of any homosexual identification on the side of David. This becomes evident in the line early in the novel when David refuses to be kissed by Catherine if she, in their

assumed role play, is posing as a boy and says: “Not if you’re a boy and I’m a boy” (67).

The homosexual interpretations thus fail to account for the intricacies of Hemingway’s convoluted psychosexuality; particularly because virtually all of Hemingway’s erotic agent are female. At any rate, the range of alternative sexual practices proposed by Hemingway throughout his fiction is so diverse that labeling them as strictly heterosexual or homosexual would result in a reductive reading. Therefore, in order to comply his psychic quench for the practice of alternative sexuality in nontraditional, more mystic formats, he evinces a masochistic setting in which his emasculated male figures are required to submit sexually to a powerful female figure.

As cited earlier, with the advent of new wave of feminism and the emerging discourse of gender studies along with the revisitation of both the early and posthumously-published material by Hemingway, the focus of the literary circles turned away from the traditionally upheld flag of Hemingway as the emblem of male virility and masculine codes to the interest of another central theme abundant in Hemingway’s writing: the questions of male and female identity, of sexual irregularity and of crossing the borders of gender boundaries. The themes of homoerotic wishes, suppressed femininity and his transvestic impulses have well been established through years of literary criticism; however, the masochistic undertones of his writings have not received an equal attention so far. The masochism as applied here does not necessarily connote a male disposition for suffering and pain per se; it is, rather, a desire for dropping off of the traditional masculine mask which has exerted century long psychic and sexual pressure upon their super ego in the presence of a woman and for retaining that pleasure through dismantling the tension. Mansfield points to masochism’s fluid concept of gender and finds that “[m]anipulating gender categories is one of its most important types of play” (2010, 38).

While reading a Hemingway’s text, the reader may find no explicit or ritualized masochistic scenarios. For one thing, a woman with a whip or the presentation of dominatrix which is a typical exercise in masochistic settings are completely missing in Hemingway’s texts. Yet the characterization of male masochism in Hemingway’s texts assumes more prominence as it exists against a backdrop of conflicting themes and emotions, and for this reason, it has probably remained so lightly touched upon in evaluations of his work. Hemingway’s masochism focuses on sexual desires and practices rather than on ideological orientation.

Throughout his fiction, Hemingway has tried to push the boundaries of our definition of gender role and the means it provides to pleasure; thus, whereas the patriarchal structure of the society is trying to insinuate the belief that pleasure can only be redeemed at the hand of a superior, powerful male figure, Hemingway readily opposes and rejects it through proposing alternative modes of retaining pleasure such as homoeroticism, homosexuality, masochism and other modes of gender reconstruction which traditional male definition preclude.

Hemingway displays the suffering and humbling of his male characters. The

depictions of passivity in characters like Jake Barnes in *The Sun Also Rises*, Frederic Henry in *A Farewell to Arms*, and David Bourne in *The Garden of Eden*, suggestive of masochism, introduces male figures who are invariably abdicated to female domination. The prototype of the powerful woman is originated from the inherent nature of masochism; since masochism in nature implies the disavowal of the father, the patriarchal law and the super ego maturation and instead, seeks a bond with the pre-oedipal mother who is, in turn, characterized as cold, ruling, relentless, maternal and severe. In the same mode, Hemingway's major characters are alienated being devoid of any form of family ties. Hemingway's characters grow increasingly disturbed in the presentation of and participation in family setting. Given the family background he himself came from, that is, the aversion he bore toward his mother, and the estrangement toward his father and other family member, it is by no means a surprise that the biological family is essentially absent in his fiction. In case the extrinsic structure of the family does exist, it is in all cases an alternative form of family, described as queer, homoerotic or homosexual circles within which the Victorian laws are dismantled and the gender roles are deconstructed and reversed. These are all different means through which Hemingway condemns the contemporary standards of sexuality of his time as it concerns manhood and proposes new forms of male subjectivity in which male heroes are not necessarily concerned with the sexual exercise of their phallic power. Instead, they value the identification with and the protection from such powerful women to whom they find themselves attached sexually, physically and at times, economically. The paramount example of Hemingway's portrayal of such strong feminine image can ironically be found in a book which does not include any female character: *The Old Man and the Sea*; The book in which through the archetypal presentation of the nature as female, Hemingway has announced his total succumbing to the ever-returning image of the feminine sea. "Sometimes those who love her [the sea] say bad things of her but they are always said as though she were a woman" (OMTS, 29), Santiago says.

Critics have debated over the possible justification for Hemingway's decision not to finish and publish *The Garden* in his life time. The character of Catherine as a conflation of complex, progressive and subversive androgynous disposition and the overt passive character of David compelled Hemingway to withhold from publishing it while he was still alive; since the transgressive sexuality and the gender bending backdrop of the novel stood in stark contrast to the macho traits he had long developed in public spheres. Yet his impulse to be sexually dominated by women and his desire for occupying a passive submissive position within a heterosexual matrix was so strong and crucial to his psychosexuality on personal level, and also to his art as an author who stood for the spirit of American male virility on the public sphere that it urged him to create his identical effeminate counterpart in the character of David and his aggressive, risk-taking, and transgressive traits in the character of Catherine, thereby creating a syncretic mold, a conflation of his long sought-after symbiotic bond between the sexes. The character of Catherine is the accumulation of predecessor women who appeared in Hemingway's

early, mid and late fictions. Catherine's most prominent character trait which features both physically and psychologically is androgyny. A strong-willed, transgressive and initiating Catherine is foregrounded only to underscore the passivity, timidity and sexual indeterminacies of David as the male figure in the novel, a pattern which can be extended and applied to Hemingway's overall sexual and gender ideology.

**References:**

- Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Fantina, Richard. *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- Hemingway, Ernest. *The Garden of Eden*. Manuscripts, Hemingway Collection, Kennedy Library, Boston.
- \_\_\_\_\_. *The Old Man and the Sea*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- \_\_\_\_\_. *The Sun Also Rises*. New York: Charles Scribner's Sons, 1926.
- Jagger, Gill. *Sexual politics, social change and the power of the performative*. London and New York: Routledge. 2008.
- Mansfield, Nick. *Masochism: The Art of Power*. Westport, CT and London: Praeger, 1997.
- Rudat, Wolfgang E. H. "Hemingway Rabbit: Slips of Tongue and Other Linguistic Games in *For Whom the Bell Tolls*." *Hemingway Review* 10.1 (1990): 34-51
- Salih, Sara. *Judith Butler*. London: Routledge, 2002. 10, 20-21.

## TRANSLATING LITERATURE– ALWAYS A NEW ADVENTURE (I) -GENERAL VIEW UPON TRANSLATING LITERATURE-

Bianca-Oana HAN<sup>1</sup>

### *Abstract*

Translations have always enhanced the national culture of a certain people, offering an insight into the core of that nation's identity. The idea of cultural identity, preserved by way of translation has, actually, developed from idea to ideal, since the ultimate aim of a translation would be to open doors towards the specificity of a certain language, but careful not to spoil its identity, that what makes it singular, different, distinctive.

**Keywords:** *cultural identity, literary translation, linguistic evolution, language uniqueness*

It is commonly accepted that translations have always enriched the national culture of a people, offering an insight into the core of that nation's identity. The idea of cultural identity, preserved by means of translation has, actually, evolved from idea to ideal, since the ultimate aim of a translation would be to open doors towards the specificity of a certain language, but careful not to spoil its identity, that what makes it special, different, unique.

As already stated before, "translation has become a means of integration of a culture, under all its forms, language, literature, art, etc. in the world circuit of cultural values. This integration implies a certain ranging to the other cultures in the world wide network, a certain 'imitation', but in a careful way, of values that are pertinent enough to stand the test of aesthetics and time and not harm the national identity of a certain people."<sup>2</sup>

We agree to Roger T. Bell<sup>3</sup> who underlines that "today international communication depends dramatically on translation". In order to perform a better comprehension of the translation process, we ought to be thoroughly aware of the mechanism of communication within a language, corroborated with a re-cognition of the values re-activated by means of translation and of the factors that impact upon the phenomenon in discussion.

In order to evolve, to interconnect, to understand and to be understood, people need to relate to the Other, and this prerogative is performed by means of translation. Each culture expresses itself to the self of the Other and it communicates itself to the self of the Other in its native tongue, yet languages do not conform to the physical borders of a nation, thus becoming open systems of multidirectional vectors, where translations play the part of an intermediary, an enhancer „which means to truly live in the Other, in order to then be able to lead him towards yourself, as an invited guest."<sup>4</sup> Ricoeur proposes

---

<sup>1</sup> Associate Professor PhD., "Petru Maior" University of Tg. Mureș, Romania

<sup>2</sup> B.O. Han, *On Translation: communication, controversy, cultural globalisation*, "Petru Maior" Univ. of Tg. Mure Publishing House, 2011, pp 80-84

<sup>3</sup> Roger T. Bell, *Translation and translating. Theory and practice*, Longman Group UK Ltd.,1991, tr. by C. Gazi, *Teoria și practica traducerii*, Polirom, Iași, 2002, p. 21.

<sup>4</sup> According to Paul Ricoeur, quoted in B.O., Han, *Op. cit.*, p. 44

models of integration that he believes are able to face identity and alterity. One of the Ricoeur's models is precisely the one regarding the translation from one language to the other. "This model is considered to be perfectly adapted to the situation in Europe, which, from the linguistic point of view, shows not only a form of pluralism impossible to overpass but, in the same time desired to be preserved."<sup>5</sup>

With the aim of ensuring themselves a place in the literature of one people, writers choose to leave a part of their souls under an art form, be it a novel, poem or play. We ought to agree that in most of the cases, the true worth of certain writers would not have been rightfully acknowledged, had not been for the translations in different languages, which enabled them to reach to a larger public; hence, translations ensure the virtue and the bond, in the same time, to continue the process of coverage against the vicissitudes of time. In his article, Munteanu states "translations constitute the second facet of the patrimony of values within a culture."<sup>6</sup>

Beyond being a means of mass communication, translation is endowed with the virtue to *trans-form* the worlds of literature, of art and beautiful expression of the self. It has the chance of *trans-adapt* the world of a word-creator into the world of a word-'beneficiary'. This is, nevertheless, a tantalizing endeavour, as it captures the thrust of the inner soul of both the writer and the reader. From this particular perspective, translation of literature seems to be the highest form of expression of the gist of the Self.

On the same tone, Clifford raises awareness upon some of the capabilities that the literary translator must command: tone, style, flexibility, inventiveness, knowledge of the source language culture, the ability to glean meaning from ambiguity, an ear for sonority and humility. Why humility? Because even our best efforts will never succeed in capturing in all its grandeur the richness of the original."<sup>7</sup> This is due to the fact that every literary instance captures an insight of the self of the original writer as well as the self of the people he belongs to, the national identity.

Translation, as rightfully excessively debated upon, is an extensive, striving, time and energy consuming process, which entails loads of qualities on the part of the translator. In her essay<sup>8</sup>, appeared in 'Secolul XX', Ana Cartianu argues "the activity of the translator is a labour which implies patience, scrupulosity and devotion as well as inspiration and imagination. Besides the cultural horizon and linguistic competence, it requires some sort of a dual personality on the part of the translator. On the one hand, he carefully sets down, in order to confer as accurate as possible the intention, structure and language of the original, without harming the linguistic strata, the nerve, clear nature and the rhythm of the original style; on the other hand, by discovering new lexical, structural and idiomatic equivalences, and by use of phantasy and poetic feeling, he becomes the creator in a different register, on a different scale, of the original symphony."

---

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> Romul Munteanu, *Cultura Nationala si Traducerile*, Romania Literara, 25/1980, p. 20

<sup>7</sup> Clifford E. Landers, *Literary Translation – A practical guide*, Multilingual Matters LTD, New Jersey City Univ., USA, 2001, p. 8

<sup>8</sup> Ana Cartianu, *Din unghiul traducătorului*, Secolul XX nr. 1,2,3/1980, pp. 213-215

All of these gain a deeper understanding and softer hue when pertaining to the translation of literature, that profound well of expressive force that looms the uniqueness of a people. Thus, it is only when translating literature that the “translator experiences the aesthetic joys of working with great literature, of recreating in a new language a work that would otherwise remain beyond reach.”<sup>9</sup>

The literary works that truthfully earn the title of value which is ‘masterpiece’ are the ones that require and are offered several series of translations, as they are the ones prevailing enough to withstand culture. Consequently, it is of a vital importance for every new generation of readers to take contact to and become aware of the most illustrative authors of their own culture and of cultures around them, from all times. This helps readers acquire and develop a healthy perspective over the whole cultural phenomenon.<sup>10</sup>

“More than in other branches of the translator’s art such as legal/scientific, financial/commercial, or in interpretation (simultaneous or consecutive), literary translation entails an unending skein of choices. (...) The role of choice in literary translation cannot be overemphasised; (...) at every turn, the translator is faced with choices – of words, fidelity, emphasis, punctuation, register, sometimes even of spelling.”<sup>11</sup> The translators of literature go through much elaborated intellectual and emotional processes when performing a translation, for the process of choosing the collocation that best embraces the auctorial intent is without a doubt a challenging and demanding one. The choices they are struggling with are owed to the fact that dealing with the soul and sense of the Self of the Other could never be a task to be considered lightly.

Antoine Berman<sup>12</sup> sees translation as „an attempt of the foreigner”, an essential understanding which defines our relation to the Other, the Foreigner. The likely reaction of the foreigner might be resistance, refusal, ethnocentrism. Any culture, consequently any language, might consider itself to be self-sufficient and tends to enslave, attach other cultures and languages. The attaching translation is the effect of this ethnocentrist tendency, of the superiority complex towards the foreigner, the foreign language, the original text. Berman proposes a translation based not on a subordinate relation of the foreign language by the recipient language, but on an equality rapport, “a dialog between the foreign language and native tongue.”<sup>13</sup>

The truth that lies behind all this debate is that translation is indeed a means in the complex process of absorption of information from another culture, of enrichment with aesthetic values belonging to different other literatures, of both-ways borrowings of linguistic resources from the language of the Other. The only problem would, thus, be to

---

<sup>9</sup> Clifford E. Landers, *Op. Cit.*, p. 5

<sup>10</sup> Apud *Translation – today and tomorrow –on the availability of a translation*, Galați University Press, Romania 2008, p. 106

<sup>11</sup> C.E. Landers, *Op. Cit.*, 9

<sup>12</sup> Antoine Berman, *The Experience of the Foreign*, State University of NY Publishing House, 1992, p.28

<sup>13</sup> Idem

be able to achieve translation properly, so as not to deceive neither the giver, nor the receiver.

In his article, Peeter Torop starts from the premise that both translating as a process and translation as a product are culturally determined facts. Culture implies translational activities, because only by the inclusion of new texts it can be constantly improved and developed or have its specificity outlined. Translations proved to be very important in growing the sense of identity of the receiving culture, the culture of the Other.<sup>14</sup>

A thought-provoking idea would be to outline what appears to be the double-folded approach to the concept of identity; hence, translation-wise, the translator tackles with different facets of the same notion of self: the individual identity and the national identity enveloped in the wraps of literature.

According to Nicolae<sup>15</sup> “Identity is, beyond any doubt, an elusive concept. It is framed in terms of ‘being’ as well as of ‘becoming’, of sameness and distinctiveness. As readers, we approach them from the point of view of mutable and immutable patterns. The included sense of self (one’s uniqueness) is considered in the multitude of selves that are revealed as a result of different circumstances. It is also the result of external influences that the individual reacts to, generating the others’ response. This is a perpetual process of acting and reacting that characterises the rapport between the individual and the others.” This can but add to the magic the translator needs to work when taking up this endeavour of translating literature, since literature envelops the uniqueness specific to a people, therefore, allegedly impossible to “double” by means of translation. Yet, the translator of literature finds a way to make ends meet, to stay faithful to all of his masters: the writer and the reader, without harming but protecting by sharing the identity of the Other. Thus, the multiple facets of the identity reach, by means of translation, their correspondent in a whole new frame, whole new language, whole new world to meet the expectation of whole new people.

## **Bibliography**

Bell, R. T., *Translation and translating. Theory and practice*, general editor C.N.Candlin, Longman Group UK Ltd.,1991, traducere de Cătălina Gazi, *Teoria și practica traducerii*, Polirom, Iași, 2002

Berman, A.,*The Experience of the Foreign*, Albany: State Univeristy of NY Publishing House, 1992

Cartianu, Ana, *Din unghiul traducătorului*, Secolul XX nr. 1,2,3, 1980

Han, B.-O., *On Translation : communication, controversy, cultural globalisation*, 'Petru Maior' Univ. of Tg. Mure Publishing House, 2011

---

<sup>14</sup> Peeter Torop - *Translation as translating as culture*, Sign Systems Studies 30.2, 2002, p. 45

<sup>15</sup> Cristina Nicolae, *The Self and the act of writing*, “Studia Universitatis 'Petru Maior' Philologia”, 23/2017, Tg. Mureș, p. 144



- Han, B.-O., *Translation – today and tomorrow –on the availability of a translation* vol. “Translation Studies: Retrospective And Prospective Views”, Galați University Press, Romania 2008
- Landers, C.E., *Literary Translation – A practical guide*, Multilingual Matters LTD, New Jersey City Univ., Clevedon, USA, 2001
- Munteanu, R., *Cultura Nationala si Traducerile*, Romania Literara, XIII/25, 1980
- Nicolae, C., *The Self and the act of writing*, Studia Universitatis 'Petru Maior', vol. 23, Philologia, Tg. Mureș, 2017
- Ricoeur, P., *Sur la Traduction*, Bayard, 2004, translation and introductory study by Jeanrenaud, Magda, *Despre traducere*, Polirom Publishing House, Iași, 2005
- Torop, P., *Translation as translating as culture*, Sign Systems Studies 30.2, 2002

# INTERMEDIAL *HAMLET*: CROSSING THE BORDERS OF THEATER, TELEVISION AND CINEMA IN IRAN AND ENGLAND

Robabeh JALAYER<sup>1</sup> and Alireza ANUSHIRAVANI<sup>2</sup>

## *Abstract*

The new millennium started with a boom in Shakespearean adaptations and interpretation in Asian cinema. During 2008-2014 with political and social upheavals, *Hamlet* became increasingly popular in Iran as well as in England so that even a film-made-for-television was also recorded for BBC and two prize-winning Iranian adaptations stood out among many films and plays of *Fajr* Festival. The analysis of interrelationships between these texts reveals a special spatio-temporal context in which Shakespeare's verbal hypotext is in interplay with modernism through crossing borders of media such as Arash Dadgar's theatrical text, Gregory Doran's televisual text and Varuzh Karim-Masihi's cinematic text. When ontologically separate art forms interact, truth is decoded through spectator's gaze and interpretation. In this article, the researchers try to analyze how intermedial transactions between media, the mediated, and the audience are at work to challenge *Hamlet* in a modern era and produce new cultural consciousness in the space in-between.

**Keywords:** *intermediality, medial transposition, , hypotext, adaptation, appropriation, Hamlet*

## **Introduction**

Recent intermedial researches could trace the footprints of this phenomenon in various cultural communications and different disciplines probably due to the enthusiasm of modern man's global desire for crossing the borders and exceeding traditional limits of the world, whether they are actual, representational or virtual. Whereas arts and media used to require their own rules and set up their own specifications to maintain trenchant unmistakable boundaries, say up to roughly early 20<sup>th</sup> century, with the advent of cinema which is by nature multimodal or "photographed theater" (Balazs, qtd in Balme), the walls of exclusivity of theoretical discourses began to shudder. The new ground has been the locale to many creations and innovations which shared roots with many distinct artistic paradigms, yet at times so well dissolved that totally new cultural products are born. Henk Oosterling (2003: 30) refers to the outstretched wings of intermediality to show how it "reconfigures three former separated cultural domains—established in the 19<sup>th</sup> century—of the arts, politics and science, especially philosophy—enhancing an experience of the in-between and a sensibility for tensional differences". Culture is digitized now which makes it relevant to intermedial investigation. Since culture is constructed based on the contextual realities, social agreements and power relations, the interrelationships between these cultural configurations seem worthy of analysis through their media. Hence, Iranian directors such as Varuzh Karim-Masihi and Arash Dadgar as well as the British director Gregory Doran have re-interpreted this text based on new ideological grounds in which the characters are at times similar or different.

---

<sup>1</sup> PhD Candidate of English Literature Shiraz University, Shiraz, Iran, Email: [rjalayer@shirazu.ac.ir](mailto:rjalayer@shirazu.ac.ir)

<sup>2</sup> Professor of Comparative Literature Shiraz University, Shiraz, Iran, Email: [anushir@shirazu.ac.ir](mailto:anushir@shirazu.ac.ir)

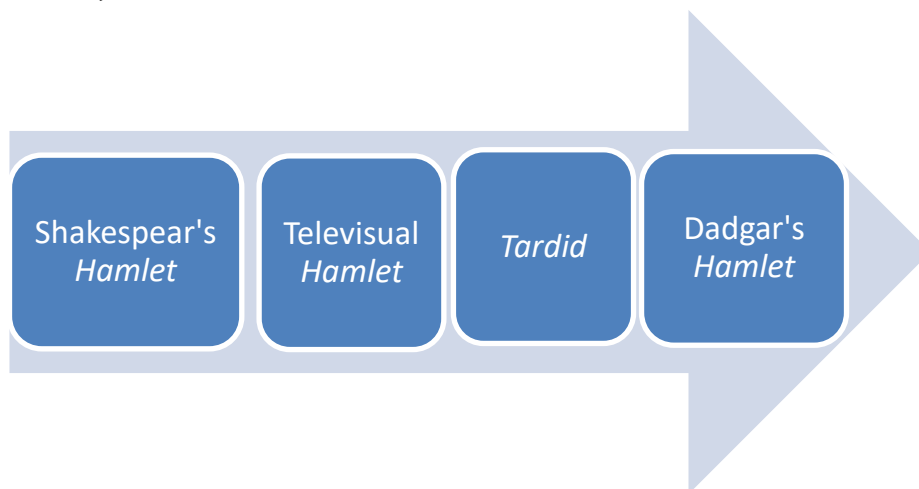
### **In-between space: the world of becoming**

As Alexander C. Y. Huang argues, “the first decade of the new millennium was for Asian cinematic Shakespeare as the 1990s had been for Anglophone Shakespeare on film” (2009, 12). This article probes the ways in which Shakespeare’s written text, televisual *Hamlet*, filmic *Tardid* and Dadgar’s modern theatrical representation of *Hamlet* engage with intermedial spatiotemporal relationships, both in remote Asia and Blair’s Britain. Transmission of information has experienced a wide variety of channels during history of mankind. Pictographic signs, logographic scripts such as hieroglyph, and later alphabet and words were designed for this purpose. Whereas Shakespeare’s *Hamlet* employs the narrative medium based on words and linguistic signs and symbols which basically creates meaning through semiotic codes (written medium), this poses the question that to what extent the written medium is distinguished from or connected with performative media. Any play’s substantial foundation connects with multimedial performance when it is recreated on stage not through the semiotic textual system, but through corporeal bodies of actors, with oral and musical accompaniment. Wolf (2011) takes a closer look at drama and explains that

As for drama, a play is not just a "bookish" or "written" medium, but a multimedial performance, involving words, sounds, music (notably in musical drama such as opera and the musical), as well as visual media. (3)

The transposition of *Hamlet* as a written text to performance was originally aimed by its author who did not write the plays for readers sitting by the fire in their houses but for spectators gathering in a theater.

To use Rejewsky’s (2010) definition of medial transposition, the genetic conception of *Hamlet*-production line has to be analyzed carefully in order to find out how “a medial configuration comes into being” (56). If a genealogical projection of *Hamlet* is possible, it could be drawn as this:



**Figure 1**

The family tree has been based on the production dates, and does not claim any hierarchies related to the texts. As is clearly visualized here, the original text, Shakespeare's *Hamlet* which dates back to sometime around 1599-1602, is considered to be the starting gene although this story is itself based on an older revenge story and the investigation of all those earlier ones is not desired in this thesis. Medial transformation or extracompositional intermediality in Wolf's terminology has ensured the sustainability of the Hamlet-revenge story during the history of literature. This sustainability, in part, results from the macro-frames of the narrative that enable it to readily slip into other media.

### ***Hamlet* by Dadgar and the Quantum**

In this section of the research, the structures of the play by Arash Dadgar and his group, Quantum, will be studied in order to analyze how this play has changed in the process of transformation from text to stage. This adaptation of *Hamlet* is a modern interpretation whose climactic structure resembles to that of Shakespeare's hypotext although various other formal features are different. The first question that comes to mind while investigating the process of medial transformation is about the nature of drama and dramatic representations. Drama is traditionally considered a literary sub-medium. However, its combination with body language and visual representation as well as sound and music casts undeniable doubt on the justifiability of this classification. This seems plausible to ask if drama is an "individual medium, a literary sub-medium or as a plurimedial form of representation". Wolf's (2011) pluralistic answer to this question is

In my opinion it is beneficial to link drama to media in all three proposed ways because a medial perspective is apt to reveal aspects which a merely generic one would not highlight in the same way. If one considers drama from the perspective of a media profile in a given epoch, it makes sense to classify it as an individual medium in contrast to opera, film, and other media. Viewing drama as a literary sub-medium allows one to emphasize its particularly performative character, which opposes it to the sub-medium of book-transmitted fiction. Further, regarding drama as a plurimedial form of representation permits to highlight the fact that drama combines several semiotic systems. Further, regarding drama as a plurimedial form of representation permits to highlight the fact that drama combines several semiotic systems which can be attributed analytically to individual media. (4)

Regarding the materiality of drama and its theatrical competence, this typology seems practically relevant. Correspondingly, Shakespeare's *Hamlet* and Dadgar's *Hamlet* both share this plurality when they choose dramatic communication. However, it is important to differentiate the modes of communication between these two: while Shakespeare's *Hamlet* is verbal and its materiality is clearly textual, Dadgar's *Hamlet* is theatrical and "associated with the performer-audience transaction" (Keir Elam, 1988, 2). Shakespeare's semiotic codes send linguistic signals to the reader while this channel is different in a theatrical production. As Elam explains "Dramatic information can be conveyed by any or all of the systems involved, being translatable from one kind of message into another" (1988, 40). Shakespeare's philosophical tragedy is involved in an

endless process of repetition (repetition of a revenge story, repetition of humanist ideology of Montaigne and Mirandola, ...), however, this process is not exhaustive since it renders more informational levels. Dadgar's adaptation starts with the reading of this text to confirm the postmodernist critics' view that

all performances have to be 'read' and that therefore the various elements of a theatrical performance (words, action, lighting, costume etc.) are all part of a text. For this reason, they prefer to refer to the original piece as 'the work'. They also claim that, once a 'work' has been created, the author or playwright abdicates all rights over what happens in the process of translation into a performed text. (Kenneth Pickering, 2005, 2)

This director's interpretation is contextualized in a different spatiotemporal setting which consequently results in the development of a new artifact. Rewritten in the 21<sup>st</sup> century in Iran which is an Islamic country, the hypotext has been transferred from one language to another, from one geographical location to another, from one medium to another. This transmission from paper (book) to stage is all present in its own materiality and as a new medium requires its own media-specific analysis. In an encounter of Shakespearean verbal *Hamlet* and Dadgar's mind, a new cultural construction is created. To use Kattenbelt's (2008) words, "in the domain of theatre- their creative work is finding each other" and "theater provides a space in which different art forms can affect each other profoundly" (20).

Dadgar's performative text, in its own right, needs a cultural context to function properly. This cultural context with its own processes of signification, meaning-bearing behavior and social communication system necessitates specific features within the adapted transformed play. Bodies, make-up, costumes, props and language are all defined by the Iranian culture of the time although the characters seem to be performing in an avant-gard play (with some intentional estranged effects). Theater historian Erika Fischer-Lichte attempts to theorize performativity arguing that "it is the transformative potential arising from the shared ritual practices surrounding a theatre performance that makes them both self-referential and capable of constituting reality" (quoted in Ellestrom 2010, 85). *Hamlet* becomes a social reality in Iranian culture while the very act of its performance "brings something into being, not in accord with traditional forms of ritual, but as an attempt to establish what is not now recognized or authorized" (Christina Ljungberg, Ellestrom, 2010, 850. The radical hybridity of this work stems from the interplay of the visual, the gestural and the vocal synchronization. Tattoos as pictorial semiotic codes are distinguishably representative of the villainy of the characters such as Claudius connecting him to a Western representation of tyranny (however, along with songs and newspapers, they could be discussed in the media combination and intermedial references).

While watching this play in the theater, many Iranian spectators can easily associate it with Shakespearean *Hamlet*. For these spectators, part of the meaning is transmitted through this connection which reveals the impact of cultural memory and, in turn, it creates a new phenomenon which functions as a new cultural memory. The posters of the

play also insistently use the reference to Shakespeare announcing it as a free adaptation of the hypotext. This bondage is crucial to the director for many reasons: 1) directing Shakespearean plays is known to be extremely challenging among Iranian directors; 2) the modern mediated work could attract the attention of modern theater-goers; 3) the micro-political messages would be transmitted with a less responsibility directing at the director and the group, 4) the conventional theater-audience would prefer watching a well-known masterpiece chosen from the canonical works. This is exactly in line with what Burnett

said “To imitate Shakespeare or to use Shakespeare either on stage or in film is to take possession of a certain kind of idea of quality, to assume authority over what’s regarded as a work of art in order to define yourself as a practitioner and an artist. Shakespeare is seen as the sort of litmus test for artistic accomplishment.” The discussed bondage or reference starts from the point where the play is translated and with Modernists’ experimentations with translation, it became an integral part of the original and creative writing process to the point that the boundaries between the original text and its translation became obviously blurred. Dadgar as a Modernist director appreciates the active engagement with the ‘other’ texts and media to develop the ‘self’. He intentionally dissociates his *Hamlet* from the pretext by rendering a free interpretation, totally pluralistic in political, social purpose.

Dadgar seems to be seeking new ways to respond to contemporary social issues that not only have affected the individualist mindset but also question the very function of human power and will in cultural space. In Shakespeare’s *Hamlet*, this philosopher-hero is centralized; however, Dadgar’s modern interpretation contains a multiplicity of centers. This decentralization puts the characters on the edge rather than in the center, each being of prominence to the action yet simultaneously trivialized, marginalized and even deleted from the story. His play insists on is theatricality by weird make-up, costumes and acting that are suggestive of an intentional departure from realism to a more expressionist view. Sami Sjöberg argues that “the intermedial work plays with different modes of signification and produces effects impossible for language alone” (Ellestron, 2010, 124). Hence, we can assume that Shakespeare’s verbal text would have not been granted so much popularity if the only medium had been merely language (to support this idea, one can compare the popularity of his poems as verbal medium and his plays as visual medium).

Dadgar’ dynamic attitude in directing a classical play reflects the negotiation between his nostalgic respect for the stage tradition and avant-garde trends that would characterize his plays. While being an innovator and experimenter in stage direction, the main sources of his work are classical texts, as the list of his theatrical productions show: *Ajax*, *Macbeth*, *King Lear*, and *Breakfast for Icarus* to name a few.

Elizabethan stage did not make use of ‘realistic’ sets, period costumes, or elaborate mise-en-scène which resulted in an almost empty stage. Also ‘lighting’ or ‘architectural design’ had at least two centuries to appear on the stage yet. However, Dadgar’s stage never fails to use appropriate lighting while he employs the same empty setting on his

stage. This contradiction results in a ‘synthesis’ between past and present practice. Taking this into consideration, we can assume that Elizabethan theatre and twenty-first-century theatre could be regarded as different media, since their codes and conventions are of similar nature but belong to different cultural landscapes; thus Dadgar’s diachronic mise-en-scène in his adaptation would also be intermedial.



*Figure 2: only 3 chairs on the stage*



*Figure 3: Hamlet's desk and some lights*



*Figure 4: a mattress to represent swimming pool*



*Figure 5: a portable toilet with lighting to enhance the soldier's miserable situation*

The audience is spelled with the presence of past on the stage as the classical characters bind the magic of Shakespeare’s story with the modernization of the contemporary director.

### **Televisual *Hamlet: Shakespeare for the Mass***

“The medium is the message.” Marshall McLuhan’s famous utterance becomes so fundamental that it claims medium not only holding the message but being the message itself. This claim is amazingly distinguished when it comes to television and televisual texts. The unbelievable popularity of television can easily be inferred by the fact that it has become an indispensable item in any household and many spectators follow TV dramas or talk shows. For many, TV seems to be a more intimate medium than either film or

theatre. And Janet Harbord (2007) discussing about the impossibility of material independence of films, notes that "technological convergence has disarmingly blurred the distinction between modes of dissemination and cultural forms: both television and computer are associated with specific practices of production, aesthetic features and technologies, yet they are also transmitters of other cultural forms such as films" (1). Sarah Cardwell analyzes the temporality and performativity of television when postulating theories about this mass medium. She combines theories of Connor and Ellis about a close connection between what is televisual and postmodern: "both television and the postmodern are fast-paced, contemporary, fragmented parts of the 'mass' culture" (96). Hence, both phenomena receive the critical views and negative attitudes which have always been targeted toward the mass culture. Although television is regarded an autonomous medium and therefore, has its own media-specific feature, many theories consider them of some common materiality which brings about similar theoretical methodologies. The paradoxical connections of past and present and past represented within the present through this medium inclines Beja (1979) discusses this problematic:

It is a commonplace to say that in reading a good story we 'lose ourselves' in the work, and often that is true; but even when we become so absorbed in the imaginary world we are reading about that we can say that it has happened, it has occurred because we have been willing to let it. And ultimately a part of us remains quite aware of what is going on. (12)

The process of reading or watching becomes partly a process of making meaning through oblivion of the presence of ourselves and dissolving in the past of the story told. The text thus becomes the present since it is read or watched or produced as 'contemporary'. When the audience is able to make the reference with the text of the past (hypotext) or is told about it, the process of synthesizing meaning might be a bit different due to the fact that a genre's socio-cultural significance can initiate multiple responses from the audience. This is the case with Doran's adaptation of *Hamlet* in 2009. It must be noted that Doran's play was first directed for theater-audience in Royal Shakespeare Company and later it was filmed and broadcast on a DVD for television broadcast. Josh Nelson in his comments on the television film adaptation as

Filmic productions of theatrical performances have an unfortunate tendency to be, as the Bard might put it, 'a little more than kin, and less than kind'. Often shot with static or spatially distant cinematography, weakened by conflicting performance styles, or overly lengthy, the transition from stage to screen is not always harmonious. (<http://www.philmology.com/?p=1305>)

However, Doran's minimalist presentation, although it has lost its immediacy as a play, characterized by its simplicity and strong performances is largely a successful one. Doran uses a single-camera setup to film this modern adaptation and in choosing this, Holly Parsons argues that, he aims "to some extent construct an imagined spectator, a person who was never there. We might think about how camera placement, sound quality and other technical factors position the viewer in relation to the filmed performance" (<http://findingshakespeare.co.uk/the-plays-the-film-hamlet-20082009>). The



single-camera technique is especially preferred by the director if specific camera angles and camera movements are deemed crucial to the success of the production. This technique allows the director to present fast-paced actions which are normally contradictory to his hesitation and state of inaction. The filming method which Nelson explains is “more typical of television (cutting between mid-shots and occasionally moving in close) to capture the nuances of the performances and the play’s theme of madness” which is directly following the hypotext whereas Dadgar’s *Hamlet* is less affiliated with this theme.



*Figure 6: Hamlet with Super 8 camera*

Elizabeth Klaver (2000) is right when she describes how a film incorporates other media such as a play or a painting, explaining that “the other media have to be first translated into electronic beams of light before they can be visually represented. For this reason, film and television appear to absorb other media more completely into their performative grounds” (93-94). Doran’s *Hamlet* was set in “the glossy black mirror-like floor and the huge full-height mirrors at the back of the stage, which shattered dramatically when Polonius was shot” (cited in RSC website).



*Figure 7: mirrors shattered*



*Figure 8: Mirrors shattered*

However, the televisual text has some scenes performed outside a theater stage and in that closely resembles a cinematic text. BBC version of *Hamlet* is considered to be categorized as medial transposition when Shakespeare’s *Hamlet* is transmitted from a verbal text into a performative one exclusively to broadcast on television. This is different

from Dadgar’s play on stage because as Sidney Homan (1992) believes “television can be distant and cold” (118). While everything in the play is life-sized, the televisual text is two-dimensional and will not be able to sense the presence of the audience. Moreover, the employment of CCTV and the Super 8 camera that Hamlet uses to record his uncle’s reaction of guilt enhances this distance, as Nelson’s disapproving tone shows, “perhaps in an attempt to impose a heightened filmic sensibility upon proceedings. And yet, while such imagery may reinforce the element of surveillance, their clumsy and intrusive execution is more disruptive than innovative”. The atmosphere of surveillance and paranoia is thus enhanced and vividly conveyed to the spectators while in the Shakespearean hypotext this atmosphere is mostly created through Rosencrantz and Guildenstern when spying on Hamlet.

David Tenant, who stars as Hamlet, is not like Shakespeare’s Hamlet dressed in 17<sup>th</sup>-century costumes, or in ragged shorts of Dadgar’s Hamlet, but in a T-shirt and parka, representing a modern man in the modern world. His refreshing humor and sarcasm seems to befitting the indecisive yet philosophical persona. His displays of what Harold Bloom has called a “proleptic imagination” is repetitively shown in his language while using various metaphoric references. “This is a Hamlet of quicksilver intelligence, mimetic vigour and wild humour,” wrote Billington: “one of the funniest I’ve ever seen.” Tenant gives the audience an insight to the character’s multiple personalities with his temperamental mood swings, his mad capriciousness and his playful revenge-plan.



*Figure 9: Modern Hamlet in a T-shirt*



*Figure 10: playful Hamlet*

Another strong choice in BBC adaptation is Patrick Stewart's double-casting as Claudius and the Ghost although he is skillfully able to present the personality differences very clearly. Aaron Cutler describes him as “a majestic Shakespearean actor (his *Macbeth* will be out later this year), and here he plays the new king Claudius as a sweet, catering plutocrat, deeply enamored with Hamlet's mother Gertrude and ruling a kingdom for her. His Ghost, by contrast, is staunch and stiff, a crusty monster, shouting, whispering, and oh-ohing as he urges Hamlet to avenge him” (<http://www.slantmagazine.com/dvd/review/hamlet-1736>). This choice very well

addresses the fact that Hamlet's personality resembles more his uncle than his father although their appearances as brothers are extremely alike.



*Filmic Text: Tardid*

Films or –pejoratively- ‘mixed’ art are cultural sign systems which are repetitively characterized by their intermedial nature. As an autonomic entity, films now need a wider media-specific system to be studied and commented on. As Mitchell (1994) puts it

The pictorial turn has engendered a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality. It is the realization that spectatorship ( the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.), and that visual experience or “visual literacy” might not be fully explicable on the model of textuality. (16)

This definition problematizes the interplay of the textual entity, audience as well as visual experience that brings into mind the problem of presenting past in the present along with the problem of media-specificity while being condemned for intermediality. The problem is more evident when it comes to the ‘writer’s movies’ which refers to those adapted texts that make meaning through the referential relationship with the verbal hypotext. In these adaptations, the conceptuality of literature is transformed to the visibility of film (a phenomenon the many spectators of cinema would appreciate). *Tardid*, Vazuzh Karim Massihi’s film, is an adaptation of Hamlet which falls in the in-between-ness of literature and cinema.

As any adaptation, it raises issues regarding medium specificity, mediality and the correspondence with intermedial space. With the first encounter with the filmic text, the title (*Tardid* which mean Doubt), the spectator can make up a metaphor and a correlation with Shakespeare’s *Hamlet*. “As a thematic figure, it interprets the hesitation of the characters to step out from their lethargic environment” (Hajnal Kiraly, 202) which keeps them in an intriguing corrupted world (the castle-like house and the company). The thematic metaphor of doubt builds up a connection with the demolished movie theater whose dark environment represent the moral devaluation of many characters such as the

uncle (Khosro) or Mahtab's father (Polonius) or even the doctor being the representative of an elite world. This demolished, dark cinema can also represent the self-referentiality of this medium as Modernist art, although the ruins readily bring the frail status of this art in the contemporary socio-political Iranian environment to mind. The variety of symbols and metaphors taken from the hypotext try to reconcile differences between the literary text and film.

The characters in both the verbal play and the cinematic text get involved within the network of knowledge-power relation. When they correspond to the semantic of 'thinking in perspective,' their connection with knowing and desire becomes clearer. If we can divide the interior and exterior world in the film, the interior world of the house or the company is set inside the frame of lack of knowledge or doubt or hypocrisy (which acts in a blindfold of knowing/pretending not knowing). Siavash and Mahtab both cross this threshold which makes them able to see or to understand the situation. The first window to open to the situation is through dreams. Mitchell (1984, 505) categorizes dreams as mental images. The dream Siavash/Hamlet has about his father initiates a visual modality. The dreams as well as the exorcism ritual (both mental images) are visual elements that connect with understanding and power. The house and the company are like traps in which Siavash and Mahtab are kept ignorant. Once they step out of it (as when they are in Sistan and Baluchestan or the cinema or the hotel room), the reality becomes identifiable even though they are in the gloomy ruins of the cinema. Both the hero and the heroin understand the close connection with Shakespeare's *Hamlet* so they desire to change their fates. As a drama of hesitation, both in the hypotext and Karim-Masih's adaptation, the protagonists struggle between action and observation. Analyzing this type of drama, Kiraly (ed Ellestrom, 2010, 208) argues that

The drama of hesitation is not only that of characters, but evidently that of the 'two face' of the medium: showing (or opening a window to) reality (the documentary tradition established by the Lumiere brothers) and telling a story, creating a diegesis, the illusion, the magic of another world often associated with the pioneering work of Melies. The film chooses the 'descriptive mode', thus creating or modeling a *visionary world*.

The visionary world that Siavash is involved in (or repetitively observing or imagining) is the last refuge he takes for his hidden psychological desires or fatalism he believes in. This visionary realm creates a space where he is roaming about in confusion and doubt, a realm with no demarcated borders between reality and imagination. Karim-Masih's *Tardid* attempts to create the reality by showing, while repeatedly the characters associate themselves with the theatricality of *Hamlet*. The film ends with a close-up of Mahtab being reflected in the pond, blurring our view of the reality and situating her in the symbolic world. The last scene once again shatters the material reality that a film claims. Mahtab becomes an image, a reflection in water that questions the transparency of reality.

The semiotic analysis of the filmic text and the Shakespearean play is very helpful in opening a new angle to this medial transformation. Analogously, the three-act structure

of the filmic text adapts well to the three-act structure of the original text. The introduction of the film is where all the characters such as Siavash, Mahtab, Khosro, MahTal'at and others are introduced to the spectators. This point sets up the main conflict (Is the uncle the murderer? And how to take revenge?) while in the confrontation point, the characters start dealing with it and the challenge has to be kept moving forward in order not to bore the audience (at times by using subplots or character behavior). The last act, Act III, presents the final confrontation of the movie, followed by the denouement. This act is the shortest because the hero is face to face with the villain and has to take action. At this point, Siavash has to confront his corrupted uncle, however, his too-passive-personality makes him less effective than Ophelia and practically this is the police (or just luck) that resolves the problem. Although alterations have been made to the role of characters and their prominence or extent of presence, the main structure of the play is almost preserved.

As a fictional film which tells a fictional story or a narrative, *Tardid* tries to convince the audience that the unfolding fiction is real through various believable characters, narratives, mise-en-scène, camera movement, sound, and lighting. To maintain a sense of realism, great detail is included in the screenplay, which avoids from deviating from the predetermined behaviors of a classical screenplay as opposed to the behavior of documentaries or experimental films. As a mode of classical form, *Tardid* imitates human perception. According to Deleuze “classical cinema stabilizes the image flux by creating logical connections and associations, logic driven by narrative structure” (qtd. in Harbord, 2007, 25). Siavash, Mahtab, Garu, Khosro and MahTal'at are all depicted as believable characters who are engaged in a network of a murder and revenge story. To enhance this sense of reality, Siavash is informed not by his father's ghost roaming about, but in his dreams and then by Khalipheh who is somehow connected to the supernatural world. The events are logically presented and set of shots do not leave the audience in an ambiguity. The boundary between the imaginary and the real is clearly intact. The structure of the film, as a game of various components to be fitted together, replays the relation between indecision and strictly bounded narrative.



*Figure 11: Khalipheh in Guwati ritual to exorcise the father's ghost*

The Iranian audience like any other “decodes” the story’s meaning, when watching the film, taking all their own previous experiences and knowledge and subconsciously applying it to what they see. People always interpret a film with pre-existing expectations and this is metaphorically depicted within the film when Siavash finds out about the similarity of his own story with that of Hamlet. Therefore, the filmic text often reflects how spectators evaluate political, social or even economic issues or rather just observe the current economic determinism. Reversely, it also manipulates or reshapes the way the audience analyzes those issues, resulting in a cultural dynamic process sending and receiving a message.

In studying three Latin American filmic manifestations of Shakespeare, Burnett argues that “It is no longer possible to talk about Shakespeare within existing geographical and political parameters; instead alternative paradigms that acknowledge exchange must be developed,..., that stand testimony to the ethical valences of a global Shakespeare citizenship” (120). *Hamlet* seems to be the perfect palimpsest in which twenty-first-century political discussions, cultural, and social vexations in Iran and England are written and rewritten through a variety of media.

### Works Cited

- Balme, Christopher . *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 2nd ed. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2001.
- Bolter, J. David and Richard. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge / London, The MIT Press, 1999.
- Burnett, Mark Thornton .*Shakespeare and World Cinema*. New York: Cambridge. University Press, 2012.
- Cardwell, Sarah E. *Adaptation revisited: television and the classic novel*. Manchester University Press, 2002.
- Elleström, Lars. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media*. Palgrave Macmillan UK. 2014.
- Elleström, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan UK, 2010.
- Harbord, Janet. *The Evolution of Film, Rethinking Film Studies*. Cambridge: Polity press, 2007.
- Jenkins, Henry. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York, NY: New York University, 2006.
- Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships”. *Culture, language and representation* (6):19-29, 2008.
- Klaver, Elizabeth. *Performing television contemporary drama and the media culture*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 2000.
- Meyerhold, W. «Rekonstruktion des Theaters» in Brauneck , M. (ed.) (2001): *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt. 252-260.1930.

- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago, IL: University of Chicago.
- Müller, Jürgen E. "Intermediality and media historiography in the digital era." In *Sapientiae, Film and Media Studies* 2(2010):15-38. Oosterling, H. Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards Ontology of the In-Between". *Intermedialités*. 1 (2003). 29-46.
- Paech, Joachim. "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration, in Intermedialität *Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*", edited by Jörg Helbig. Berlin: Schmidt:14-30, 1998.
- Paech, J & Schröter, J (eds). *Intermedialität: Analog/Digital*. München: Fink, 2008.
- Pickering, Kenneth. *Key Concepts in Drama and Performance*. New York Palgrave Macmillan.2005.
- Rajewsky, Irina. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialité - Histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, 6, (Special Issue: *Remédier/Remediation*, Despoix, P.; Y. Spielmann (eds.): 43-64. 2005.
- Schroter, Jens. In "Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships". *Culture, language and representation* (6):19-29, 2008.
- Serpieri, Alessandro, Elam, K., & Comitato Taormina arte. *L'Eros in Shakespeare*. Parma: Pratiche Editrice 1988.
- Wolf, Werner. (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13(3). <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (Accessed 17 January 2017), 2011.

# THE CONDITION OF THE INTELLECTUAL IN PHILIP ROTH'S *ZUCKERMAN BOUND*

Corina Alexandrina LIRCA<sup>1</sup>

## *Abstract*

Once the concept of *the intellectual* is defined, the present paper continues by examining Roth's depiction of Jewish-American intellectuals in his first trilogy, *Zuckerman Bound*. The focus is placed on the type of intellectual represented by the protagonist, Nathan Zuckerman.

**Keywords:** *intellectuals, the writer, moral and physical consequences of a chosen profession, self-estrangement*

## What is an intellectual?

The concept of *the intellectual* needs clarifying, being one of those classified by the philosopher W. B. Gallie as 'essentially contested'. Clarification emerges from highlighting one major opposition: *intellectuals* versus *intellectual workers*. Contrary to a logical, pervasive but shallow definition, intellectuals are not simply the people working with their intellect and forming a very large and prolific group nowadays, due to current democratic conditions in most countries, such as mass education possibilities, an abundance of universities and a wide range of white-collar employment opportunities. Paul A. Baran proposes calling them: intellectual workers. They are businessmen, physicians, corporate executives, stockbrokers, university professors, teachers, technicians, preachers, politicians etc.

In public consciousness an intellectual has characteristics that make him/her stand out in the category of intellectual workers. These have been pointed out by several cultural phenomenon theorists. Our view of the category is in accordance with the one expressed by Tzvetan Todorov, who explains that intellectuals must necessarily fulfill two conditions:

What defines an intellectual? Current usage of the word implies, I think, that two conditions must coexist. The first is that the individual in question is engaged in an activity of the mind resulting in the production of a work. The principal activities of the mind - literature, science, and philosophy - operate through the intermediary of language. Filmmakers are habitually considered intellectuals as well. Painters, musicians, and actors are less often included in this category; they are classified instead as "artists" (one thus speaks of "artists and intellectuals"). The second condition is that the individual is not content simply to produce a work but is also concerned about the state of society and participates in public debate. A poet shut off in an "ivory tower" or a scientist in a laboratory is not an "intellectual." Nor are politicians, preachers, and propagandists, for they do not produce a work. (Todorov 1997: 1121)

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, „Petru Maior” University of Tîrgu Mureş



The first condition is also mentioned by Avrom Fleichman, the author of *The Condition of English. Literary Studies in a Changing Culture*, who in an appendix to the book attempts to define the category of intellectuals by listing five features. According to Fleichman, among others intellectuals are those professionals who can be labeled as *honorific* or *reputational*, which means not necessarily the best and wisest but the most widely recognized or widely published authorities in a society. The second condition highlighted by Todorov is supported by Baran “the intellectual is systematically seeking to relate whatever specific area he may be working in to other aspects of human existence. Indeed, it is precisely this effort to interconnect things [...]” (Baran 1988: 53) and by Avrom Fleichman, who sees it as *functional*: “intellectuals as fulfilling social roles in religion, education, technology, and elsewhere” (1998: 142).

To conclude this argument, the term *intellectuals* as used in this study refers to individuals engaged in an activity of the intellect, resulting in the creation of written work, that has become widely read or studied, regularly quoted (and for this reason their author invited to speak to audiences), and who demonstrate through their work deep concern with the state of society, “a sincere search for truth” (Gerard Genette). As a result, the category includes: scholars, theorists, critics, poets, dramatists, novelists, film-makers and other influential figures in philosophy, linguistics, psychiatry etc. Their culture must necessarily include vast knowledge at least with regard to their field of activity and a set of skills such as: arguing, reflecting, analyzing, criticizing, formulating, contesting ideas etc.

### **The intellectual in *Zuckerman Bound***

In Philip Roth’s *Zuckerman Bound*, consisting of the novels *The Ghost Writer* (1979), *Zuckerman Unbound* (1982), *The Anatomy Lesson* (1983), and the novella *The Prague Orgy* (1985), there are several characters (not many though) worthy of the label of *intellectual*. Out of all, Nathan Zuckerman is no doubt the most prominent intellectual figure. In the spirit of the above argument he deserves to be labeled *an intellectual* due to his profession - he is a professional fiction writer, having “an activity of the mind resulting in the production of a work” (in the words of Tzvetan Todorov), making a systematic effort to interconnect things (Paul A. Baran) and fulfilling a social role (Avrom Fleichman) – and due to his sudden immense success with his first novel *Carnovsky* – “most widely recognized or widely published authorities in a society” (Avrom Fleichman).

To assess the condition of the particular type of intellectual Nathan stands for, it is necessary to analyze the protagonist from two specific angles: the turmoil Zuckerman’s hyphenated origin (Jewish-American) triggered and maintained, and the consequences of publishing fiction successfully.

As far as the first aspect is concerned, Nathan Zuckerman’s type of intellectual is essentially defined by a feeling of ‘self-estrangement’ (James D. Wallace). Zuckerman’s perspective, and implicitly Roth’s, on this matter is obvious throughout the trilogy, but it is particularly made explicit in *The Anatomy Lesson* when Nathan Zuckerman reports his

initial admiration for Milton Appel, the literary counterpart of Irving Howe (the critic that after the publication of *Portnoy's Complaint* started the most fierce attack on Roth).

In this novel we learn that Nathan Zuckerman, as a college student, found alleviation for his anguish provoked by his family in an essay by Milton Appel, which “had been cherished reading among Zuckerman's friends at the University of Chicago circa 1950” (345). This makes reference to an essay, entitled “The Lost Young Intellectual: A Marginal Man, Twice Alienated”, Howe published in *Commentary* in October, 1946, pointing out that the modern Jewish American is a type of intellectual “whose interests usually fall into two main categories: cultural activity or radical politics. Usually born into an immigrant Jewish family, he teeters between an origin he can no longer accept and a desired status he cannot attain.” (1946: 361) This bestows on him (Howe writes about an inevitably *male* young Jewish intellectual) a “marginal status and sense of estrangement.” The critic locates the core of the problem in the intellectual's relationship to his family. This relationship suffers on several levels: religious (“Jewishness is no longer a vital part of his life”), linguistic (Yiddish “represents some kind of difference between his family and the external world”), educational (the mother tends to spoil her child, “developing in him – as if with unconscious skill – the sense of dependence on her which he is later to find so difficult to overcome”), and aspirational (the child is seldom given the chance to achieve his own aspirations, as he is supposed to fulfill his father’s “own undeveloped and frustrated ambitions”) (Howe 1946: 365). To the consequences of this dysfunctional nurturing, there must be added a “biting sense of irony” which the young intellectual has acquired from family associations and the Jewish cultural tradition and which makes him “a victim of his own complexity of vision: even the most harrowing of his feelings, the most intolerable aspects of his alienation, he must still examine with the same mordant irony he applies to everything else” (*idem*). The effect identified by Howe is “an internal split in personality,” he cannot completely adjust to either his family’s or the American society’s demands. The solution this intelligent, cultured but frustrated Jewish-American offspring finds, which ultimately leads him to become a true intellectual (also the refuge he takes) is writing: “The word has become his final retreat; it alone has ultimate substantiality for him. The word becomes a substitute for experience rather than an aspect of it” (366).

This brings us to the second aspect of our argument. Throughout *Zuckerman Bound* there can be noticed an evolution of attitude towards writing, according to the effects it has on him in different stages of his writing career. Thus, according to Thomas Frank,

[a]s a budding, overly Romantic, novelist in *The Ghost Writer* Zuckerman naively imagines that being a writer would free him from the bonds of the everyday world, literature being as far removed and transcendent from that world and as pure as any objective knowledge through its promise of ‘offering moral perceptions to supply us with the knowledge of what is good or bad’. What had been authoritatively promised to Zuckerman in ‘Humanities 2’ at the University of Chicago was literature as moral overseeing, literature as manifesting the ‘eternal verities’ (1995: 378-9).

However, Zuckerman is soon to discover (in the next novel of the trilogy, i.e. *Zuckerman Unbound*) that there are consequences to turning reality into fiction and acquiring public success. Besides the fact that literature does not offer the moral alleviation, certainty or authority it promises, it brings back paradoxical drawbacks, such as “American fame and sudden wealth, bizarre obsessive fans, failed marriages, and possibly the death of his own father, the chiropodist Dr. Victor Zuckerman.” (379).

*The Anatomy Lesson* is even more pessimistic as to the condition of the young writer: moral and social consequences of his fiction publishing are accompanied by physical ones – an intense back pain which renders him unproductive, incapable to write anymore, plagued by “an intense doubt as to the social validity of his profession” (idem), which mainly comes from “internal conflicts and his pervasive self-consciousness” (Howe 1946: 366) all of which were triggered by the question whether his literature (the novel *Carnovsky*) was indeed the cause of his father’s death.

Having lost his identity as a writer due to the “brooding silence” (idem) he lapsed into and hoping to find alleviation to his pain and certainty in medicine Zuckerman decides to change careers and become a doctor. After suffering even more intense pain due to a fracture to his jaw that literally prevents him from communicating, Zuckerman learns to accept his predicament. According to Thomas Frank, he understands that medicine too is limited and pervaded by uncertainty (“there are those kinds of pain that cannot be treated”), that he has to learn to live with his slightly alleviated physical condition (as it “has become an integral part of that identity”), and that writing has a moral and social function (“narratives can be therapeutic in delineating [...] significance”) (Frank 1995: 67). By depicting the before and after of an intense autobiographical event, the writer “gains control over the transformations” (idem) and that stimulates the act of writing and “a better sense of who they are” (Taylor:36).

In conclusion, in *Zuckerman Bound* Roth depicts a young Jewish-American intellectual with an aggressively marginal community sensibility (which makes him “a social type”), a pervasive self-consciousness and a taste for scrutinizing the social event. The transformations he undergoes within the circumstances of aspiring for and later experiencing writerly success allow him to make deep sense of his chosen profession. The fictional narrative which promised to offer him the absolute truth and free him from the bonds of his predicament turns out to generate a different outcome (reinforcing the relationship between a narrative form and one’s identity): the ironical realization that literature (especially modernist autobiographical narrative) helps one preserve self-identity and gain control over an ironic, relentlessly transformative world by teaching one how to master an essential language of interpretation necessary in order to cope with the ineffable and the impossible. This demonstrates that writers truly hold essential social roles.

### **Works cited**

Baran, Paul A. 1988. "The Commitment of the Intellectual." *Monthly Review*. Mar: 51+ Available: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5002135887>

- Fleishman, A. 1998. *The Condition of English: Literary Studies in a Changing Culture*. Westport, CT: Greenwood Press. Available: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=27203364>
- Frank, Th. H. 1995. "The interpretation of limits: Doctors and novelists in the fiction of Philip Roth" in *Journal of Popular Culture*. Bowling Green: Spring Vol. 28. Iss. 4. Available: <http://lion.chadwyck.co.uk>
- Howe, I. 1946. "The Lost Young Intellectual: A Marginal Man, Twice Alienated" in *Commentary*, 2(October), 361-366
- Roth, Ph. 1989. *Zuckerman Bound. A Trilogy and Epilogue*. London: Penguin Books
- Todorov, Tz.; Clej, A; Kritzman, L. D.; Ferguson, F.; Young, H.; Saveau, P.; Genette, G. 1997. "The Genealogy of the Intellectual since the French Enlightenment" in *Modern Language Association Stable*, Vol. 112, No. 5, pp. 1121-1128 Available: <http://www.jstor.org/stable/463487>
- Wallace, J.D. 1991. "This Nation of Narrators": Transgression, Revenge and Desire in *Zuckerman Bound* in *Modern Language Studies*, Vol. 21, No. 3, (Summer), pp. 17-34. Available: <http://www.jstor.org/stable/3195085>

# HIGH-PROFILE VS LOW-PROFILE WEBSITE LOCALISATION

LAKO Cristian<sup>1</sup>

## *Abstract*

Descriptiveness and prescriptiveness are an everyday phenomenon in our lives and they most often refer to, in simple terms, the communication process we exercise in oral or written forms; they relate to how we communicate vs. how we should communicate. This dichotomy also transcends to any type of communication, from face-to-face communication to broadcasting. Exchanging information over the Internet is, past all doubt, included.

**Keywords:** *website localisation, prescriptiveness, descriptiveness, translation studies, SEO translation*

## **Key concepts and delimitations**

*localisation:* I opted for the concept of *localisation* instead of *translation* as localisation may include or may not *translation* as part of the “standard” GILT (globalisation, internationalisation, localisation, translation) processes. Translation can often be replaced with copywriting. (Lako 2013) For definitions and practices on localisation see B. Esselink (200.), A. Pym (2014), P. Sandrini (2008)

*website localisation:* It is a special type of localisation referring to web pages and how they are localised. (Jimenez-Crespo 2014, Lako 2014, Pym 2010, 2014, Sandrini 2005)

*descriptiveness:* In linguistics, it refers to objectively describing language usage synchronically without assessing it against standard rules. It can be regarded as a divergent linguistic phenomenon.

*prescriptiveness:* In linguistics, an approach to language analysis from the perspective of language rules imposed on its speakers. It is a convergent process, institutionalized, with the media as its main agent.

## **The actors**

Communication, the way people speak or write, is determined socially, professionally and through education. When two sides of a communication process exchange information, they make pre- and continuous adjustments to their linguistic output. In website localisation the main sender is the company, institution or individual that creates content on websites, whereas the receiver is the content consumer that arrives to the web pages either directly or indirectly (mediated through other channels). However, content consumers are no longer seen as simple receivers but also as non-verbal message senders (their behaviour is recorded on the websites through mouse and/or eyes tracking) or verbal message senders (their input in search boxes or their data added with the help of forms, usually on blogs).

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, „Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

Countries (for instance.gov), companies, institutions and individuals can be divided into high-profile and low-profile entities.

**High-profile entities** (prosperous) possess all the necessary instruments to control large sums of capital, human resources, and influence at great extent the market, and adjacently the communication process. Typically, they are multinationals and corporations that transcend borders and are involved in the making of global politics as well. They control the communication process as they are perceived as authoritative actors. The communication process is vertical and from top to bottom. They create needs in terms of products or services and thus they generate, in Saussurean terms, both the signified and the signifier. Companies from the tech or automotive industries, for instance, coin new terms for their latest inventions. These terms remain unchanged when translated into target content, with some exceptions when the translation is offensive or inappropriate in the target language.

During the translation process, there may occur translation errors or omissions in the target language and, as such, they appear on the local authoritative websites, or inconsistencies in the source texts are also translated - bitdefender and Google are two examples (Lako 2014:251) now (in 2018) rectified. Websites perceived as authoritative and, on a market largely under the spell of the “country of origin” effect (Pucci et al. 2012:155), such as Romania, can influence the target language, especially if the speakers are undereducated and more open to borrowings. While such oversights are rather rare, as usually companies with an impact have the capital to employ translation agencies, the human factor - the translator and the reviewer - can still affect the target language content consumers. A notable exception is Facebook and similar companies that allow users translate its interface and messages, while employing machine translation if the user requires so. On the other hand, institutions such as the EU, governments or city halls, universities, etc. acknowledging ethnic diversity, while they do have the capital and know-how for producing both reliable source and target content, and are, for good reason, accepted as authoritative, content generation, especially in target languages may be faulty. Furthermore, when on the EU website disclaimers such as “English is the official version ...” is displayed, there is a reason for concern. Are the translations unreliable?

In the case of high-profile entities, the communication process seems unidirectional as it is the users that most often go directly to the website they are interested in, in the case of institutions, even more so. However, institution websites are more prescriptive than those of companies, the communication process is closer to unidirectionality, in terms of signifiers and signified, as usually content creators of such websites are educated and due to the positions of those represented, they are authoritative. Companies may be less prescriptive especially in the case of outside-the-box thinking such as in communicating through advertisements, as the very role of ads is to stand out. The communication of high-profile companies is rather bidirectional as they

both track users and collect feedback through support teams, blogs, forms, comments, statistical data and other, usually, low-profile entities approach.

On the other hand, **low-profile entities** are small companies or even individuals, obviously lacking the huge resources of high-profile entities, that attempt to secure a piece of the market either through unique products/services or through unconventional means of communication: guerrilla advertising (Levinson 1994), out in the real world, or black- and white-hat strategies in the digital environment. With the democratization of the marketing through the Internet, search engines, and, later, social networks, any small entity benefits, in theory, from the same marketing conditions, same technical costs, and similar smart digital tools. Nowadays such tools, by default, are equipped or can be extended with automatic translation and localisation modules (Prestashop, Wordpress, Drupal, etc.). And as it is cost effective to launch your website globally right from the very beginning, low-profile entities often do so. By using individuals or small teams of SEO- (search engine optimization) and localisation-aware translators they can earn a market share. Such approaches to digital marketing are applicable especially to companies and institutions from countries with lower GDP. They can get a market share in domains such as healthcare in the form of healthcare tourism, low university education costs (for instance Romanian university diplomas are acknowledged in the EU and by other strategic partners), digital services (the case of Bitdefender Lako 2014:165), product awareness (Dacia and wineries, in Lako 2014:252). Such translation and localisation techniques are categorised as reverse localisation (Schäler 2007) strategies. (Unquestionably, *reverse localisation* may be an appropriate term if we pondered affluent vs. third world countries, but it is improper if we considered companies from various affluent nations from around the world such as Samsung, German car makers, Ikea, etc., Romanian Bitdefender antivirus where the starting point is not an anglophone nation.) Therefore, under these terms of low resources in all the area, website localisation is advantageous for low-profile companies. Unlike high-profile or authoritative websites the case in which communication is either from the website to the users or to some extent bidirectional, low-profile websites, most often, base their communication by tracking what users look for on search engines, they fundament their strategies, either on the home market or on foreign markets, by copywriting or translating (Lako 2013) content using keywords used by search engine users, often referred to as SEO translation/localisation. In this case the communication is horizontal and bidirectional. SEO translation should be perceived as a descriptive translation strategy.

**Researchers in translation.** The same as with the above entities researchers can be divided in two main categories: those having experience or acknowledging only high-profile entities and those having experience or acknowledging low-profile entities as well. Researchers and academics in translations studies are highly educated and often work or collaborate with large companies or institutions. By default, they are prescriptive and fail to acknowledge the role of statistical data in translation (A. Pym, M. A. Jiménez-Crespo)

in the era of big data. Machine translation evolution may compensate for SEO unaware translators. On the other hand, there has been a new trend that has moved towards statistical data usage in translation as well, similarly to some of the industry, namely deciding on terminology and translation based on users' interactions with search engines. (Jud & Massey 2011, Lako 2014, Achkasov 2015). Using SEO translation and localisation is a rather descriptive approach in terms of signifiers being determined by search engine users. However, using data provided by users does not imply using non-standard terms. Dialectal or misspelt words can be used in meta tags, maintaining standard language in content. Search engines are aware of this type of data and, by default will provide results from websites written in standard language. So probably SEO translation should be given more consideration.

**The industry**, on the other hand, has been doing so for quite some time now, but only as a niche and not as a full strategy. Some professional translation and localisation bodies such as GALA (Globalization and Localization Association - <https://www.gala-global.org/>), MultiLingual (<https://multilingual.com/>), CommonSenseAdvisory (<https://www.commonsenseadvisory.com/>), Localisation Research Centre (<https://www.localisation.ie>), Proz(<https://www.proz.com>), and more, host various articles or mediate discussions on SEO and its influence on translation and localisation.

	High-profile entities	Low-profile entities
Capital	ample	limited
Human resources	ample	limited
Communication by direction	vertical (top to bottom)	horizontal
Marketing approach	preponderantly prescriptive	preponderantly descriptive
Translation/localisation agent	translation agencies	MT and/or freelancers/ crowdsourcing
Language variation direction	convergent	divergent
SEO aware	affirmative	affirmative



**Conclusions:** High- and low-profile website localisation is linked to the type of entity that appeals to website localisation strategies. The profile of an entity determines its communicative competence and communicative performance. This can range from globalization/McDonaldization (Ritzer and Ryan 2007:52) to (g)localisation.

Whereas some high-profile entities dominate linguistically, in terms of economy, and from the standpoint of communication the global market, the US most notably, there are institutions and organizations such as the EU and the UN actively encourage companies and nations of small diffusion to promote themselves. They provide funds to revitalize or maintain linguistic and cultural diversity.

The institutionalization of translation services lead to predominantly prescriptive translation strategies. However, two high-profile entities from the the IT&C industry, Google and Facebook, appealed to crowdsourcing, translation done by non-professionals (Anastasiou, D. Gupta, R 2011). It demonstrates that the descriptive approach in translation gains momentum. Similarly SEO translation, to be more specific, setting up the most communication-efficient termbase, is user input based, statistical analysis of crowd input in search engines. Therefore, I suggest both a descriptive and prescriptive approach, as they can be complementary. Descriptiveness is intentionally placed first as it is important to initially analyse the language used in communication, and then, through prescriptiveness, to fine tune a standardized output. Both descriptive and prescriptive approaches should be given the proper attention.

### **Bibliography:**

- Achkasov, A. V. (2015). "Words under Pressure: Translation in the Context of Search Engine Optimization" in *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 8(2), 200–208. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-2015-8-2-200-208>
- Anastasiou, D. Gupta, R (2011). "Crowdsourcing as Human-Machine Translation (HMT)". *Journal of Information Science (XX (X))*: 1–25, DOI: 10.1177/0165551511418760
- Jud, Peter & Massey, Gary (2011) "Machines as participants in the communication process: the implications of SEO for translation" in Cary Steinmann (ed.), *Evolution der Informationsgesellschaft: Markenkommunikation im Spannungsfeld der neuen Medien*, Lakó, Cristian (2013) "Which Way Website Localization: Translation or Copywriting?" in Iulian Boldea (ed.) *Memory Identity and Intercultural communication*, Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 433-440
- Levinson, Jay Conrad (1994) *Guerrilla Advertising: Cost-Effective Techniques for Small-Business Success*, New York, Houghton Mifflin Company
- Ritzer, G and Ryan, J. M. (2007) "Postmodern Social Theory and Sociology: On symbolic exchange with a << dead >> theory" in Jason L. Powell, Tim Owen (eds.) *Reconstructing Postmodernism: Critical Debates*, New York, Nova Science Publishers, Inc.

Pym, Anthony (2010) "Website localization" The Oxford Handbook of Translation Studies, Oxford: Oxford University Press, 2011. retrieved from [http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2009\\_website\\_localization\\_feb.pdf](http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2009_website_localization_feb.pdf)

Sandrini, Peter (2005) "Website Localization and Translation" retrieved from [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Sandrini\\_Peter.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Sandrini_Peter.pdf)

Sandrini, Peter (2008) "Localization and Translation" retrieved from <http://homepage.uibk.ac.at/~c61302/publik/localiz.pdf>

Schäler, Reinhard (2007), "Reverse Localization" in The International Journal of Localisation, Vol.6, Issue 1, Localisation Research Centre, CSIS Dept, University of Limerick, Limerick Ireland, pp. 39-48

# THE PORTRAIT OF THE AMERICAN “ANTI-HERO” IN PHILIP ROTH’S NOVELS

Parvin GHASEMI<sup>1</sup>

## *Abstract*

Roth’s world, as presented in his novels, is portrayed through the relationship between opposite sexes and a complicated gender relations. On the surface, his world seems to be overwhelmingly masculine. The relationships seem to be determined by the man, but in closer observation, the woman’s dominance is very clear. This dominance begins in the family by the dominance of the woman over the man. The man, who as a child has been protected and overpowered by the mother, is unable to act in other situations, by himself. He leaves weak women and strives to find the strong ones. When he finds one, he resumes his role as a son, not an autonomous man. Thus, Roth’s protagonist fails to commit himself to the realities of the world outside, to other people, and to the relationships he establishes. This failure of commitment is the result of an intensive lack of self-knowledge. This lack of awareness and recognition of self is a consequence of the female’s dominance over the male in Roth’s work, for though Roth’s is an overwhelmingly masculine world, women control it.

**Keywords:** *Gender relations, dominance, mother, woman, failure of commitment, self-awareness*

## **Introduction**

Philip Roth, through his novels, presents modern life “as arid, sterile, even deadly” (Michel 234) in which “the man’s essential condition ... is that of the victim (McDaniel 102). This victim is usually a rather youngish man, Jewish, who seems to be seeking a way to build a meaningful relationship with the world around him. Through his eyes, we see the world, people, man and woman, and we establish a connection with them. The resemblance of the situation in different novels of Roth helps us to form a somewhat unified association with them all. One novel seems to talk for all, and all talk for each, to the degree that David Monaghan views Roth’s fiction “as a unified body” attempting “to express his vision of failure of commitment” (Monaghan 115).

## **Discussion**

Roth’s protagonist fails to commit himself to the realities of the world outside, to other people, and to the relationships he establishes. This “failure of commitment” is the result of and is results from an intensive lack of self-knowledge. This lack of awareness and recognition of self is a consequence of the female’s dominance over the male in Roth’s work, for though Roth’s is an overwhelmingly masculine world, women control it. The protagonist in Roth’s novels, from an early childhood, is very much under his mother’s influence, so when he grows up, he is unable to face the reality of the world by himself. Unable to demand his mother’s support at adulthood, he turns to other women to substitute her. His search for such a woman exposes different aspects of his self to the reader, not to himself though, because he is too much lost and confused to be aware of

---

<sup>1</sup> Professor of English Literature, MolanaInstitute of Higher Education, Abyek, Ghazvin, Iran, WWW.molana.ac.ir

his identity. Upon finding a woman as supportive as his mother, he returns to his initial position of a child.

In *Reading Myself and Others* (1975), Roth comments on his characters as those “whose moorings have been cut, and who are swept away from their native lands....” (Roth 65). They are so fatally cut off from their origins that even when they do realize their hopeless and frustrating situations, they cannot do much about it. No matter how bitterly Portnoy, spits out his miserable life, Tarnopol cries aloud, or Kepesh philosophizes, each seem to be a long way from self-fulfillment and achievement of identity. “The pattern seems to be set once and for all: the drive or impulse to free oneself, physically for Kepesh and psychologically for Tarnopol, he is lost and life degenerates into a story in which the force of inertia prevails,” (515) Michel says. Though Roth’s characters do “turn to the self,” he continues, “they may remain just as discontented. In his earlier fiction, the characters’ attempt to achieve themselves in social terms and to find their place in society left them wallowing in frustration; so in his later work, they do their endeavors at exploring their own selves. Such an exploration runs in circles and leads nowhere” (Michel 515).

No so! The mere fact that the characters are crying for help is encouraging. Roth explains Portnoy’s use of obscenity as an indication of his desire “to be saved” (Roth 19). Other characters in his novels show the same need; most of them, at the end of the novels, come to the realization that, “the physical world produces only an eerie sense of a cell” from which they try to “escape”(Michel 514). They have to try hard sine it is very difficult for Rothian characters to break away from their private worlds to face the real world and their own selves; they have been brought up in a world which creates obsession, and a family whose dominance over them does not allow any self-establishment.

In the family circle of Roth’s world, the mother is the head. She not only has a great influence on the father, but also has a very definite control of her children’s lives and future. The protagonist in these novels seems to be tremendously dependent on his mother from the very early childhood; it is to her that he goes when he has problems, and he usually spends his free time with her. The father is a stranger as it is very clearly established in the *Portnoy’s Complaint*: “a man who lives with us at night and on Sunday afternoons” (45). The relationship between Portnoy and his mother is a very close, sincere, and somewhat curious one. As a child, he adores and worships her and seems to be willing to do anything for her. The most memorable episodes of Portnoy’s, in my opinion, are the afternoons he spends with her. It is when “this man, my father, is off somewhere making money” (45), and he is alone with his mother. His memory of this time is formed in these words: “in the meantime, it is spring, and for me and me alone a woman is rolling on her stockings and singing a song of love” (45). The mother calls Portnoy her lover, and he admires her to that degree that he believes, “it was my mother who could accomplish anything” (11). His mother’s characteristics have such an impact

on him that “his conception of her determines his attitude and behavior towards the subsequent women in his life” (Cohen 18).

This strong relationship between the son and mother is present in almost all of the novels. In *Letting Go*, Gabe, who as a child worships his mother, is shocked and startled to hear her confess, “Whatever unhappiness has been in our family springs from me” (2). This realization bears such an impact on his mind that it affects his future life and his relationship with women. Indeed, as Clark asserts, *Letting Go* is “the story of two young men in the late 50s, a writer and a scholar, and how their duty-driven definitions of manhood force them into moral situations they are unequipped to deal with” (<http://www.readitforward.com>).

In *Useful Fictions* (1970), the first impression of the mother and son is described in this manner: “that day in 1942 Nathan Zuckerman had fallen in love with Betty Zuckerman” (7). Not only do these sons worship their mothers, but the mothers become the womanly ideal for them. They adore their mothers’ characteristics as women and wives and search to find a woman like her. This is what really sets Philip Roth’s novels into action.

In their search for women and their attempt to establish a workable relationship with them and the world, Philip Roth’s characters don’t seem to be very successful. They seem to have forgotten the nature of marriage with women like their mothers. In most of the novels, the mother’s dominance over the father, and the wife’s over the husband, are very destructive and usually leads to serious damage to the father and husband. The men, as a result of marriage with women with strong wills and powerful personalities, seem to grow passive, depressed, and unhappy. The best example of such a marriage is, perhaps, Gabe’s parents’, in which the mother not only makes a servant of his father while she is alive, but influences his life even after she is gone. In the same novel, Paul and Libby depict how this kind of marriage goes through different stages; Libby, at last and at the end of the novel, achieves dominance over Paul – and also over Gabe.

The protagonist’s search for the right woman is presented as a journey, and interestingly, the same pattern is followed in most of the novels. In their early youth, in most cases, they encounter naïve, dumb, and very sexy women. Though Brenda in *Goodbye Columbus* does not seem to be too naïve and dumb, she is certainly out of touch with Neil’s feelings when she deliberately leaves evidence of their sexual relationship for her family to find. “Deep down he realizes,” Rodgers says about Neil, “that if agreeing to get the diaphragm was an expression of commitment on her part leaving it at home was a rejection of the commitment” (42).

Neil, indeed, feels out of place in Patimkin’s household because they have moved up and progressed financially while Neil refuses to move forward. As McKinstry Micou explicates in *Goodbye, Columbus*, “Neil explains this transformative phenomenon: the neighborhood had changed; the old Jews like my grandparents had struggled and died, and their offspring had struggled and prospered, and moved further and further west, toward the edge of Newark, then out of it, and up the slope of the Orange Mountains,

until they had reached the crest” (40). She further adds: “She [Brenda] condescends to his living in Newark; cruelly, she says, ‘My mother still thinks we live in Newark’ (GC 26). In contrast to the closely aligned houses in Neil’s neighborhood, Brenda’s family belongs to a country club and owns enough property in the country to accommodate a badminton court” (41). Thus, it seems Neil and Brenda are worlds apart. This estrangement leads to Neil’s reluctance to commit to Brenda and her lifestyle.

Elizabeth, the Swedish girl in *The Professor of Desire* (1977), would certainly fit in this category with her naïve personality and her blind love for David who carries on relationships with her and her friend Brigitta. Even when frustrated and crushed by the situation she is in, she attempts suicide and leaves for home, she is still faithful and naive enough to write to David and expects him to marry her. Monica, in *Useful Fictions*, is the same type of woman, who is at first impressed by Nathan as a father, and later on, after her mother’s suicide, blindly escapes with him to Greece as his mistress.

Mary Jane Reed, Kay Campbell in *Portnoy’s Complaint*, and Sharon in *Useful Fiction* represent this kind of woman, though of slightly different nature. They are not so naïve, but they are as dumb, and possess a remarkable sexual appetite. They can satisfy the protagonist’s sexual desires but are too dumb to satisfy their intelligence. Being brought up by intelligent mothers, the protagonist cannot bear living with ignorant women.

McKinstry Micou (41) explores Roth language in relation to his personality:

Roth’s language in *Portnoy’s Complaint* consists of typographical flourishes like all-uppercase letters, exclamation points, italics, and newspaper-headline font. His chapter headings are set in type that resembles graffiti. To communicate his sexual needs, he possesses as tools only wildly comic and obscene language. The figure of his overprotective mother so overwhelms him with emotion and anger that he has no recourse but to rant. His language is a ‘raw response to a way of life that was specific to his American place during his childhood’ (Gray) in New Jersey. When he visits a genteel girlfriend, he discovers to his shock and surprise that the English language is actually a form of communication, not ‘just crossfire where you shoot and get shot at.’ (PC 221)

At the opposite extreme from these women are those who are very aggressive, demanding, and yet unable to enjoy sex. Perhaps Libby in *Letting Go* is a somewhat inaccurate example of these women because her personality goes through so many considerable changes. At the beginning of the courtship with Paul, she is naïve and dumb, but as their married life goes on, she changes to an aggressive wife, demanding, but really unable to make love with Paul. Lydia in *Useful Fictions* and Maureen in *My True Story* can best represent this type of woman. Lydia who has been raped by her father when she was 12, is a very bitter woman with a very strong personality. The question of why Nathan is attracted to her is not answered in the novel. It seems that the bravery and the strength of her character have fascinated him and drawn him to her, but her coldness and lack of love and emotion have driven him away.

Maureen in *My True Story* and Helen in *The Professor of Desire* are undoubtedly in this category. They are aggressive and demanding to a degree that they nearly drive the protagonist mad. One thing that all the women in this group have in common is their unstable nervous condition which drives most of them to suicide. They are bitter towards

men, nervous, suicidal, accusing, and, with the exception of Helen, unable to make love. And curiously, most of them are older than the protagonist. Peter, in *My True Story*, in an attempt to explain this, says of Maureen, “she was twenty-nine years of age, the tempting unknown creature of a young man’s eroto-heroic imaginings, an older woman” (175). Considering his childhood, these women could very well remind the protagonist of his mother. However, they are too unloving and uncaring to substitute for the mother figure he is looking for, and that is why he leaves this type of woman.

But Roth’s protagonist is uncomfortable in his relationship with strong-willed, masculine women too. Such women threaten his personality and power as a man. In contrast with such women, he is passive, bitter and helpless. When faced with his father’s fiancé, Gabe immediately develops a dislike for her although this woman seems to be very effective in improving his father’s depression. This husky and masculine woman who has attracted his father and is depriving Gabe of his live terrifies him. In his own contact with such women, like Brigitta in *The Professor of Desire*, the Israeli Lieutenant, and Naomi, the Jewish idealist in *Portnoy’s Complaint*, he is unable to function as a man, and leaves them. Again, strong and influential as these women are, they do not offer him the love, understanding, and the care he had received from the first woman in his life: his mother.

The protagonist’s quest for women is resolved in *My True Story*, *The Professor of Desire*, and *The Breast*. Interestingly, as Clarks declares, “*The Breast* is about a man who overnight turns into a giant breast. The result is a fun, if slight, Rothian romp on sex, the body, and the delusions we create to face the absurdities of reality” (<http://www.readitforward.com/>).

### **Conclusion**

In these novels, Roth’s protagonist seems to have found the woman he had been looking for. She is Susan and Claire. This woman is very feminine, gentle, well-shaped, sexy, and very responsive to his sexual demands. And this ideal woman bears some other significant characteristics. She is very orderly, a very good housewife, very loving, caring, and understanding, one who will serve the man submissively and to some degree blindly. The resemblance of this woman to the protagonist’s mother would not be so surprising if we study his childhood and its effects on him carefully. With such a woman he feels comfortable and very much at home. He lets her take care of him and mother him. The best example of such a mother-son relationship can be seen in *The Professor of Desire*. Claire meets David after he is mentally crushed by his marriage with Helen, and she takes care of him and literally mothers him and brings him a new life. In his contact with Claire, David achieves a rebirth.

Yet, he does not seem to be happy in his relationship with such a woman either. David, in *The Professor of Desire*, is uncomfortable in mind and unable to sleep at night. He is becoming sexually impotent. It deserves notice that, in most of the novels of Roth, the protagonist becomes sexually passive at the end. In *Portnoy’s Complaint*, a novel which Clark calls, “a tour-de-force monologue from one Alexander Portnoy, a neurotic young

Jew obsessed with his own sexual perversions and their relation to his feelings about his mother” (<http://www.readitforward.com/>), the protagonist comes into contact with self-possessed and strong-willed women like the Israeli Lieutenant and Naomi and is, thus, unable to have a healthy sexual relationship with them. In *The Professor of Desire*, the strong personality, benevolence, care, and love in the woman make him passive. He is so overwhelmed by the power and strength of personality of these women that he is unable to perform his role as a man. *The Professor of Desire* ends with his excessive love for Claire: he loves her emotionally and passionately, yet he is unable to take her as a woman. Now, that she has fully replaced his mother, he cannot have sex with her though he dearly loves her.

Indeed, *The Professor of Desire* seems to best represent Roth’s world and the man’s role in it. Although we do not have a detailed account of David’s childhood and a clear understanding of his relationship with his mother then, the little which is said indicates a strong attachment. Living at “The Hungarian Royale” in the Catskill Mountains, in a warm family circle, David spends a childhood out of touch with the world outside and under his mother’s protection.

No wonder, then, that he is lost in college, cannot decide what he wants to do with his life, chooses to live by himself in a rooming house, and hides behind books. Unable to stay away from the world outside, and forced to face it after his years in college, he sets out to experience life abroad and goes to London. And that is where he encounters the first women of his life, aside from his mother, and is severely damaged by them to the degree that even when he leaves London, the memories of that time are so fresh in his mind that they cast a shadow over his future life.

In his relationship with Elizabeth and Brigitta, he is familiarized with two types of women. Elizabeth is naïve, submissive, simple, and faithful. Lacking intelligence, energy, and strength, she is unable to satisfy David. Brigitta, on the other hand, is aggressive, bold, strong, and has strange sexual desires.

Although attracted to her, David is overwhelmed by her strength and energy. He cannot cope with her and, in a state of confusion, he leaves her: “My God she is bolder even than I imagined! How many such girls can there be in the world? She dare to do everything, I’ve always wanted. Why am I running away then?” (*PD* 49). Having been detested by the women he had contact with, unable to understand them or his own reaction towards them and, as a result, the world around him, David leaves London and goes back to his homeland, frustrated and helpless.

After a period of trying to avoid women, David meets Helen; attracted by her unusual past, interesting character, and strength of personality, he marries her. Yet, his lack of understanding of Helen’s nature, demands, and character drives him to misery. The vision of failure, confusion, and lack of understanding between man and woman as husband complicate their relationships. Unable to relate to each other, they turn hostile and bitter. David loses his role as a husband and man of the house and suffers helplessly in consequence. Flying to Hong Kong to meet his run-away wife, in frustration he



theorizes about his marriage: “oh, this voyage / is the marriage itself – traversing four thousand miles of exotic globe twice over, and for no good reason at all!” (PD92-93). Unable to function in this world properly and to play his role appropriately, he condemns the marriage, gets a divorce from Helen, and in a state of mental collapse, promises himself he will never associate with women again.

The damage done to him by these women is so critical that he feels he cannot establish any relationship with the opposite sex any more: “I invariably feel as though I have not simply been through a bad marriage but in fact through all the female sex, and that I am so constructed as to live harmoniously with no one” (PD151). Lacking the ability to adjust himself to the situation, to take his role strongly, and to face the world courageously, he retreats and rejects all women.

At this stage of his life, David’s mother gets sick and is on the brink of death. Terrified, and scared of being left alone and helpless, he wants to capture the last moments of his mother’s protection and longs to act as when he was a child, “and then, when they are smiling, I will take off my robe and crawl into the bed between them. And before she dies, well we all hold each other though one last night and morning” (PD110). This feeling of insecurity increases when his mother dies, and it then that he meets Claire.

Given his state of mind, it is not surprising at all to see David literally worshipping Claire. In her, he sees the love, care, attention, and concern that he has missed in his adult life. The picture that David draws of Claire is one of a tender, kind, loving, and caring woman who takes care of him to excess – a mother figure, indeed. Trying to place her somewhere among his women, David says of Claire:

She is to steadiness what Helen was to indiscretion. I have never seen such devotion to the ordinary business of daily life. It is awesome, really, the way she deals with each day as it comes, the attention she pays minute by minute. There is no dreaming going on – just steady- dedicated living. (PD158)

Awed, amazed, and fascinated by her care and attention, he worships her as a child worships his mother.

From this point on, David’s regression to childhood starts. He allows Claire to take care of him, decide for him, and take his life in her tender hands:

For now, now I am positively exultant, thrilled, astonished – grateful for everything about her, for the executive dispatch with which she orders her life as for the patience that she brings to our love making, that canniness of hers that seems to sense exactly how much raw carnality and how much tender solicitude is going to require to subdue my tenacious anxiety and renew my faith in coupling and all that may come in its wake. (PD142)

In the security of this regained shelter and protection, David finds peace and happiness and functions exactly as if he were a child living with his family. A complete retreat to his childhood occurs when, very much at home in his relationship with Claire, he rents an apartment in the Catskill Mountains, where he had spent his childhood in peace,

quiet, and tranquility with his mother. It is there that he utterly goes back to his childhood and replaces his mother with Claire:

I am certain that in only a matter of time – that’s all it seems to take, just time- what we have together will gradually disappear, and the man now holding in his hand a spoonful of her orange custard will give way to Herbie’s pupil, Brigitta’s accomplice, Helen’s suitor, yes, to Baumgarten’s sidekick and defender, to would-be wayward son and all he hungers for. (PD252)

Claire is becoming fully his mother; David loves her, but he cannot make himself touch her as a woman.

Under such circumstances, we see David Kepesh metamorphosing to a huge breast: “indeed for the regressive Roth hero such a transformation has decided advantages. He does not have to be the aggressive male, straining to be successful in the competitive world, Sarah B. Cohen observes (18). By transforming to a breast, he frees himself from all the commitments which relationships with others and the world demand him to establish. “David is reborn as a breast and his development in this stage satirizes the Freudian theory on infantile pleasure and sexuality. His identity, his ‘condition poitrine,’ is initially explained to him in absurdly technical terminology. As an infant breast, David is composed only of the Freudian essentials. Genital and breast areas are conveniently telescoped into one in David’s mutation, providing more intense pleasure, but David is also sterile and blind. His first frustration quite clearly evokes the initial protests of a normal newborn infant, quite unhappy about being removed from the womb to which he had so completely adapted (Rice 11).

This is a complete regression by which “he is reduced to a world of pure sensation of passiveness, of a communication breakdown” (Sabiston 29). Yet, even in this situation, we see Kepesh trying to understand himself and the world around him, and this is the only glimpse of hope we get from Roth’s novels. Though it is very convenient for Kepesh to hide behind his metamorphosis, he is still struggling to understand the outer world, the nature of things, and establish a relationship with them. By questioning his stand in the world, Kepesh wants to say for all Rothian characters that “one must still – even under these trying circumstances – find a strategy for getting on with his life (Dervin 107).

Roth’s world, as presented in his novels, is portrayed in the relationship between man and woman. On the surface, his world seems to be overwhelmingly masculine. The relationships seem to be determined by the man, but in closer consideration, the woman’s dominance is very clear. This dominance begins in the family by the wife’s or mistress’s over the man. The man, overpowered by the mother, is unable to act in other situations. He leaves weak women and strives to find the strong ones. When he finds one, he resumes his role as a son.

The theme of *Portnoy’s Complaint*, and other Rothian novels as well, Lois G. Gordon believes to be a “dichotomy and tension between the public and private man, between the adult ideal one strives for and the childhood fantasy one cannot relinquish, between abstract mortality with its noble dictates and the unconscious, parental, superego

precipitates that are the source of mortality” (Gordon 59). Having been brought up in a sheltered world, these characters create private worlds and public realities, self and the world, and strive to resolve their problems of lack of adjustment and commitment to the world. They are all in search for a way “to learn how to live in the world – a task which cannot be accomplished until they learn how to live with themselves” (Donaldson 22).

Philip Roth’s treatment of characters, his way of presenting their conflicts, and the tangibility and credibility of the situations in which his characters operate show a unique effort on his part to present the male’s role in modern American society, to describe the destructive element of experience in American life- the absurdities and banalities that impinge upon self-realization in the “Land of Opportunity and the Age of Self-fulfillment” (Hassan 118).

### **Bibliography**

- Clark, Jonathan Russell. “Philip Roth’s Novels, Ranked.” <http://www.readitforward.com/essay/article/philip-roths-novels-ranked/> accessed Jan. 2018
- Cohen, Sarah Blacher. “Philip Roth’s Would be Patriarchs and Their Shikseshrews.” *Studies in American Jewish Literature*. 1, 16-22, 1975.
- Dervin, Daniel A. Breast Fantasy in Barthelme, Swift, and Philip Roth: Creativity and Psychoanalytic Structure. *American Imago*. 33, 102-122, 1976.
- Donaldson, Scott. Philip Roth: the Meaning of Letting Go, *Contemporary Literature*. 11, 21-35, 1970.
- Gordon, Lois G. *Portnoy’s Complaint: Coming of Age in Jersey City*. *Literature and Psychology*. 3-4, 57-60, 1969.
- Hassan, Ihab. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- Micou, Ann Mxkinstry. Here in New Jersey: Place in the Fiction of Philip Roth. Drew University, Madison: New Jersey, August 2014. (Unpublished Dissertation).
- McDaniel, John N. *The fiction of Philip Roth*. New Jersey: Haddonfield, 1974.
- Michel, Pierre. “What Price Misanthropy? Philip Roth’s Fiction.” *English Studies*. 58, 505-515, 1977.
- Monaghan, David. “The Great American Novel and My Life as a Man: An Assessment of Philip Roth’s Achievement.” *Indian and Foreign Review*. 2, 113-120, 1975.
- Rice, Julian C. Philip Roth’s *The Breast*: Cutting he Freudian Cord. *Studies in Contemporary Satire*. 3, 9-16, 1975.
- Rodgers, Bernard F. Jr. *Philip Roth*. Boston: Twayne, 1978.
- Roth, Philip. *Goodbye, Columbus*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1961.
- . *Letting Go*. New York: Random House, Inc. 1961.
- . *My True Story in My Life as a Man*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970.
- . *Portnoy’s Complaint*. New York: Random House, Inc. 1967.

- . *The Professor of Desire*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977.
- . *Reading Myself and Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- . *The Breast*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972.
- . "Useful Fiction" in *My Life as a Man*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970.
- Sabiston, Elizabeth. A New Fable for Critics: Philip Roth's *The Breast*. *Indian and Foreign Review*. 2, 27-34, 1975.

# TECHNIQUES IN TEACHING TECHNICAL ENGLISH

Andreea NĂZNEAN<sup>1</sup>

Writing technical texts is not always an easy task, but using the proper techniques makes our job less burdensome most of the times. Hence, in my article, I intend to present just a few of the techniques that I personally use when preparing the courses for my students studying technical English. And after four years of searching and improving my teaching I can say that they are really useful.

**Keywords:** *technique, concise, vocabulary, technical, motivating*

Many teachers who are involved in writing technical courses undoubtedly encounter the question whether their course really offers something new or interesting to their students or it is just another one keeping his/her students busy for 2 hours and then they leave the room bearing just one or two ideas in mind which they are, anyway, going to forget as soon as they are involved in a task, activity or conversation.

Therefore, in order to make the course more interesting, we, as teachers, should focus on the needs of our students, on what is really important to them, what really helps them in their studying or future career, concentrate on that particular aspect and deliver information regarding it. Of course it is not that simple, but it is worth it!

Accordingly, in what follows, I intend to present the techniques that I use when I prepare my courses for the students studying technical English.

## 1. Be clear and coherent

We can use three main strategies for maintaining our sentences clear:

1. be succinct
2. always use the active voice
3. stay away from pointless *big* words

Another important feature when writing technical texts is to be brief and we can do that by trying to choose our words cautiously; unnecessary words make our sentences less easy to be comprehended, hinder the understanding of the real meaning, and often discourage our students.

Since we teach technical English for future engineers, we have one important advantage to start with: our students are trained to think logically and clearly, they bring a thorough way of thinking which is extremely useful when we have to teach new topics. Nevertheless, they are also frequently among the most dedicated and intelligent students.

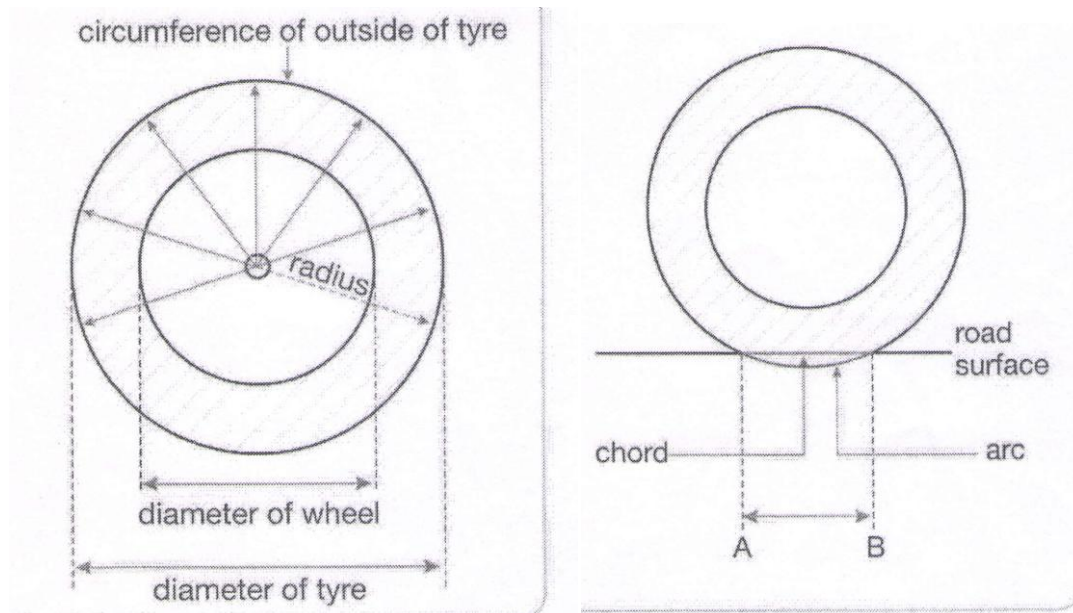
## 2. Concentrate on the students

The first question any teacher has to ask himself/herself, irrespective of the material, is always the following one: What can my students learn from this text, is it helpful, does it contain relevant information?

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, „Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

The students studying how cars are made, for example, will have an obvious understanding of words such as *tailgate* or *chassis* and their importance for the proper function of a car. Usually, for the students in the second year, it is generally fine to use these terms without any explanation or basically use some graphs, charts or diagrams which are really illustrative for the topic under investigation:



Ibbotson, M., *Professional English in Use, Engineering, Technical English for Professionals*, page 18

So, if the information is plainly presented, the students will be able to extract the essential information and use it in suitable contexts. Our course will have served its most important purpose, which is **to communicate**.

### 3. Reflect on every single word

In teaching technical English we need to bear in mind that it is a specific field when the focus is not on the words themselves, but on the way they are used in order not only to render the important function of a device or of different means of transport, but to make the people reading the instructions really understand how to use or even repair, when the situation requires it, the device or the specific means of transport.

Most people who own cars, for example, come across difficulty when they have to explain or to understand certain technical words, such as *airline* or *wheel balancer* since they do not consider they have to know how to explain them only because they are drivers, and they are right. We do not have to know how to explain all the functions that our cars have or all the components of our cars, this is the job of the mechanic or of the engineer designing that particular car.

This is the moment when language plays an important role because the technical words and the functions of a car or of a particular device need to be very thoroughly

presented and explained in such a way as to make the reader understand the many functions they have in order to be dealt with correctly.

Teachers are a very important factor from this point of view because when teaching these technical terms, it is essential how this process develops: the comprehension and the future involvement of our students in this particular field depend on that, on the way we are able to put the information into words and to make them want to be involved in this field.

What I really want to emphasize here is that we have to use the appropriate language in teaching technical English, the new structures need to be explained in not so many words, but very accurately, which is not always easy, especially when in a single group of students we need to focus on different levels of handling the foreign language.

#### **4. Focus on being concise**

When we prepare a course for our students, we need to really know them, know what we want to say and know why we say it. Therefore, we need to ask ourselves: Is it relevant to our students? If not, why do we want to make them read it or study it? And sometimes we may have spent a lot of time writing about a particular topic that we consider important, but we need to have knowledge of the students who will just look through the text. They may simply read the subheadings, so we have to make sure they obviously summarize the whole text.

#### **5. Be dynamic and interesting**

Make your writing so interesting that your students will find pleasure reading it and applying the things you teach them about. In technical writing it is recommended to use the active voice rather than the passive voice. Of course we do not have to use the active voice all the time; we just need to keep a balance between passive and active.

### **Conclusion**

Since the status of the English language across the world as a lingua franca is so prevalent, communication skills are also significant. Unquestionably, an outstanding factor in the education of the innovative international engineer is represented by the multilingual skills. English for specific purposes concentrates the students' attention on the specific terminology and communication skills which are necessary in the international specialized area.

Language and communication skills are important features in the training of the modern engineer, as well as English for specific purposes. Also, an essential characteristic of continuous learning is the integration of language and communication development courses, and it will eventually play an important role in the improvement of life-long learning. Nevertheless, this should contribute to improvements in engineering and, undeniably, engineering education through essential communication skills.

**Bibliography:**

- Bassnett, S. (1997), "Text Types and Power Relations", in *Text Typology and Translation*, in A. Trosborg (ed.), Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins
- Coşer, C., Vulcănescu, R., (2004), *Developing Competence in English, Intensive English Practice*, Bucureşti: Polirom
- Ibbotson, M., (2009), *Professional English in Use, Engineering, Technical English for Professionals*, Cambridge: Cambridge University Press
- Jacques, C., (2008), *Technical English 2*, Harlow, England: Pearson Education Limited
- James, M., Pollard, A., (2012), "TLRP's ten principles for effective pedagogy", in M. James, A. Pollard (eds.) *Principles for Effective Pedagogy: International Responses to Evidence from the UK Teaching and Learning Research Programme*, London and New York: Routledge
- Stern, H.H., (1992), *Issues and Options in Languages Teaching*, Oxford: Oxford University Press.
- Creativity, its Place in Education* available on line at [http://www.jpib.com/creative/Creativity\\_in\\_Education.pdf](http://www.jpib.com/creative/Creativity_in_Education.pdf) viewed on 7<sup>th</sup> August 2011
- José Varela Salinas, M., *How New Technologies Improve Translation Pedagogy*, available online at <http://www.translationjournal.net/journal/42technology.htm>
- Teaching for Creativity: Two Dozen Tips*, available on line at [http://www.cdl.org/resource-library/articles/teaching\\_creativity.php](http://www.cdl.org/resource-library/articles/teaching_creativity.php) viewed on 10<sup>th</sup> April 2012



# AN OUTLOOK OF THE THEATRE OF ABSURD VIA THE FRAMEWORK OF CHAOS THEORY

Saeid RAHIMIPOUR<sup>1</sup>

## *Abstract*

The detection and the application of principles of other branches of science and art has been influential in reforming and forming new ideas and interpretations in other areas of science. This article has dealt with the detection and justification of the principles of chaos theory in the plays of postmodern dramatists. The postmodern absurd theatre can be closely justified at the shadow of the principles of chaos theory mainly regarding the themes afflicting humanity at postmodern era. The article makes it clear how the themes can best be justified within the frameworks of chaos theory and how these chaotic themes can lead to tranquilized condition of human being via the framework of dramatic art. This has enabled the unseen in-tumult layers of human mind regarding his condition and being emerged, made tangible, and get soothed in its condition, a phenomenon whose illustration would be impossible with no other way round. Finally, the paper presents the finding that the chaotic state of mind and being of postmodern man based on the chaotic state of the postmodernism era would capture the significance and meaning built based on his own findings and understanding.

***Keywords:* Theatre, Absurd, Chaos Theory, Outlook, Analyze**

For sure, human being living in a society finds life as a system which is closely interrelated. Each section is dependent upon the other systems which would affect each other's' mechanism. When it comes to the question of ontological questions and dilemmas, such interrelatedness of theories and branches receive prime significance. What is at hand in this article is the detection of the principles of chaos theory in the field of postmodern dramatic literature. Whether this impact has been direct or implicit shows the fact that nowadays this impact of other principles and majors coexist at different levels of kinds of science and knowledge. It would be interesting and inspiring if we come up with the idea of the implications of the impact of these influences on each other. Dramatic literature which has proved to be the most impressive with the ontological and existential obsessions of different types can be justified and affected by many other factors. The one which is really novel and critical is the question of Chaos Theory and its principles.

A brief introduction of chaos theory emergence and its principles would pave the way for our understanding of the condition of modern drama, its style, and its theme development.

As has been mentioned by many intellectuals research on this topic indeed commenced with the meteorological studies. Some of the meteorological experts were working on the climatic conditions and the impacts of many diverse factors on the region and world climate. For two years, they surveyed the roughly moderate climate of a certain region and recorded all the alterations. A bar chart recorder was on from six in the morning and recorded the climate alterations. In the fall of the second year, the graphs drastically changed. At 6 pm, a violated graph revealed the symptoms of drastic climatic

---

<sup>1</sup> Assistant Professor PhD, Farhangian University, Iran

alterations, but no sign of alterations could be seen. The next fall, they detected every observation. This year they came up with the results of their observations. Nearby, there was a lake to which a group of migratory birds came. They were the cause of the graph alterations. The mass flight of the birds caused their wing movements arouse a pressure in the atmosphere and this pressure was transferred to side air molecules and in the end got the bar graph set sensors. Using a computer program, he simulated the region and performed the program once with and once without the birds. Without the birds a tornado would form that would destroy 12 hectares of the region. In fact, the bird's flight prevented the formation of the tornado. After more serious and deeper studies and the simulation of the world atmosphere arrived a conclusion which was named the most famous motto of the theory of chaos. *A butterfly' wing movement in Africa gives rise to a tornado in South America.*

This is what roughly can be detected in the formation of drama. Prior to 20<sup>th</sup> century, dramatic structures resembled roughly the same in the earlier centuries. What happens when modern drama is changed in every aspect turning to non-drama? Such ideas have come into existence due to changes in the thinking mode of the dramatists and the alteration of the conditions of man at modernism and post modernism era. A close look on the theatre of the absurd reveals this reality that such changes in plot, setting, themes, atmosphere, and characterization are on the line of revealing some variations of man's obsessions and the way the staging mode of representation of literature tries to reflect them to the reader and the audience. The close detection of the changes show the strange attractions principle. Sudden changes in language and all other elements of the drama reveals butterfly effect causing and arousing some conditions of certain types. The cooperation and go-togetherness of all the elements of this theatre on the line of manifestation of themes of certain type resembles that of dynamic adaptation principle. The way the theatre projects its themes in the mind of the audience or the reader for the purpose of enabling modern man get along with his obsessions follow the principles of chaos theory. As has been asserted there are four principles in chaos theory namely butterfly effect, strange attractions, dynamic adaptation, and self-similarity. This paper directly and implicitly represents their manifestation in different elements of drama of absurd with the special references to the clues in the works of the prominent figures of the theatre of the absurd, Samuel Beckett and Harold Pinter.

On this line, Chaos theory can be defined as a field of study which studies the behavior of systems that are highly sensitive to initial conditions producing diverging outcomes which would be unpredictable and unachievable in any other way round. Accordingly, this is exactly what has happened in the principles of theatre in the theatre of the absurd. Language turns to silence for better explanation, setting gets strange and minimal, characters sound bizarre, and themes become existential and ontological, and the whole theatre becomes novel whose implementation and illustration can be seen in the works of the dramatists of this school of theatre. This is in congruence with what Merja Polinen has asserted regarding the mutual interdisciplinary sciences and theories.

“A detailed investigation of the writings on chaos theory and literature reveals within this seemingly narrow field a wide variety of epistemological assumptions, and comparing them can give us a clearer picture of what can and cannot be achieved by combining literary studies and the natural sciences” (Merja, 2008:1).

### **Chaos theory in modern literature**

As has been stated:

Books which try to bridge the gap between science and literature are rarely successful: the gap is now too vast and the language has to be stretched too thin to reach across. An exception was Norman Rabin's *Shakespeare and the Common Understanding*, where the idea of complementarity, borrowed from physics, turned out to be so thoroughly right for Shakespeare. The term was briefly explained ("an electron must sometimes be considered as a wave, and sometimes as a particle. But that kind of tact is foreign to the chaos theorists, and Harriet Hawkins has fallen for their hype. There are several bright moments, as one expects from the author of that incisive survey of the "crisis" in Shakespeare criticism, *The Devils Party*, or the lively *Classics and Trash*. She has read a lot about chaos theory and is able to show how one of its principal sources of appeal is that, though based in mathematics, it has ramifications in many different "real world" situations, from weather description to geology to insect life and especially to computer science. She wittily quotes one of her chaos theorists on the Talmud, according to which God said at the creation: "Let's hope it works" which leaves history "branded with the mark of radical uncertainty." On *Jurassic Park* she has some good things to say, especially on the superiority of the novel to the film (yet to defend the film at one point she rather pointlessly quotes the *Daily Mail* critic, to the effect that even a child can understand chaos theory now). She is certainly right that one measure of the greatness of *The Tempest* or *Paradise Lost* is how many subsequent works of art spin off from the parent body though quite why this is relevant to chaos theory is not clear to me (Dreiser, T. 1987; 11).

Stephen H. (1993) with this regard has asserted that literary experiments in form, matching those taking place in modernist painting and sculpture of the same period, challenged the reader to re-examine and deconstruct preconceptions about the world. Berthold Brecht created modernist theatrical productions according to his theory of the alienation effect which was supposed to make the audience think and feel in new and critical ways by removing comfortable assumptions and not permitting the narrative to appear too much like reality. Hence, this theory may prove to be promising regarding the revelation of the ontological problems of man.

In the last decades, a revolution has occurred in the realm of natural sciences. This revolution deals with the understanding procedures and illustration of the phenomena by intellectuals who in the past presented their explanations in clear and resolute frameworks. They view the universe as systems that were in motion in accordance with deterministic nature laws which were predictable. Accordingly, they believed that the

effects were the output of the linear specific causes. Now, they emphasize the creative role of entropy and chaos and view the world as systems which act as self-adaptation and that the consequences of such a life style would be the existence of unpredictable and accidental states. Nevertheless, in this condition the natural deterministic laws still dominate. It has been revealed that systems behave in secular manner in which chaos results in discipline and vice versa. Nowadays, the simple view of the world operation has been changed to a paradoxical and sophisticated imagination of its operation. This new science is called sophistication theory, a branch of which known as the theory of chaos has attracted the world wide attention. The theory of "final discipline" or 'discipline of chaos" provides us with the tools for solving complicated problems in the chaos and alteration-stricken environment of today or the future. The following assertions confirms such condition as follows:

William W. Demastes, in his book *Theatre of Chaos*, quoted from Stephenson (2006) notes that “given that both artists and scientists strive to understand nature and give that points of curiosity and matrices of approach are culturally influenced, it only makes sense that they will at least occasionally hit upon parallel conclusions.”

In his *Meditations on First Philosophy*, René Descartes (1984) engages with precisely this question. At the outset of his argument to prove the existence of God, Descartes supposes that his entire sensory experience of the world is the inspiration of some malicious demon of the utmost power and cunning [who] has employed all his energies in order to deceive me. I shall think that the sky, the air, the earth, colors and shapes, sounds and all external things are merely the delusions of dreams which he has devised to snare my judgement. I shall consider myself as not having hands or eyes, or flesh, or blood or senses, but as falsely believing that I have all these things.

Whether knowing this fact or not, one can imagine that Samuel Beckett and Harold Pinter may or may not have been aware of this principle and have applied it to the field of drama. The sheer prevalence of chaos in all aspects of postmodern life has targeted modern man's view of his self and identity. It is through this viewpoint which one comes up with the concerns of philosophers: why the already-taken-for-granted-held-meaning creature has turned to the passive of all? Why has he been obsessed with the very idea of his being, self, and identity?

The plays of this theatre trend consider Descartes’s philosophical problem of how we can have knowledge of our existential situation through the perception of external objects. It illustrates the subject’s search for objective truth, for stability of perception, and thereby for the key question—confirmation of ontological status. George’s is not the quintessential developmental journey of the bildungsroman, whose goal is to answer the question, “Who am I?” Instead, his objective is to solve the existential puzzle, “What am I?”—or perhaps more succinctly, “Am I?” (Stephan, Jenn, 2006). Î

The answer, for sure, could be detected in the chaotic state of the postmodern world, the entropic views of philosophical thinking, and the turbulent political, economic, social, and existential states of the current situation. The dramatists being well aware of

these characteristics as introduced from their own special orientation, namely personal, psychological, and social respectively have exercised the chaotic characteristics on all aspects of drama to reveal the underlying causes of man's blurred vision of his self and identity on the one hand; and through the appropriate chaos characteristics bring back stability to the ambiguous self, assign meaning to the absurd and menace-stricken existence of modern man, and finally justify his philosophy of being on the other hand.

The main characteristics of chaos systems as introduced are as follows: Butterfly Effect which rejects the linear cause and effect relationship and approves nonlinearity of the relationship between the phenomena and the systems meaning that a minute change in the initial conditions can result in vast unpredictable changes in the system and this is the footstone of the theory of chaos. In this theory, it is believed that in all phenomena, there are points a minute change upon which creates enormous alterations. The playwrights in their illustration of the current existential paradoxes and dilemmas imposed upon man amidst the controversial debates over the philosophy of his being, have been technically able to transform the theater in all its aspects to guarantee its feasibility in handling these themes. To them, this turbulent state of man arouse by the aforementioned factors have contemporarily culminated in the sheer ambiguity and instability of everything and this has been exacerbated when it comes to the abstract, mental, and existential man's view of himself. The current wondering state of man is the consequence of the changes assigned on man's existence in accordance with other advances in other aspects of modern life. Their duty on the line of unraveling the underlying motives and providing solutions for them, no doubt, calls for their idiosyncratic techniques. In this regard, they have not been lagging far behind other intellectuals.

### **Characteristics of modern literature**

Modernist literature was a predominantly English genre of fiction writing, popular from roughly the 1910s into the 1960s. Modernist literature came into existence due to increasing industrialization and globalization. New technology and the horrifying events of both World Wars (but specifically World War I) made many people suspect the future of humanity: What was becoming of the world? Writers reacted to this question by turning toward Modernist sentiments. Gone was the Romantic period that focused on nature and being (Smethurst, P. 2000) modernist fiction spoke of the inner self and consciousness. Instead of progress, the Modernist writer saw a decline of civilization. In the field of psychology in the theories of great psychology genuine, Freud, this procedure has been taken into account. He asserts that the root of all human behavior is rooted from childhood (the initial conditions of for the theory of chaos). Through the detections of these behaviors from the childhood analyses to their current behaviors one can come up with different ideas which can now be justified differently and they can be ascribed to the initial status of their being and existence (Sigmund Freud 1995).

Most similarly, the playwrights have similarly violated the already established dramatic style, created a new chaotic language and crying out language of silence and sound, staged characters at the mercy of absurdity and panic to death, meaningless and bizarre settings, and the theme of ever struggle and quest for self and identity whose best examples can be seen in the works of Samuel Beckett, Harold Pinter, Arthur Miller, Tennessee Williams, Henrik Ibsen, and many more dramatists of this school of thought mainly known as the theatre of the absurd which has to the researcher's best recollection has been departed from its already established and has been formed in congruence with the demands of the postmodern time and era.

Dynamic Adaptation: In the ever changing current situations, the entropic systems interact with the environment like living creatures and for achieving success are in constant creativity and innovation. When a system approaches an adaptable equation for the sake of progression needs inner crucial changes and these changes per se instead of adaptation and application with the environment creates a constant progressive adaptation. The output would be the alteration of the stabilized relationship between the people, behavior patterns, career patterns, attitudes, ways of thinking, and cultures. Humanity, his definition of being, too, has lent itself to reappraisal. That is why he drastically turns down all the established metaphysical, religious, and philosophical doctrines and gets involved in constant search for the meaning of his existence so as to update, challenge, or revive the current one. In such chaotic conditions minute changes can result in drastic changes in the systems (here man's view of his self, being, and identity) and under these circumstances the butterfly effect alongside the progressive adaptation (the output of the search manifested in the characters' behaviors in the introduced plays) is crystallized that is to say, in Adams' terms to get out of habit(absurdity) and get to life(meaning) through the chaos creation illustrated in the nebular state of man's view of his existence.

Strange Attractions: Although nonlinear and unpredictable in behavior, strange attractions are systematic patterns which come out of the existing entropy of the system and the chaos. They are everywhere. Whatever we see as chaos in the first sight, in the long term and with the passage of time turns into a regular system working systematically. Drastic alterations, unpredictable changes, critical movements and... all in their components possess a kind of discipline reminding one of the Inca tribes' patterns whose seemingly shapeless patterns at a longer distance prove significantly meaningful and reveal well organized shapes and patterns. "We have often noted the ability of small, unnoticed events to alter radically the way events subsequently unfold" (Smith, 2001:262)

Hamm: Why don't you finish us? (*Pause*) I'll tell you the combination of the cupboard if you promise to finish me

Clov: I couldn't finish you. (*Endgame*, 37)

"In *Endgame*, characters subject their bodies and their language to a minor treatment, discovering modes of existence that conflict with majoritarian organizations and institutions"(Shield, 2005: 119)

ESTRAGON: The best thing would be to kill me, like the other.  
 VLADIMIR: What other? (*Pause.*) What other?  
 ESTRAGON: Like billions of others.  
 VLADIMIR: (*sententiolls*). To every man his little cross. (*He Sighs.*) Till he dies. (*Afterthought.*) And is  
 Forgotten. (*WFG, P.72*)  
 They are afflicted with an incurable disease known as entropy.  
 Hamm: How would you know if you were merely dead in your kitchen!  
 Clov: Well...sooner or later I'd start to stink.  
 Hamm: You stink already. The whole place stinks of corpses.  
 Clov: The whole universe  
 Hamm: (*angrily*) to hell with the universe (*Endgame, p.45*)  
 ESTRAGON: Well? If we gave thanks for our mercies?  
 VLADIMIR: What is terrible is to *have* thought.  
 ESTRAGON: But did that ever happen to us?  
 VLADIMIR: Where are all these corpses from?  
 ESTRAGON: These skeletons. (*WFG, p.75*)  
 Clov: He's crying. (*He closes lid, straightens up.*)  
 Hamm. Then he is living (*Endgame, p.41*)

The characters are persecuted by an anonymous and hostile "ils". Violence, in all its forms, physical and psychological, is everywhere" (Visniec, 1996:15-16).

Clov: (fixed gaze, tonelessly) Finished. It's almost finished, nearly finished, it must be finished. (Pause) Grain, upon grain, one by one suddenly, there's a heap, little heap, the impossible heap. (Pause) I can't be punished anymore.(Pause) I'll go now to my kitchen, ten feet by ten feet, and wait for him to whistle for me.(Becket 1958:12)

Regarding the above extract from Endgame Sikroska (1994) asserts that the reader and the viewer "is thrown into the middle of the story and, apart from information of a highly metaphysical load which can be inferred from the context, there is never a hint that the dialogues will be built into some sort of action".

Such a state shows that the problems the characters are involved in are somehow unpredictable and the "threatened chaos of information overload. In literature it is being used to explore the nonlinearity and fragmentary, multiple perspectives that characterize so many modern works. It usually emerges that there is little truly lawless or disorderly about what is being studied. Chaos, in chaos theory, is not the same as total disorder but, rather, a positive force in its own right [...] chaos theory provides a model for mingling order and disorder.(Hayles 1990)

Regarding the application or detection of the features of this theory and the analysis of the plays and playwrights at hand, one can detect the presence and application of chaos theory to dramatic literature, coming up with the following ideas and implications regarding two of the greatest pioneers of this school of theatre as it is sometimes called avant-garde Theatre as "the most significant efforts of the avant-garde

do continue to involve the self-conscious exploration of the nature, limits, and possibilities of drama and theater in contemporary society” (Cardullo, 2015):

1. One of the dominating themes in the major works of the two great noble-prize winners' major plays which is the ambiguity of self and identity proves to be obviously a great existential obsession of modern man which is per se an offshoot of the postmodern (the initial state of butterfly effect) era reflected in the two great playwright's theatres which as “some literary critics view any nonlinear play as being “chaos structured”, [Maybe Beckett and Pinter like] Stoppard deliberately crafted a structure that embodies essential attributes of deterministic chaos “ (Fleming, 2013:5).

2. Samuel Beckett's binary creation of characters of complementary nature and behavior (stranged attractions) realized as pseudo-couples technique as manifestation of strange attractions deployed by him proved significantly useful in clarifying and manifesting the instability, relativity, and ambiguity of the characters self through which Beckett has tried to project upon the audience their blurred vision of their selves in the hope that they revive and restore a clear and stabilized view of their selves and identities.

3. The chaotic deployment of the element of entropy (chaos condition) adopted from the physics laws on the line of creating maximum entropy for violating the audience agitated, false state of their selves and identities proves promising in reflecting the character's failure in realizing their true selves and paves the way for the viewers or readers to better come up with a solution to their own self ambiguity at this modern era.

4. Harold Pinter's revelation of the character's quest for their selves and identities in his two great plays *The Birthday Party* and *The Caretaker* is a true duplication of the entrapped modern man in his evasive, unstable view of his self and identity which is at the mercy of the era's diverse problems.

5. Harold Pinter clarifies and introduces menaces of different types (as initiator for the creation of butterfly effect) in his special comedy of menace hovering over the characters' behavior and their own view of themselves and identities. It manifests these sources of physical, mental, psychological menaces as the underlying motif behind this instability and turmoil of character's and in reality the viewers or readers' state of their selves and identities.

6. Both Samuel Beckett and Harold Pinter through the commonality of the Theatre of the Absurd (as the element of self-similarity and dynamic adaptation) advocate the existential absurdity of life and existence as one of the main underlying factors behind man's ambiguous state of his self and identity come into existence through the operation of Butterfly Effect.

7. Regardless of the two playwright's commonality, each through his own idiosyncratic theatre and view point (indicating dynamic adaptation), that is to say, Beckett from more personal and philosophic; and Pinter from more social and psychological ones manifest the entropic condition of man so as to reveal the chaotic state of man in every possible aspect. Maybe like psychodrama, the absurd drama too “Chaos in psychodrama is also the moving force behind the development of a group and the protagonist. Each



member of a psychodrama group brings into the group a set of their patterns of thought, feelings, standpoints, behavior and interaction with other

Members” (Drakulić, 2014:7).

8. Absurdity, Subservience, and many personal, philosophical, social, political, and psychological factors as the major chaotic characteristics of postmodernism (the origins of strange attraction) have given rise to the in-tumult status of modern man regarding his sense of his self and identity revealing strange attraction of this theory in the absurd theatre. “Postmodernists, however, often demonstrate that this chaos is insurmountable; the artist is impotent, and the only recourse against “ruin” is to play within the chaos” (Sharma and Chaudhary, 2011:2)

9. What the characters and the authors have tried to project upon the viewer and the reader is the fact that they enhance men’s chaotic condition on the way of getting to stability (self-similarity principle).

10. The way the works of the absurd theater’s works can be justified under the shadow of the chaos theory helps make the justification of the works of literature far ahead of its real justification (dynamic adaptation principle). “This “chaos” is simply epistemological complexity resultant from unknown factors. Hidden order remains a foundational certainty within chaos theory and its methodology offers new ways of exposing it” (Smith, 2001:7). It reveals the fact that some theories of science and art should be applied to other works of science so that they can be well analyzed and understood at the shadow of these disciplines. “Being most of the time unable to move around in the audience, the spectator remains a seated captive audience which has to accept “undigested” raw information and put them into a larger explanatory whole. There is nothing ‘there’ to look for in a traditional sense. There are only raw data to construct something” (Saner, 2001:7) in the chaotic source of information and the upside down condition of the already established believes and theories.

11. The novelty of the application of such disciplines makes the themes of the works to be better understood. The initial status of the themes of the plays show some step wise application of the theories so as to be better tangibly understood. The existential obsessions at hand in the works of these playwrights reveal the corroboration of the theories and the works on the line of their better manifestation.

The above mentioned elements show the tacts of the dramatists deployed in their reformed theatre to convey the desired message and the intended theme which can be all as the manifestation or the real exercise and application of the elements and the principles of the Chaos Theory. “This “chaos” is simply epistemological complexity resultant from unknown factors. Hidden order remains a foundational certainty within chaos theory and its methodology offers new ways of exposing it” (Smith, 2001:265). The dramatists may have known nothing about these principles in their literary creation but the justification of their works specifically regarding the themes which are impossible to be explained in any other way round, here the question of existential obsessions, would be fascinating academically knowing the fact that as Sardar quoted from Drakulić (2014) has

asserted “The Birth of the Gods” Hesiod (8th-7th century BC) depicted Chaos as the origin of life, and in his cosmological poem “Theogony” chaos precedes everything” (Sardar, 2001).

### Conclusion

In the seemingly chaotically non theatre drama of absurd of Samuel Beckett and Harold Pinter in all its aspects lies their efforts on the line of implying meaning. “This “chaos” is simply epistemological complexity resultant from unknown factors. Hidden order remains a foundational certainty within chaos theory and its methodology offers new ways of exposing it.” (Saner, 2001:6) In their portrayal of meaningless, absurd state of man’s existence, meaning, and stability emerges and resides in the mind of the audience and the reader. “While the macro level of the play’s structure mimics an iterated algorithm, the micro level features a series of repetitions, parallelisms, textual echoes, and other acts of doubling. This structural layering is another example of deterministic chaos” (Fleming, 2013:6). What chaos theory puts forward in the realm of dramatic literature is the fact that on the line of helping man out to capture his stabilized view of his obsessions and achieving his true meaning of his ontological obsession, one realizes that chaos theory implementation “ is imperative to push human being again towards seeing themselves as they really are”(Ionesco, 1958) whose major purpose is getting the man out of non-entity into a meaningful and self-achieved identity which is achieved following the principles of chaos theory from butterfly effect to dynamic adaptation to the strange attractions respectively exercised upon the elements of the theatre of the absurd.

### References:

- Cardullo, Robert (2015), *Experimental theatre in the twentieth century: avant-gardism, the absurd, and the postmodern*. Springer Netherlands: Neohelicon.
- Drakulić, Aleksandra Mindoljević. *Critical Reflections For Understanding The Complexity Of Psychodramatic Theory*. Psychiatria Danubina, 2014; Vol. 26, No. 1, pp 12-19
- Dreiser, T. (1987), Dreiser: Sister Carrie, Jennie Gerhardt, *Twelve Men*. New York: Classics of the United States, Inc.
- Fleming, John. “*It’s wanting to know that makes us matter*”: Epistemological and Dramatic Issues in Tom Stoppard’s *Arcadia*”, Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English speaking world 8 | 2013
- Freud, Sigmund, translated by A.A. Brill.(1995), *Basic Writings of Sigmund Freud* (Psychopathology of Everyday Life, the Interpretation of Dreams, and Three Contributions To the Theory of Sex), Published by Modern Library
- Ionesco, E. *Ni un dieu, ni un demon cashier de la comagnie*. Paris nos. 22-23 May. 1958 p.131
- N. Hayles,(1990). *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca: Cornell University Press.
- Polvin, Merja (2008). *Reading the Texture of Reality Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective*. University of Helsinki. <http://ethesis.helsinki.fi>

- Ramen Sharma and Dr. Preety Chaudhary, *Common Themes and Techniques of Postmodern Literature of Shakespeare*, International Journal of Educational Planning & Administration. Volume 1, Number 2 (2011), pp. 189-198
- Raymond, Saner, *Postmodern Theater: A Manifestation of Chaos Theory CSEND*, Geneva, 12th February 2001
- René Descartes, “*Meditations on First Philosophy*,” in *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 2, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), Taken from and cited from *Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton’s Possible Worlds* Stephenson, Jenn. *Theatre Journal*, Volume 58, Number 1, March 2006, pp. 73-93
- Samuel Beckett’s *Endgame*. *Studia Anglica Posnaniensia* xxvii, 1994
- Shiels, P. *Beckett’s Victors: Guests without Qualities*. PhD Dissertation. Florida State University, 2005, p.119
- Sikorska, L (1994). *The language of entropy: A pragma-dramatic analysis of Samuel Beckett’s {Endgame}*, Volume *Studia Anglica Posnaniensia*, Issue 28, p.195-208 (1994)
- Smethurst, P. (2000), *the Postmodern Chronotope, Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi
- Smith, Warren, *Chaos Theory And Postmodern Organization*. *Int’l. J. Of Org. Theory & Behav.*, 4(3&4), 259–286 (2001)
- Stephen, H, Kellert. (1993). *In the Wake of Chaos: Unpredictable Order in Dynamical Systems*, University of Chicago Press.
- Stephenson, Jenn. *Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton’s Possible Worlds*. *Theatre Journal*, Volume 58, Number 1, March 2006, pp. 73-93 (Article) P. 76
- VISNIEC, M. *Le dernier Godot*, trans. Gabrielle Ionesco. Lyon:Conditions du Cosmogone, 1996. Pp.15-16
- William W. Demastes, *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism into Orderly Disorder* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), xv.taken from *Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton’s Possible Worlds* Stephenson, Jenn. *Theatre Journal*, Volume 58, Number 1, March 2006, pp. 73-93

# REEL JUSTICE AND LEGAL ENGLISH TEACHING

Nicoleta Aurelia MARCU<sup>1</sup>

## *Abstract*

Legal English (LE) teaching and popular culture seem so distant from each other that one could not fancy the LE instructor actually resorting to the latter in finding trustworthy resources for teaching legal terminology. However, the proximity of these two areas is demonstrated by the increasing use of movies or courtroom shows in teaching about law and legal matters. Even though these movies favor the dramatic effect at the expense of the accuracy of legal information, given their popularity among students, they can be used as inspiring resources in teaching legal terminology and they can develop law students' professional communication competences.

***Key words: Legal English, movies, popular culture, teaching, communication skills***

Legal English has evolved as a distinctive branch of ESP and the need of specialists that must be efficient not only on the national level but also the international one is increasing. In his endeavor to teach this specialized terminology, the Legal English teacher can find support and resources in the specialized textbooks (which include extended terminology but not enough materials for developing communication skills) and also in a field that, even though is not ranked as being academic, offers inspiring resources for enhancing students' professional communication skills. This is the popular culture of the legal genre promoted in movies or courtroom shows.

Popular culture is one of the biggest exports of the USA and its representation of American law has a great impact on foreign cultures and their legal systems. This implies that "those influences are fruitful areas of study and teaching for courses in law and popular culture should be included in course materials and books" (Papy, p.143).

Why popular culture? Why should we care for entertainment media whose evident purpose is to promote mass consumption? We consume it, guiltily enjoy it but we as well forget quite a lot of it. Then why should we consider it as an inspiring source for teaching specialized vocabulary? One reason is that this popular culture is like a mirror of the society. Leaving aside the required dramatic effects that this industry relies on, popular culture media often provides "clues about public attitudes and beliefs. Looked at in this way we can learn a lot about what the public thinks about lawyers and justice. If for instance most current films and television shows depict lawyers as unethical and greedy scoundrels, those representations reflect the stereotypes people carry around with them" (Asimov, p.4). In *Law and Order* tenacious prosecutors convict the guilty. "Judge Judy" denounces irresponsible creeps to the enjoyment of the audience. These are media responses to the social trends and people have always enjoyed watching what validates their preferences and preconceptions. Apart from taking the pulse of the society, popular culture, by means of media, also instructs the public. The same is valid for law-related

---

<sup>1</sup> Assistant Prof., PhD., „Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

movies, which can be used by the Legal English (LE) teacher in developing students' language skills, especially the professional communication competences.

As pointed at the beginning of this paper, the available textbooks on Legal English do not provide enough materials for developing students listening and speaking skills. A solution to this, one that is actually much favored by the students is the use of law-related movies. Here the role of the LE instructor is essential as he has to guide the students not only in the linguistic material acquisition but also in making the transfer from what is called "cultivation effect" to "viewer response." These represent two theories on how audience reacts to the information provided by media.

The "cultivation theory" states that "people's opinions are influenced by long-repeated, consistent themes in fictitious pop culture"(Asimov, p.XXI). This means that the students only watch the respective movies, absorb information but are not critical to it (Dabrowski, p.139). On the other hand, the "viewer response" or "reception theory" claims that pop culture "is subject to interpretation and consumers construct their own personal interpretations-make their own meanings-from the materials in a film or a TV show" (Asimov, p.XXII).Being active and not passive consumers of pop culture, students develop not only their professional communication skills, but also their cross-cultural knowledge and their critical thinking. The students can examine the depiction of law, lawyers and justice in movies and, on the basis of their legal knowledge, can determine how accurately the legal systems and the lawyers are presented in these movies. They can even identify the movies' influence on public perceptions and expectations regarding the law and the search for truth and justice in the society.

Establishing the differences between real and reel justice could be one way of placing students on the side of the "viewer response" theory. One can easily guess that the dramatic effect has the upper hand when it comes to movies or courtroom shows. Thus we can see the prevalence of violent crimes involving bodily harm offences whose occurrence is not so high in real life, while, for instance traffic offences (so frequent in reality) are seldom shown in movies. Despite this predominant entertaining character of movies or courtroom shows, their use in classroom is invaluable because they provide authentic materials for teaching specialized terminology to foreigners studying English. CLT (Communicative Language Teaching) underlines the need of authentic materials in teaching English as they actively engage and motivate learners more than the non-authentic materials. Moreover they expose the students to the authentic culture of the target language, thus enabling them to develop their cross-cultural communication skills. Therefore, students learn not only terminology but also cultural facts and the contextualization of the specialized vocabulary helps them better understand the legal concepts and facilitates their correct use in other law-related contexts, situations.

Using videos in foreign language classes is not something new and it proves to be among the most popular resources for learning a foreign language, especially these days with the increasing availability of media resources on the Internet. Jeremy Harmer (p.282) mentions several advantages of using video in class, among which, seeing language-in-use,

cross-cultural awareness and motivation (students enjoy completing interesting tasks such as watching a video). One very important aspect is underlined by Larry Lynch who states that videos “can provide invaluable insight into current events and cultural aspects of English –speaking countries for language teachers and learners in other parts of the world...Course books...cannot hold up to their level of cultural knowledge and impact.”

As regards the incorporation of movies into a lesson, there are several techniques as suggested by Jane Sherman (pp.18-20): illustrated talk (the teacher presents the movie by showing students short episodes, but stops at the climax. Students then have to watch the entire movie at home and have to prepare a report for the next class); salami tactics (a movie is divided into several parts and is incorporated in the lesson that follows the standard structure for using videos in the classroom with pre-watching, watching and post-watching exercises); finally we have the independent film study, which involves students working in teams or individually on a film study project. The common goal of these techniques is to engage the students in the learning process, to steer their curiosity about the topic of the movie and, finally, to efficiently use the video materials. The teacher can also resort to certain viewing techniques as suggested by Harmer and Sherman, such as: fast forward, freeze-frame, silent viewing or partial viewing. Following these techniques and being exposed to different communication situations and areas of law, the students can develop their specialized vocabulary and acquire the proper legal jargon for further use in other law-related communication situations. Legal English (LE) textbooks include various exercises for listening and speaking but they cannot cover the diversity of speech patterns that law-related movies offer. Thus, watching movies in a guided manner can benefit the LE class a lot. The greatest advantage is that students really love watching movies so the learning process is half-way completed. The role of the LE instructor is to properly guide the learners and select adequate materials considering factors such as language accuracy and articulation, terminology frequency, topics covered and their relevance to different areas of law. The LE teacher can provide students with lists of movies that can be covered both in the classroom and/or as independent film study. On the Internet one can easily access lists of movies grouped, for instance, according to their relevance to certain law subjects such as civil procedure/trial advocacy (A Civil Action, The Rainmaker, The Trial, The Verdict), contract law (The Paper Chase), corporate law (Other People’s Money, The Network), criminal law (The Accused, Anatomy of a Murder, And Justice for All, The Client, Primal Fear, To Kill A Mockingbird, etc.), defamation law (Denial, Absence of Malice), environmental law (Erin Brockovich), family law (I am Sam, Custody, Kramer vs. Kramer), human rights (12 Years a Slave, Anita, Disclosure, Freedom Riders), intellectual property (Counterfeit Culture, Flash of Genius, The Social Network), judges (The Judge) juries (12 Angry Men, Jury Duty, The Juror, Runaway Jury), practice of law (Devil’s Advocate, The Firm, Legally Blonde, Michael Clayton, The Paper Chase, Philadelphia). This list is just a selection of law-related movies and it is far from being an exhaustive one, thus suggesting the popularity of the legal genre among the students.

The LE teacher can use this popularity to his advantage and can guide students in the transfer from passive recipients of this form of popular culture into active users who construct their personal interpretation of the movies they watch. Therefore ‘reel’ justice, although not always matching the ‘real’ one, could become a very efficient tool both in language and critical thinking training and finally, it can equip students with the necessary professional skills.

**Bibliography:**

- Asimov, Michael, *Lawyers in Your Living Room! Law on Television*, American Bar Association, Chicago, 2009
- Dabrowski, Andrzej, “When law goes pop- teaching Legal English through TV courtroom shows”, *The Central European Journal of Social Sciences and Humanities, Applied Linguistics*, Issue 3, 2010
- Harmer, Jeremy, *The Practice of English Language Teaching*, 4<sup>th</sup> ed., Harlow, Uk, Pearson Longman, 2007
- Lynch, Larry, *Throw Away the Course Book and Adapt Authentic Materials*, retrieved March 1<sup>st</sup>, 2018, <http://www.eslbase.com/teaching/adapt-authentic-materials>
- Papy, Donald, “Law and Popular Culture: A Course Book by Michael Asimov and Shannon Mader”, Book Review, *Journal of the Oxford Centre for Socio-Legal Studies*, Issue 2, Oxford, 2017
- Sherman, Jane, *Using Authentic Video in the Language Classroom*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003





**Irina Petraș, *Viața mea de noapte. Fragmente onirice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017**

Pentru cel care visează, visul este, în multe privințe, o oglindă profundă a propriului sine, dar și o punere în abis a conștiinței sale „diurne”. Scriitorii romantici percepeau visul ca o „a doua viață” (Nerval), o alternativă nocturnă la metamorfozele cotidianului, un spațiu fluctuant, cu reverberații magice, un paliativ, dar și o formă de evaziune, de compensare a precarităților realului. Dominată de ambianța oniricului, opera lui Novalis e revelatoare în privința cultivării cu metodă și obstinție a visului, care îi pare poetului „o armă cu care ne apărăm de neregularitatea și obișnuitul vieții, o înzdrăvenire în libertate, a fanteziei încătușate”. Pe de altă parte, principiile arhetipale ale visului, mecanismele și articulațiile sale sunt alimentate, în adâncul lor, de reminiscențe ale gândirii arhaice, ale practicilor magice sau mitice.

Cartea Irinei Petraș *Viața mea de noapte. Fragmente onirice* (Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017) are ca puncte de plecare, cum mărturisește autoarea, două adevăruri: „Mai întâi, ceea ce vezi, simți, înțelegi, pe scurt, trăiești în vis/prin intermediul viselor este o *experiență* de consistență și însemnătate egale cu ale experienței diurne, în stare de veghe. Și visele intră în definirea de sine, și ele lasă urme, și ele te construiesc. Pe de altă parte, povestea-vieții-în-stare-de-veghe și povestea-viselor-noapții (voi face

această distincție între *zi* și *noapte* fiindcă nu dorm niciodată în timpul zilei, iar cartea e a viselor mele) sunt ambele *interpretări* subiective și larg condiționate de contexte, sunt ficțiuni la distanță egală de Adevărul absolut, niciodată nouă la îndemână”. Cele două versiuni ale adevărului ființei (diurnă și nocturnă, rațională și onirică) se disting prin existența sau inexistența „martorilor”. Dacă faptele, gesturile, vorbele de zi cu zi sintetizează *experiențe*, visele instaurează *insperiențe*, astfel încât relatările despre universurile onirice nu pot fi probate, neputându-se stabili o diagramă veridică, autentică a „lecturii” avatarurilor halucinațiilor nocturne. Irina Petraș mizează, în cartea sa, pe rescrierile, remanierele, mutațiile și schimbările de perspectivă pe care explorarea vieții nocturne le atrage după sine, în măsura în care visele, produse ale creierului uman, se recomandă ca aventuri solitare într-un univers labirintic, insolit, ele putând fi percepute ca „*materia neagră*, partea copleșitor de importantă a universului personal la care accesul e limitat și alunecos”. De altfel, Irina Petraș recurge, cu îndreptățire, la o abordare „personalizată, subiectivă, liberă și dezinhibată” a visului, cartea sa nepropunând metode, teorii, instrumente de raționalizare a universului oniric: „Cartea mea nu urmărește să propună o metodă, o teorie, nici măcar un rezumat de metode și teorii asupra visului. E o situație strict personalizată, subiectivă, liberă și dezinhibată. Mă minunez în fața unora dintre vise tot așa cum mă minunez

în fața unor întâmplări ale zilei. Câteodată, uimirea îmi ajunge”.

„Liberă și dezinhibată“, cartea Irinei Petraș se situează la limita dintre exercițiul autobiografic și eseu, ea fiind „poveste și încercare” a acestui joc al minții în care delirul și realitatea se intersectează. Veghea și visul au aspectul unor oglinzi paralele, amăgitoare și iluzorii; „truda de noapte nu lasă urme pipăibile”, deoarece „visele au continuitate în interiorul aceluiași vis, dar suportă și comutări bruște între două vise”. Conform unor cercetări contemporane, spațiile insolite, figurile paradoxale din fantasmalele onirice facilitează crearea unor conexiuni la nivelul creierului, prin care se consolidează *amintirile semantice*, ele asamblând o tectonică narativă ce poate fi percepută ca formă *ficțională* de răspuns la stimulii realului („Visele ajută și la a ține departe creierul, prin fantezii satisfăcătoare, de probleme șocante. Ele pot împăca lucruri incompatibile, pot fi compensatorii pentru acțiuni ținute în frâu în stare de veghe”). Demne de interes sunt analogiile între vis și computer (cu funcțiile regularizatoare *delete* și *undo*), între vis și selecția naturală (unele vise putând provoca mutații în gândire prin dezvoltarea unor idei utile și abolirea ideilor „greu adaptabile”), dar și considerațiile despre visele cu rol psihoterapeutic, care activează și consolidează funcția integratoare a eului. Irina Petraș observă rolul unor vise în contextualizarea emoțiilor, ca „metafore explicative“, ce stimulează creativitatea, fiind înzestrate, în același timp, cu un statut misterios și emoțional, nelipsit de

„valoare estetică și putere expresivă”. Visele favorizează, de asemenea, scrie Irina Petraș, exercițiul hermeneutic, dezvoltând o știință a simbolurilor și a semnelor. Visul, cel care „se strecoară pe sub țesătura stării de veghe”, are posibilitatea de a facilita în mod substanțial înțelegerea de sine, printr-un soi de vorbire indirectă, mediată, arhitectura halucinatorie nocturnă fiind înzestrată cu câteva toposuri predilecte („Cele mai multe dintre vise îmi sunt despre case, locuri, așezări”).

Autoarea cărții efectuează și un inventar al temelor sale onirice: *cititoarea* („E plin de scriitori din toate zonele țării și de toate vârstele”), *zborul* („Nenumăratele reveniri ale visului în care îmi ridic ușor genunchii la piept și încep să plutesc razant cu pământul”), *casele din vis* („Încerc să-mi explic de unde frecvența caselor din vis”), *umorile* („În visele mele se amestecă toate umorile”), *moartea* („Mama și Tata au murit de ani mulți. În 1996, mama, în 2000, tata. Ei, bine, imaginea celor două morți petrecute sub ochii mei nu mă (mai) părăsește”). Ficționalizate oniric, ororile își atenuează forța malefică, își eufemizează contururile, iar atrocele se îmblânzește. „Fragmentele onirice” ale Irinei Petraș stau mărturie a unei vieți de noapte redutabile („Lucrez de dimineața până seara, iar noaptea intru în slujba onirică”), edificând o lectură atentă a viselor, înscenată prin „mici povești cu sens“. Călătoria la capătul visului pe care o întreprinde Irina Petraș este o transpunere erudită și fascinantă a unui itinerar oniric în care prevalentă pare să fie neîncetata bifurcare a mirajului și a cotidianului, într-o alternanță a ficțiunii

onirice și a percepției lucide. Simulările onirice de aspect narativ accentuează ideea arhitecturii halucinante a edificiului nocturn, un edificiu care nu poate fi descris decât printr-un limbaj care îi este exterior și impropriu, acela al stării de veghe, liniar, metodic, riguros.

În fapt, cartea Irinei Petraș urmează logica fragmentarului și aleatoriului din vis, apelând la retorica autobiograficului, la modelele scrisului eseistic, la exercițiul anamnetic sau la empatia cu lumea. Sunt configurate astfel repere identitare fundamentate prin corelații multiple și nuanțate între starea de veghe și cea de vis, care desenează, cu nesaț al metaforei și vervă fantezistă un „versant oniric al existenței”, în pagini epice de intensă vibrație și profunzime. Revelațiile confesiunii și timbrul rațional al frazei se întretaie, revelând, ca în dinamica unor vase comunicante, comuniunea între prezent și trecut, între eu și lume, între ficționalitate și referent. Deloc întâmplătoare este atracția tainelor, a catifelărilor umbrei, a neștiutului și aleatoriului, a încă nenăscutului, a destinului ca virtualitate: „Îmi plac podurile pline de obiecte uitate cu poveștile lor cu tot, cuferele vechi, prăfuite, târgurile de vechituri în care poți descoperi minunății. Minunățiile sunt mereu nu averi în sensul bogăției materiale, ci istorii așipite sub uitare. Ca-n *Scrinul negru*. Sau lucruri care acceptă intervenția mea modelatoare, pe care le pot face din nou să strălucească“. Amestec de evocare, sugestie și irizare melancolică, de cult al nuanței și construire a sinelui prin ceea ce aparent îl contrazice, narațiunile onirice ale Irinei

Petraș sunt transcrieri ale unor experiențe revelatoare, „interpretări subiective”, „ficțiuni la distanță egală de Adevărul absolut, niciodată nouă la îndemână”.

**Iulian BOLDEA**

**Iulian Boldea, *Retorica oglinzilor/ La rhétorique des miroirs*, Editura Ardealul, Tg. Mureș, 2012**

Volumul de poezii *Retorica oglinzilor/ La rhétorique des miroirs*, ediție bilingvă, traducere în franceză de Alexandru Luca, apărut la Editura Ardealul, în 2012, este semnat de Iulian Boldea, critic și istoric literar, eseist și cronicar literar. Debutul editorial îl constituie tot poezia: în 1994, prin volumul *Cartea de vise*, Ed. Ardealul.

Conceptele vehiculate în antologia de poezie *Retorica oglinzilor/ La rhétorique des miroirs*, o antologie de poezie, sunt *identitatea și alteritatea*, rezultate din cele două căi de cunoaștere: *visul și oglinzile memoriei*.

Visul îi înlesnește poetului explorarea unui imaginar sensibil, delicat, fragil, „un cuvânt/ atât de fragil / atât de nevolnic./ ca un surâs/ înlăcrimat./ un cuvânt/ atât de nesupus/ atât de recules./ ca o respirație/ neauzită./ un cuvânt/ învecinându-se/ cu cerul” – *poemul*, 116// „une parole/ si fragile/ si veule./ tel un sourire/ en larmes./ une parole/ si rebelle/ si recueillie./ telle une respiration/ secrète./ une parole/ avoisinant le ciel” - *le poème*, 117, multiplicator al ipostazelor identitare: „dincolo de tine/ un alt eu/ așa cum/

dincolo de speranță/ disperarea/ căci înlăuntrul tău există/ o viață subterană/ trăită intens, adânc, anonim/ de care nu-ți amintești/ decât în vis/ sau în poem”(alter-ego, 58)// „au-delà de toi/ un autre moi/ tout comme/ au-delà de l'espoir/ le désespoir./ car au plus profond de toi il existe une vie souterraine/ intensément vécue, profondément, secrètement/ et dont tu ne te souviens/ qu'en rêve/ ou en poème”(alter-ego, 59): un underground al subterfugiilor, teritoriu în care se dorește proiecția alterității: „eu/ trag după mine/ ușa realității/ și ies afară/ spre a te întâlni acolo/ mult mai adevărată”(în vis, 14). Chiar dacă discursul camuflează trăirile față de lumea ostilă și *agresivă*, respiră totuși autenticul contrastiv al stării poetice consumat între speranță și disperare: „trag după mine/ ușa realității/ ochiul meu hamletizează tandru/printre obiecte”(amnezie, 22)/ „mon œil hamletise tendrement/ parmi les objets”(amnésie, 23).

Alteritatea e produsă prioritar de oglinzile memoriei și ale conștiinței: „cu rănile captive în susurul oglinzilor/ cu trandafiri lichefiați de-atâtea spaime/ cu măștile crăpate/ cu himere/ cu surâsuri cenzurate/ cu gloria anonimului/ pe care îl purtăm în spinare/ de prea mult timp/ cu orgoliul nostru/ de care ne temem puțin/ cu revelațiile zilnice/ și nedrepte/ ponosite/ de atâta purtat”(oglinzi, 50). Prin raportarea la Altul sau Celălalt, deschide ușa realității care, pentru un timp, tocmai și-a „amanetat” visul, melancolia, surâsul: „realitatea cu formele ei nesătule/ realitatea cu conturul lăbărțat/ realitatea de ocazie/ pe care o blamăm în fiecare zi/ realitatea

amanetată/ la dughenele visului/ realitatea aceasta/ dureroasă ca o rană/ neînduplecată ca o sentință/ realitatea perversă și înlăcrimată/ realitatea nerăbdătoare/ să ni se aștearnă sub pleoape/ în labirintul ochilor noștri flămânzi/ de forme culori și miracole”(realitate, 148) sau: „cearcănele melancoliei/ amanetate din nou/.../ trupul meu învață din nou/ ca în fiecare dimineață/ meseria/ de a muri”(somm, 114); „copilăria mea ca un manechin cu ochii plecați/ cu surâsurile amanetate”(copilăria, 124) / mon enfance comme un mannequin aux yeux baissés/ aux sourires mis en gage”(l'enfance, 125).

Lumea interioară a obiectului pasional redă miniatural exterioritatea, tehnică ce reflectă alteritatea intermediată de oglinzile conștiinței (alteritate asumată, voită, confecționată, contrafăcută, uneori): „chipul acesta brăzdat de surâsuri stângace/ și de grimase tăcute/ chipul acesta ascuns îndărătul fardurilor neantului/ chipul acesta încercănat de tăceri îndărătne/ și de abisuri ascultătoare/ chipul acesta îndrăgit de oglinzi prietenoase/ chipul acesta inevitabil și dureros ca o rană/ chipul acesta pe care îl port zi de zi cu mine/ chipul acesta mincinos ori sincer suav ori atroce/ chipul acesta necunoscut și inacceptabil/ chipul acesta care iubește râde urăște/ chipul acesta cu vârstă nedefinităatent la sunetul perfecțiunii/ chipul acesta iluminat/ cu epiderma brăzdată/ de cicatricele posterității lui vinovate/ chipul acesta definitiv și irevocabil/ ca o sentință”(chipul, 122).

Lumea se compune dintr-o varietate de chipuri personalizate ale

diferenței, tot atâtea ipostaze care sunt ostile, rebele, pentru că, fiind identice cu originalul, încearcă afirmarea prin diferență față de acesta: „în trupul nerușinat al poemului... agonie/ înțelesul e rană și rug/ pe care ard domol/ miresme culori forme și linii/ chipurile lumii toate/ măști ale nimicului/ măști ale uitării/ măști ale nespusului”. (*poemul vinovat*, 6)

La Iulian Boldea se manifestă o fascinație hoffmanniană față de trăirea romantică a dublului, stare care este provocată de privirea în oglindă, ale cărei reflexii îi deschid poetului revelația ostilă a unei întregi lumi „scorojite”, deseori mașteră, de fiecare dată trecută printr-un filtru delicat: „nimeni nu știe/ până unde ajunge/ ironia soartei/ nimeni nu știe/ de ce și unde/ se duc berzele/ sau cine/ ne privește acum/ din oglinda/ scorojită/ a dragostei de sine/ nimeni nu știe” (*destin*, 206)// *personne ne sait/ jusqu'ou arrive/ l'ironie du destin/ personne ne sait/ pourquoi et où/ vont les cigognes/ou qui/ nous regarde maintenant/ du miroir/ écaillé/ de l'amour-propre/ personne ne le sait...*” (*destin*, 207).

Oglinda îi propune o succesiune de figuri schimbătoare, toate conținute în anatomia poemului agonie, astfel încât originalul se va îndoi de probitatea cameleonică a identității: „cine se ascunde în spatele surâsurilor mele/ cine îmi adu-mecă spaimile și tristețile de zi cu zi/ cine stă în spatele oglinzilor/ în care îmi privesc chipul/ torturat de amintirea unui viitor imprecis[...] cine trăiește în locul meu/ viața aceasta/ pe care nu o mai recunosc?” (*întrebări*, 110) Ambiguitatea limbajului poetic semnalizează

configurarea unei retorici a echivocului, efectul fiind refuzul cunoașterii: „auzi-mă/ vocală ce sunt/ fără ecou/ spune-mă./ doar atât: frica/ și statuile/ și oglinzile/ și noaptea [...] ochii mei/ întrebări cumi-nți/ nu mai vor deloc/ să privească.” (*orbire*, 88).

Fiecare dintre alter ego-uri devine alteritate, pentru aceasta, fiecare alter e întruparea unui demon interior care îmbolnăvește conștiința individului până la anihilarea ei și instaurarea alienării, având ca efect alergarea pe „scările rulante ale memoriei”, între vis și realitate, între o realitate dată și alta confecționată de „melancolia amanetată”. Proiecția postromantică a sfâșierii interioare dezvăluie alienarea sinelui, deruta, dinamitarea convențiilor sau/ și a maximelor: „legea morală/ deasupra mea./ ca un surâs înflorit caligrafic/ în colțul buzelor/ ca o sentință provizorie/ (*kant*) – e un mod de a apela la noi tehnici poetice ... „ca o pedeapsă delicată/ ca un păianjen rezemat/ de raza unei stele./ deasupra mea/ legea morală”.

Poemul lui Iulian Boldea de cele mai multe ori e **act narcisic** - „pășesc din nou în oglinzi nenumărate/ descheiat la toți nasturii melancoliei/ în oglinzile mincinoase/ale dragostei de sine...” (*oglinzile*, 34); „nimeni nu știe/ până unde ajunge/ ironia soartei/ nimeni nu știe/ de ce și unde/ se duc berzele/ sau cine/ ne privește acum/ din oglindea/ scorojită/ a dragostei de sine/ nimeni nu știe... (*destin*, 206). „Retorica oglinzilor” devine emblematică pentru viziunea poetică asupra dinamitării conștiinței. Antologia de versuri e construită pe motivul dublului spectral, al amintirii, proiectate în

exterior prin apariția alter-ego-urilor: „nicio tristețe nu se străvede/ în oglinzile concave ale minții.” (*portrait d'une femme*, 112); „chipul acesta îndrăgit de oglinzi prietenoase”(*chipul*, 122); „și formele trupului nostru adăpostit/ de oglinzile caligrafice/ ale visului./ într-un colț de poem:/ surâsul ascetic/ al femeii iubite” (*spațiul poemului*, 154); „adulmec oglinzile/ ce îi răsfrâng paloarea” (*chip de femeie*, 178) Funcția oglinzii constă, în repetate rânduri, în recuperarea identității: „oglinzile/ în care renaști zilnic”(*orbire*, 88)

Timide manifestări narcisiste integrează realitatea ca pe o reflectare a eului în oglinda lucrurilor, însuflețind orice lucru fără corp prin atribute ale vieții. Scindarea eului reprezintă atât capacitatea ființei umane de a se regenera interior și de a se reabilita exterior, în fața contemporanilor, cât și ideea multiplicării neconținute a eului primar în tot atâtea variațiuni care așteaptă un impuls către o altă existență: „vino tu aici/ în oglinzile orgolioase/ îți zice strigoii dragostei de sine/ trăgându-te/ de partea cealaltă.” (*de partea cealaltă*, 72)

În poezie, există o simbolistică a viselor și a dedublării, a corpului spectral. Poetul se descoperă pe sine, descoperă dualitatea sufletului când își vede proiectate în exterior trăirile distorsionate: „la căpătâiul viselor mele/ de duminică/ stau/ păsări de pradă/ neadormite/ în palmă linia destinului/ își toarce cuminte/ dezordinile unui trup viitor/ pe care / abia îl pot bănuși/ de care/ adeseori/ mă nspăimânt”( *veghe*, 204)

O funcție deosebită îi revine visului, și anume aceea de alinare și iertare, salvarea de alienare, de alteritate și de

dispariție, este mântuirea pe care poetul o anticipează indecis între oniric și realitate: „visul acesta catifelat și sidefiu/ care ne visează/ viețile/ mult mai adevărate./visul acesta/ ne visează pe noi. / e/ ca și când/ o oglindă/ ar privi înlăuntrul nostru/ surâzând/ cu tandrețe.”(*visul*, 136)

După cum remarcă Al. Cistelean, la Iulian Boldea există acea „reverberație livrescă”, recunoscută de poet: „începe să plouă/ și ne adăpostim repede trupurile/ în mansarda cu cărți din b.p.t./ în timp ce afară ploaia delirează/ pe pietrele amiezii/ și tăcerea se face scrum/ pe pagina abia citită (*retorica pietrelor*, 10)

Confruntarea cu destinele livrești: „dar dacă te închei/ la toți nasturii tristeții/ prizonier al propriei singurătați/ o, anatomie a frigului/ o, anatomie a visului/ cărțile cu viața lor secretă/ cu destinul lor arcuit tandru peste umerii mei/ cărțile cu reflexele palide ale trecerii/ cărțile povestind amurguri și nemuriri/ povestind reproșuri și iluzii/ gelozii și labirinturi înspăimântate/ în bibliotecă atâtea întrebări și atâtea mirări/ și doar cărțile mereu închise/ mereu mute mereu reculese/ ar putea să răspundă/ dacă ar vrea” (*în bibliotecă*, 120) și apoi întoarcerea la ethos, reîntruparea: „iau zâmbetul/[...] între două mirări:/ [...] îl deșurubez/ de pe buza prea vinovată/ și-l dezamorsez/ cu grijă/ transformându-l/ în lacrimă (*dezamorsare*, 44) „tristețea mea/ își ia locul în peisaj” (*carte de vise*, 48) – aceasta e adevărata stare a poetului: tristețea.

Poezia lui Iulian Boldea este țesută din „melancolii suave și inervație prețioasă”, afirmă același critic, iar versurile ilustrative ar fi: „un cuvânt/ care te iluminează deodată/ iar apoi cade

înapoi istovit/ în paginile cărților;/  
prieteni tăi au reușit în viață,/ tu ai  
gâtlejul ars/ de delirul cuvintelor/ pe care  
n-ai să le rostești vreodată/ și cauți  
înfricoșat/ în etimologiile ierbii/ cuvinte  
melancolice / pentru care vei fi ars/ pe  
rugul miresemelor/ și al culorilor (*fin de  
siècle*, 16)

La final de lectură, *lacrimile*  
amprentează poezia lui Iulian Boldea prin  
simbolul durerii și al intercesiunii,  
pledoarie pentru *ars poetica*. „ca o brumă,  
cuvintele/reci și sticloase/străine și  
ndepărtate/ în vârful creionului:/ lacrimi  
de cerneală/ în care eu cred”(lacrimi,  
26)// tel un frimas, les paroles/ froides et  
translucides/ à la voûte du palais/  
étrangères et éloignées/ à la pointe du  
crayon:/ des larmes d'encre/ auxquelles je  
me fie/ auxquelles je me fie.” (*larmes*, 27).  
„Empatia proiectivă”, ce însufletește în  
ochii poetului spectacolul lumii, cu care  
acesta se identifică, poate fi considerată  
principiul activ al poeziei lui Iulian  
Boldea.

### Luminița CHIOREAN

**Sanda Cordoș, *Ion Vinea. Scriitor  
între lumi și istorii*, Editura Școala  
Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017**

Apariția, într-o nouă ediție,  
revăzută și adăugită, a cărții Sandei  
Cordoș *Ion Vinea. Scriitor între lumi și istorii*  
(Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca,  
2017) este salutară din mai multe motive.  
Înainte de toate, să observăm că e cea  
mai substanțială (din perspectivă  
exegetică și documentară, dar și din

unghiul actualizării bibliografice)  
cercetare dedicată lui Vinea. În al doilea  
rând, este de elogiat efortul autoarei de  
recontextualizare, de resituare, de  
recuperare și „repoziționare (biografică și  
artistică)” a unui scriitor considerat de  
rang secund, cu destin literar „ratat”.  
Caracterul atipic al demersului  
monografic provine dintr-un exercițiu  
hermeneutic configurat pe „principiul  
vaselor comunicante”, prin racordurile,  
interferențele și corelațiile între biografie  
și operă, toate acestea în funcție de o  
constantă ordonatoare: „europenitatea  
autentică a acestui scriitor”. Înregistrând,  
cu acribie, tact și fluentă a ideii critice  
meandrele destinului unui scriitor situat  
„între lumi și istorii”, Sanda Cordoș redă  
imaginea unui „caz”, dar și prestanța unei  
figuri paradoxale a literaturii române,  
singulară prin destin, raportare la epocă  
și, desigur, prin iregularitățile operei.  
Printr-o documentare minuțioasă  
(întreprinsă la Biblioteca Jacques Doucet  
din Paris, la Muzeul Literaturii Române,  
la Muzeul județean „Teohari Georgescu”  
din Giurgiu, dar și la arhivele CNSAS),  
autoarea cărții articulează un portret „en  
miettes” al scriitorului, un portret a cărui  
coerență se desăvârșește pe măsură ce  
fragmente care îi alcătuiesc destinul  
beneficiază de o perspectivă inedită,  
desemnând liniile, tușele și culorile unui  
profil artistic multivalent, complex,  
prismatic. Atenția riguroasă la detalii,  
biografice și contextuale, e mereu însoțită  
de o reconfigurare a operei lui Vinea,  
prin excursuri biografice și prin  
descifrarea strategiilor autoficționale, dar  
și de situare a scriitorului „între lumi”,  
între revoluție și reacțiune, într-o

perioadă dominată de excese ideologice, în care autorul *Lunaticilor* și-a păstrat în general echidistanța intelectuală, gândirea nuanțată și liberă, în ciuda dilemelor ideatice și identitare care l-au bântuit.

Fascinația biograficului iradiază mai ales în primul capitol (*Biografia literară a unui scriitor occidental în România secolului XX*)“, în care sunt reconstituiți anii 1920-1930, cu efervescența mișcărilor de avangardă, epocă în care „Franța a făcut parte din cotidian și a însemnat o a doua geografie mentală“, iar racordarea la sensibilitatea artistică occidentală e o aspirație legitimă a scriitorului, dar și a multor intelectuali din epocă. Sanda Cordoș redă cu patos evocator mirajul spațiului parizian și prietenii literare ale lui Vinea (cea mai reputată, cu Scott Fitzgerald, pusă sub semnul „apartenenței la aceeași generație [...] cu experiențele, temerile și speranțele sale și, foarte probabil, o anumită imaginație a omenescului, precum și plăcerea jocului și a farsei“). Numele scriitorilor și artiștilor invocate în paginile cărții (Victor Brauner, Voronca, Marcel Iancu, Tzara, Lili Haskil, Aldo Palazzeschi, Paul Eluard, André Breton, Louis Aragon, Ribemont Dessaignes, Joséphine Baker etc.) contribuie la completarea unui tablou seducător al lumii interbelice, dar și la desenul profilului scriitorului ca „răsfățat vitregit“, risipit în proiecte și năzuințe greu de realizat. Capitolul *Din «Reportajul sentimental al lui Ion Vinea»* reconstituie tocmai această existență risipită a seducătorului, precum și jocul ambiguu între existență, ficțiune și autoficțiune: „Se poate spune că Ion Vinea a făcut, *avant la lettre*, autoficțiune,

încercînd să ascundă în cărți, dar și să dezvăluie (cu o ambivalență ce este proprie [...] genului) periplul său sentimental“. „Romanul sentimental al lui Ion Vinea“, refăcut de Sanda Cordoș din pagini de corespondență, din însemnări confesive, sau din opere literare, expune registrul afectiv al seducătorului, un registru cu paletă amplă, în care se amestecă iubirea pasională, trădarea, gelozia sau drama sentimentală, într-un periplu erotic viu colorat, restituit cu atenție selectivă la ambianța epocii, dar și la protagonistele „reportajului sentimental“ (Sașa, Tania Qvil, Dida Solomon, Nelly Cutava, sau Henriette Yvonne Stahl).

Incitante sunt paginile dedicate implicării lui Ion Vinea în tumultul ideologic al epocii (capitolul *În cîte revoluții a crezut Ion Vinea?*), în care scriitorul și jurnalistul, cu înclinații avangardiste, este atras de ideologia de stînga, fascinat de „fantasma revoluției sociale“, până la momentul adevărului, când descoperă obrazul ipocrit și malefic al „regimului despotice“ comunist (articolul *Rîsul lui Lenin*, din „Evenimentul zilei“, 29 ianuarie 1944). Sunt consemnate reacțiile lui Vinea la adresa ideologiei legionare, scriitorul repudiind orice formă de intoleranță, de anarhie politică, de dogmatism sau de antisemitism. Căci, cum scria Eugene Ionesco în *Jurnal în fărâme*, Ion Vinea a fost „un om liber care iubea, totodată, și libertatea celorlalți“. Ceea ce a urmărit Vinea, de-a lungul întregii sale existențe literare este, așa cum subliniază Sanda Cordoș, o „revoluție sufletească“, o revoltă a sensibilității împotriva a tot ceea ce are



forma sau menirea unui canon strâmt, a unui mecanism literar stereotip, ineficient și alienant. Extrem de important pentru aceste exerciții de relectură este modul în care se demonstrează că „biografia și opera lui Ion Vinea vorbesc limba și trăiesc obsesiile cititorului de astăzi”. Montajul monografic al Sandei Cordoș apelează la articulațiile unei narațiuni critice exemplar construite, cu un joc contrapunctic al prezențelor și absențelor, cu goluri și plinuri, o narațiune în care sunt valorificate informații, date, detalii ale biografiei, dar și sugestii existențiale preluate din romane (*Venin de mai*, *Lunatecii*), unde sunt încifrate personaje, dileme, eșecuri, aspirații sau întâmplări petrecute aieva. Punerea într-un fructuos dialog a romanului *Lunatecii* și a romanului *Drum de foc*, de Henriette Yvonne Stahl oferă posibilitatea unei comparații la nivelul imaginarului simbolic prin care se conturează soluții narative distincte. Relativizarea unor prejudecăți, a unor poncife ale receptării este una dintre preocupările constante ale autoarei, care, în paginile sale, dovedește o cunoaștere exhaustivă a textelor și a contextelor, prin vibrație empatică și spirit comprehensiv. Astfel, interpretând poezia lui Ion Vinea, Sanda Cordoș pune între paranteze două dintre referințele critice constrângătoare (pulsunile avangardiste și reveria transcendenței), plasând accentul hermeneutic asupra valențelor interiorității, asupra meandrelor afective. Se relevă în acest fel potențialul estetic al unei lirici a „interiorității și fragilității, a tranzitivului și a fugitivului (care îl apropie, probabil,

cel mai mult de Bacovia, dintre poeții fixați în prima linie canonică a liricii românești)”.

În privința prozei lui Vinea, este ocolită latura experimentalistă, interpretarea privilegiind mai degrabă amprenta autobiografică și afectivă, dimensiunea personalistă, cu o nuanțată înțelegere a figurii referențiale a personajului literar, relevant nu prin ceea ce este în mod „pragmatic”, prin energia faptei, ci prin ceea ce sugerează în plan simbolic, prin energia „difuză și insinuantă, a farmecului”. Semnificativ este faptul că, în acest periplu prin coridoarele de oglinzi ale lumilor și istoriilor, sunt convocate cărți și scrisori ale lui Vinea, dar și cărți și pagini epistolare ale altor scriitori din epocă (Tristan Tzara, Marcel Iancu, N. Carandino, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Ierunca, Barbu Brezianu, Henriette Yvonne Stahl etc.). Prin apelul la documente, la confesiuni și ficțiuni contrapunctice, prin recontextualizări și relaționări adecvate, Sanda Cordoș ne oferă, în paginile dense, erudite și decomplexate ale cărții sale, un profil seducător al scriitorului și omului Ion Vinea, situat între lumi și între istorii.

**Iulian BOLDEA**

**Andreea-Romana NĂZNEAN,**  
*Developing Translation Skills in the Classroom,* Lambert Academic Publishing, Berlin, Deutschland, 2017

*Developing Translation Skills in the Classroom (Dezvoltarea abilităților de traducere*

*la orele de limba engleză*) este prima carte semnată de Andreea-Romana Năzneaș, lector universitar dr. la Universitatea Petru Maior din Tg. Mureș și reprezintă teza de doctorat a autoarei.

Avem înaintea noastră o carte interdisciplinară, care îmbină metodică predării limbii străine cu metodică traducerii; suntem martorii unei fericite conjugări între două pasiuni care o animă pe autoarea cărții, aceea de profesor de limbă străină (engleză și germană) și aceea de traducător.

Cartea este rezultatul unei activități prodigioase la catedră, și este încununarea muncii autoarei în urma studierii unei vaste bibliografii și a analizei unui corpus alcătuit din 12 manuale care includ, în total, 80 de module, 90 de unități de învățare, 663 lecții, dintre care 57 lecții recapitulative, 3 lecții introductive și 11 lecții de lecturi suplimentare. Mai mult, s-au aplicat o multitudine de teste și experimente la clasă în scopul demonstrării eficienței utilizării limbii materne și a traducerii în însușirea unei limbi străine.

Chiar de la o succintă scrutare a cuprinsului cărții, suntem copleșiți de magnitudinea în abordare a temei, autoarea preocupându-se cu aceeași seriozitate de o gamă variată de subiecte, pe care reușește să le aducă la un numitor comun, acela al predării limbii străine prin intermediul traducerii. Aflăm, astfel despre rolul traducerii în predarea și învățarea limbii engleze și importanța profesiei de traducător, despre perspective și definiții ale traducerii, despre tipuri de bilingvism și inferența codului în traducere.

Un alt capitol este dedicat analizei privitoare la utilizarea limbii materne și a traducerii în predarea limbii străine și a impactului acesteia în predare, urmată de o analiză contrastivă a erorilor, ca urmare a unor experimente pedagogice și lingvistice aplicate la clasă. Autoarea analizează cu minuțiozitate traducerea ca metodă de predare a limbii engleze, prin investigarea metodei traducerii gramaticale, metodei directe, metodei audio-linguale sau metodei comunicative și post-comunicative.

Pe lângă această abordare sincronă a metodelor de predare, autoarea propune o perspectivă diacronică, urmărind astfel metode de predare propuse și utilizate în manualele românești din perioada comunistă și post-comunistă (*Pathway to English/English my Love*/seria *Upstream*), până în perioada contemporană.

Cum era de așteptat, autoarea pune un mare accent pe însemnătatea dobândirii și fixării vocabularului limbii străine, prezentând prin expunere și studiu de caz, cele mai importante aspecte ale acestui concept atât de necesar în dezvoltarea competenței lingvistice ale elevului. De o la fel de mare importanță se bucură și analiza structurilor idiomatiche, atât din perspectiva rolului acestora în dezvoltarea cunoștințelor lingvistice cât și a consolidării lor prin traducere. Desigur, nu se pierde din vedere nici aspectul intra- și inter- cultural al întregului proces de predare a limbii străine prin traducere, autoarea având grijă să evidențieze și să susțină aspectul referitor la multilingvism

și multiculturalism presupus de procesul de traducere.

Așadar, încă de la început, autoarea își exprimă intenția de a analiza și examina maniera în care traducerea, percepută ca abilitate distinctă, esențială în procesul de comunicare lingvistică și culturală, poate contribui la îmbunătățirea cunoștințelor de limbă străină ale elevilor, precum și a limbii materne și de a investiga strategii didactice cu privire la predarea traducerii ca activitate independentă.

Prima parte a cărții ia în discuție caracteristici de bază ale traducerii și ale profesiei de traducător, reliefând diferențele dintre traducere și bilingvism, autoarea ajungând la concluzia că a fi bilingv nu presupune în mod direct calitatea de bun traducător. Tot aici se argumentează că sintagma *traducere perfectă* ar putea apărea eventual în cazul fericit în care există o similaritate cât mai apropiată între implicațiile socio-economice, educaționale, religioase, etnice, etc. specifice limbii și, implicit, culturii sursă și țintă, acceptându-se, în același timp și ideea de iluzoriu vis-a-vis de acest aspect.

Cea de-a doua parte a cărții pledează pentru beneficiile limbii materne în procesul de predare a limbii străine cu ajutorul traducerii, demonstrând, prin statisticile rezultate în urma experimentelor, că elevii activează mai bine la orele unde se folosește limba maternă, deoarece se pot concentra pe rezolvarea sarcinilor și nu doar pe înțelegerea noilor cuvinte și structuri lingvistice. Autoarea subliniază că utilizarea ocazională a limbii materne le

oferă elevilor siguranța de sine de care ei au atâta nevoie pentru a putea înțelege noile structuri lexicale și gramaticale.

Mai mult, Andreea Năznea stăruie asupra ideii conform căreia insistarea prin recapitulare a anumitor aspecte gramaticale și lexicale, în diferite contexte (anumite tipuri de exerciții sau activități de traducere care includ aceste aspecte) îmbunătățesc însușirea limbii străine.

Autoarea subliniază complexitatea mijloacelor didactice și activităților necesare pentru a corespunde nivelului elevilor și obiectivelor lecției. În acest sens, în această parte a cărții se subliniază aspecte esențiale ce trebuie avute în vedere în proiectarea activităților de traducere la clasă care urmăresc realizarea cu succes a obiectivelor didactice propuse.

În cea de-a treia parte a cărții se trec în revistă, dintr-o perspectivă sincronică și diacronică, unele dintre metodele esențiale utilizate în predarea limbilor străine și influența pe care metodele tradiționale au avut-o asupra tehnicilor mai recente. Se insistă, în mod special, asupra avantajelor și dezavantajelor metodei tradiționale de traducere gramaticală, fără a neglija metoda directă, metoda audio-linguală, metodele comunicative și post-comunicative și legătura acestora cu traducerea. De asemenea, se propune o includere a traducerii între metodele (post)comunicative de predare a limbilor străine într-un moment în care potențialul său didactic și formativ este încă insuficient dezbătut.

Diacronismul abordării devine mai evident în momentul în care autoarea

investighează existența traducerii în diverse tipuri de manuale românești, publicate în etape istorice diferite, fie că a fost vorba de perioada comunistă sau post-comunistă. Pe parcursul analizelor, se accentuează rolul jucat de traducere în cadrul acestor manuale, precum și existența altor metode care au ajuns să o înlocuiască în timp. Unul dintre studiile de caz analizate vizează manualul *English, my Love*, în care putem observa constanta preocupare a autorilor pentru dezvoltarea competenței de traducere a elevilor, ca o competență de comunicare distinctă, aspect inexistent în celelalte manuale analizate de către autoarea cărții de față.

Cartea continuă printr-o cercetare care urmărește să evidențieze avantajele inserării traducerii între activitățile desfășurate la clasă și să demonstreze că aceasta poate contribui atât la progresul elevilor, pe linie de evoluție cognitivă, cât și la depășirea inhibițiilor în studiul unei limbi străine, pe linie de evoluție comportamentală. Un alt obiectiv important este acela de a ilustra, prin activități didactice concrete, faptul că traducerea și perspectiva contrastivă pot, la rândul lor, contribui la dezvoltarea competenței culturale; de fapt, studiile interculturale presupun și studiul similitudinilor și diferențelor dintre diverse comunități socio-culturale în scopul realizării unei comunicări eficiente între aceste comunități.

Așa cum am mai remarcat, autoarea este foarte atentă să (se) respecte importanța contextului cultural în predarea unei limbi străine, context care nu trebuie perceput doar ca un *catalizator* în dobândirea competenței lingvistice, ci

un cadru absolut necesar și indispensabil în procesul de predare a limbii prin traducere. Mai mult, se face inevitabilă asocierea dintre învățarea unei limbi străine și comunicarea interculturală, iar traducerea este (o activitate) foarte importantă în acest proces. Promovarea valorilor culturale, conștientizarea elevilor asupra diversității culturale, precum și a modalităților de a-i face față, ar trebui să se regăsească, din punctul de vedere al autoarei, printre obiectivele principale ale oricărui profesor de limbi străine.

În acest context, un rol important este atribuit expresiilor idiomatice, care, împreună cu termenii culturali, sunt considerate a fi cele mai capabile să ilustreze relația dintre limbă și cultură. În acest sens, autoarea propune integrarea perspectivei comparative în predarea limbii străine, precum și a unei game variate de exerciții de traducere în diverse tipuri de lecții – fie că este vorba de predarea elementelor de cultură și civilizație, fie a lexicului sau a gramaticii limbii engleze.

Ultima parte a cărții pune în prim plan competența de traducere, ca o abilitate distinctă, presupunând alte sub-competențe, ce vizează, în ultimă instanță, formarea elevilor în direcția comunicării interculturale, dar și ca posibili traducători și interpreți. În acest sens, fiind o profesionistă adaptată la standardele vieții actuale, autoarea susține modul în care noile tehnologii (în primul rând Internetul, ca sursă de informații) pot îmbunătăți standardele elevilor, și este deschisă la utilizarea tehnologiei ca mecanism pedagogic în promovarea

învățării independente, inclusiv a dezvoltării activităților independente de traducere.

În această parte a cărții sale, autoarea proune exerciții și activități de traducere care susțin o implicare directă a elevilor în procesul de învățare, precum și o responsabilizare a acestora vis-a-vis de acest proces. Pe de altă parte, autoarea cărții este de părere că și profesorii trebuie să înțeleagă și să își asume noua valență a rolului jucat în procesul instructiv-educativ, anume, de la facilitatorul de informații el este acum și tutorele sau îndrumătorul elevilor.

Pe parcursul întregii cărți, autoarea demonstrează faptul că traducerea își găsește un loc mai mult decât legitim la orele de limbi străine/limba engleză, atât ca metodă de predare-învățare asociată, sau nu, perspectivei contrastive cât și ca o competență de comunicare distinctă, atribut indispensabil al dialogului intercultural. În plus, prezența ocazională a limbii materne la orele de limbi străine poate duce la clarificarea unor noțiuni și la detensionarea unor momente de blocaj în comunicare.

Andreea Năzean are certitudinea că cercetarea care a stat la baza cărții sale este un demers continuu, deoarece prezența traducerii în abordările post-comunicative din didactica actuală a limbilor străine devine tot mai vizibilă. În același timp, se dorește ca, pe lângă valențele multiple ale traducerii enumerate, cercetarea să reprezinte și o pledoarie pentru o activitate fascinantă ce se adresează celor care acceptă cu plăcere provocările intelectuale. Această certitudine dezvăluită de autoare ne face

să sperăm la o continuare a anchetei analitice cu privire la rolul traducerii în procesul instructiv-educativ.

**Bianca-Oana HAN**

***Dictionnaire litteraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles), Édition sous la direction de Pascale Auraix-Jonchière et Simine Bernard-Griffiths, avec la collaboration d'Éric Francalanza, Paris, Honoré Champion, 2017***

Dédié aux représentations littéraires du jardin au XVIIIe et XIXe siècles, époque où le jardin, sous toutes ses formes, connaît un nouvel essor, par le développement de l'horticulture et de la botanique, la création des jardins d'hiver et des parcs publics, cet impressionnant dictionnaire de 835 pages, s'avère un important outil scientifique qui synthétise des problématiques liées à un important motif littéraire.

Sous la direction de Pascale Auraix-Jonchière et Simine Bernard-Griffiths, avec la collaboration d'Éric Francalanza, de nombreux chercheurs de différentes nationalités se sont attelés à la tâche d'« ouvrir les sentiers croisés de la fiction littéraire, des arts et de la poésie, afin d'apprendre de façon plus directe et plus sensible ces nouveaux espaces [...] que furent les parcs, les serres et les jardins à ce tournant décisif des XVIIIe et XIXe siècles » (p.16).

Comme le dictionnaire invite à l'ouverture aléatoire, la thématique assure

ici la cohérence des nombreuses entrées qui désignent soit des auteurs, soit des noms de fleurs, soit des concepts. Certains auteurs (comme Chateaubriand, Balzac, Flaubert, Lamartine, George Sand, etc.), et lieux (Espagne, Éden) bénéficient de plusieurs entrées, qui se complètent les unes les autres par la richesse d'informations et de références bibliographiques.

Pour certains auteurs, la thématique du monde floral est rattachée ici à des perspectives moins connues, comme dans le cas de Zola, qui, selon Sophie Guermès, anticipe dans *La Débâcle* les romans sur la guerre de Claude Simon : « les coins de verdure épargnés par les combats [...], ou encore les coups de feu tirés et le sang versé 'au milieu de la verdure tendre des jardins' au printemps » (p.757).

Parlant de Gustave Flaubert, Luce Czyba souligne la place importante que les jardins et les parcs jouent dans la mise en scène et en images de la vie bourgeoise, avec les différences de statuts économiques et sociaux, des modes de vie de leurs propriétaires.

À propos de Charles-Joseph de Ligne, Rodica Lascu-Pop observe qu'il manie « avec la même aisance l'épée, la parole et la plume » (p. 482) et rappelle son expérience de jardiniste, synthétisée dans plusieurs ouvrages théoriques sur le jardin. Dans *Coup d'œil sur Beloeil. Écrits sur les jardins et l'urbanisme*, Ligne met à profit sa vaste expérience pour dresser un tableau synchrétique des parcs et des jardins des pays visités (la France, l'Angleterre, la Russie, la Pologne, l'Autriche, la Hongrie, l'Italie, la

Hollande, la Suisse, les Allemagnes, les Pays-Bas autrichiens, etc.), en redisant sa confiance dans les bienfaits de la nature.

Dotée d'un savoir botanique riche et précis, George Sand se distingue des écrivains qui lui sont contemporains, « qui ne confèrent guère d'importance aux espèces florales mais seulement à *la* fleur de manière générique » (p. 661), par le sens symbolique qu'elle accorde à chacune.

Les concepts de « beaux » et de « sublime » sont revisités par Yvon le Scanff à la lumière des motifs du jardin et du paysage dans plusieurs ouvrages littéraires, théoriques ou philosophiques.

Le motif du camélia est analysé par Lise Sabourin dans l'œuvre de Balzac et Dumas, où elle acquiert une dimension sentimentale et érotique, en dressant aussi une appréhension synthétique sur cette fleur : « devenu motif textile sur les robes, les coutures de pantalons ou les tapis chez Flaubert, Goncourt et Zola, le camélia blanc signe la transparence laiteuse de la pâleur, une finesse luxueuse, mais languide et menacée, associée à l'ambiguïté d'un amour vénal en fin de siècle » (p. 72).

En revanche, le narcisse apparaît traditionnellement lié à la mort, et ses vertus avérées, « à savoir son odeur enivrante, voire mortifère » (p. 524) sont réactivées dans le nom du personnage éponyme, Narkiss, ou Narcisse, comme s'attache à le montrer Marion Baudet.

À son tour, l'orchidée apparaît associée à la figure du dandy, « la fleur 'fin-de-siècle' par excellence » (p. 556) et un motif répandu de la période Art nouveau, qui se trouve au cœur d'un

réseau de concepts, dont le factice, le simulacre, le morcellement, comme le montre Isabelle Krzywowski. Des espaces comme les *paseos* et les *patios* espagnols sont analysés dans leur dimension esthétique et culturelle par Tania Antolini Dumas, à travers les yeux des voyageurs écrivains ; elle y décèle l'opposition entre l'Espagne catholique et ses jardins royaux et l'Espagne maure avec ses jardins exotiques. Ces quelques exemples montrent que le dictionnaire s'avère utile non seulement pour ceux qui ont déjà étudié la problématique de différentes perspectives ( par la synthèse des approche qu'il propose), mais aussi pour ceux qui veulent entamer une recherche sur un sujet inépuisable comme l'est le topos du jardin (par les riches renvois bibliographiques). Certains articles peuvent constituer des points de départ pour de nouvelles recherches, non pas sur le jardin, mais à partir de ce motif. Un des mérites de ce volume est sa cohérence, au-delà du grand nombre d'auteurs et des styles différents, et en dépit de la présentation par ordre alphabétique. En suivant les écrivains et les artistes dans leurs représentations et dans leurs pensées, on a l'impression de faire réellement un voyage dans cet univers floral qui dit l'évolution de l'idéologie, de l'esthétique, de la technique. Un prolongement des interrogations sur le siècle suivant serait opportun pour dégager la continuité ou la dissolution d'un topos, menacé au XX siècle par les deux guerres mondiales.

**Corina BOZEDEAN**

**Cornel Dimovici, *Vremea trădărilor*, Editura Sigma, București, 2010**

Romanul *Vremea trădărilor*, de Cornel Dimovici, a apărut la Editura Sigma, București, în anul 2010. Autorul, medicul-scriitor Cornel Dimovici, stabilit în Wiesbaden, Germania, și-a început cariera medicală în localitatea Comandău (Covasna), ținut ale cărui frumoase peisaje montane sunt înregistrate ca descrieri expresive în narațiunile sale în care descriptorul controlează descriptivul (eu confesiv și eu contemplativ), ținut ai cărui oameni „destoinici” i-au rămas apropiați peste timp.

Romanul, după cum remarcă Mihai Sin, în Postfață, „are unele caracteristici ale literaturii scrise în exil, printre care o anumită detașare de „zona operațională”, combinată, oarecum paradoxal, cu o vehemență a memoriei, cu o neîmpăcare cu ororile petrecute sub comunism.”<sup>1</sup> Titlul romanului e sugestiv: nu doar protagonistul, ci absolut toate personajele din roman își consumă destinul de sub imperiul trădării. Semantica trădării respiră în toate secvențele narrative ale romanului, acționând agresiv în construcția de personaj, odată ce nu există un personaj „mulțumit” de calea pe care-o urmează, împlinit. Fiecare dintre personaje, dar mai cu seamă Alex, protagonistul, au parte de un destin mutilat, ei înșiși fiind mutilați sufletește. Romanul lansează viziunea unui destin controlat: soarta tuturor personajelor, în special, a

---

<sup>1</sup> Mihai Sin, „Postfață” la Cornel Dimovici, *Vremea trădărilor*, Sigma, București, 2010.

protagonistului, a iubitelor acestuia este contabilizată într-o factură de plată pe viață a celor trădați, unii până la pierderea identității (cazul Liviei), mulți deveniți marionete în urma jocurilor politice indecente ale unui timp istoric „nedrept”.

Astfel, Alex, orfan de tată (român), crescut doar de mama (maghiară), învățătoare într-un cătun transilvan, duce un trai modest în casa părintească. Înzestrat cu inteligență și cultivându-i-se dorința „împlinirii” prin știință și muncă, Alex va ajunge să studieze medicina. Dar, ca orice adolescent, manifestându-și simpatia față de tinerii revoluționari maghiari, va fi întemnițat, întrerupând astfel ascensiunea profesională. Structură oximoronică, în care ura și iubirea conviețuiesc, Alex, după un episod umilitor trăit la „*reîntoarcerea din infern*” (primul capitol), din condiția silnică a ocașului, are puterea de a relua studiile medicale, absolvind ca șef de promoție. În ciuda rezultatelor meritorii obținute, el va fi repartizat la Comandău, un sat covășnean din creierii munților.

Acțiunea romanului este oarecum lineară și urmărește îndeaproape traseul protagonistului. Începutul romanului stă sub semnul inevitabil al timpului interogativ sub care se află Alex, protagonistul romanului, un adolescentul întemnițat „fără probe temeinice”, doar pe baza supoziviilor trădătoare: „Și iar accepta, trebuia să accepte, revoltat, umilit și supus, optimist și trist, înăbușit de ură și de milă, ura favă de sine însuși că trebuie să existe, neavând încotro, neîntrebându-l nimeni, pe el, materie și existență și spirit, deci neîntrebându-l,

trebuise, repetând și blestemând, mereu repetând, să accepte, să îndure toata mizeria, și înjosirile, și umilințele pe care poate și trebuie să le accepte un om. Întrebarea, de la începutul începuturilor, sau soluția, aruncată în lume, scuipată, construită ca să fie întoarsă pe toate părțile cu acelavi rezultat: de ce eu și numai eu, de ce nu vi celălalt, sau nu și ceilalți, în aceeași măsură, pentru că, la urma-urmei, toți, într-o formă sau alta (...), toți muritorii sunt loviți, și umiliți, și chinuți, și aruncați în noroi, și fără acest strop de speranță, de fapt cea mai măreață calitate umană, ei oamenii, ar fi dispărut înainte de a fi apucat să construiască primele colibe și străzi și cetăți și catedrale”. (p.5) De la început se remarcă profilul echivoc al adolescentului nedreptățit de soartă care, de fiecare dată, pe parcursul romanului, surprinde printr-o atitudine optimistă: „[...]fără acest *strop de speranță*, de fapt cea mai măreață calitate umană, ei oamenii, ar fi dispărut înainte de a fi apucat să construiască[...].”

După o detenție politică de opt ani, privat de „preaplina libertate” a obsedantului deceniu, Alex descinde pe peronul gării din Cluj (primul capitol *Reîntoarcerea din Infern*), încercând să-și recompună, să-și reîmprospăteze destinul din piese de puzzle pe care și le rememora prin aducerea în prezent a prietenilor de altădată. Voia să repornească vehiculul înțepenit, chiar ruginit, al prietenilor din junețe: „Où sont les neiges d'autant?” Pe rând, primi numai refuzul, negarea și trădarea din partea așa-zişilor prieteni. Toți se delimitau într-un fel sau altul de



„dizidentul politic”, statut căpătat, un atu de referință pentru SS.

Rătăcind prin urbe, cu umbra Liviei, iubita cu ochii senini, „imenși și albaștri”, căutând-o cu disperare „în același oraș și totuși într-altă lume, cumva străină, neștiind unde și, de fapt, fără speranță” („Binecuvântată fie puritatea inimii!” - Dante<sup>2</sup>)

Infernul spre care te conduce Cornel Dimovici dobândește carnalitate abia în „paradisul terestru”, de după eliberare, foștii prieteni, colegi și cunoștințe refuzându-i-i orice sprijin. Umbrei dantești a lui Virgiliu, în *Vremea trădărilor* i se suprapune amica Mona, onesta, anosta, ocrotitoarea, materna și resemnata, refugiul perfect pentru un „orfan” al timpului. Negăsindu-și locul în Clujul „cenușiu” (tonalitate ce-l va urmări în viață: „tot cenușiuul ăsta va rămâne mult timp culoarea simbolică a României postrevoluționare”- p. 197), Alex se duse acasă, la blajina lui mamă, învățătoare în Corun, care „îl privea tristă, însă nu direct, în ochi, ci cumva pe lângă ei, fixând un punct în spatele lui, dincolo de pereții bucătăriei. Nu era niciun reproș în privirea întunecată și grea și adâncă. Era doar durere, eșec și ratare. Prăbușirea singurei ființe care îi mai rămăsese era mai nimicitoare și mai fără speranță decât ar fi fost căderea și ratarea ei proprie. Suferința și eșecul lui erau sfârșitul și negația ultimelor speranțe. Și, iar, ea nu putea să-i explice cât suferă, cât o doare și cât îl iubește. Era infirmitatea genetică de a nu se putea explica. O ciudată frică de trivial, de operetă.” (p.20)

---

<sup>2</sup> A. Dante, *Divina comedie. Purgatoriul. Cântul XXVII.*

Ce slujbă putea obține un ocnaș, care nu isprăvise studiile medicale decât, de probă, agent dezinfectant la un dispensar sătesc. Apar, ca în Infernul dantesc, personaje mai mult sau mai puțin grotești, care îl întristează, îl vând, îl derutează sau îl dezgustă.

În al doilea capitol (*Tamara*), ne sunt relatate evenimente experiențiale în care este angajat Alex ca doctor debutant (căci reluate studiile medicale), timp în care nu doar cunoaște firea oamenilor, ci și el se surprinde ca personalitate recunoscută și apreciată de colectivitatea ale cărei răni fizice, trupește le oblojea. Doar sufletul lui rămânea captiv unei boli cronicizate, tânjind după iubirile pierdute: Livia, studentă la filologie, arestată și ea în momentul în care el fusese întemnițat, și despre care auzise că ar fi murit, respectiv Tamara, colegă, doctor, care se îndrăgostise de el nebunește, dar al cărei temperament vulcanic, sperându-l, îl determină să o îndepărteze, cauzând moartea acesteia, după cum aflase de la un binevoitor.

*Comandău* (al treilea capitol) primește simbolul de *axis mundi* (posibil și pentru prozatorul Dimovici). Despre Comandău, sat covăsnean poziționat la cea mai înaltă altitudine din ținut, aflăm din documente că este cea mai estică așezare a Transilvaniei, atestată documentar din 1913. Oamenii locului se ocupau prioritar cu prelucrarea lemnului și oieritul. Prezent în cartea lui Dimovici, „siclăul” – planul înclinat, monument tehnic, aproape unic în Europa, asigurând transportul ecologic și economic al materialului lemnos de la Comandău la Covasna, mai amintește azi

despre perioada înfloritoare a industriei forestiere de odinioară.

„Autorul, medicul-scriitor Cornel Dimovici, din Germania, și-a început cariera medicală și activitatea de creație literară în localitatea Comandău, județul Covasna, ale cărei frumoase peisaje montane și oameni destoinici i-au rămas apropiate sufletului său pentru totdeauna”, scria Erich Mihail Broanar<sup>3</sup>. Iar scriitorul bucureștean Sorin Teodorescu suplimentează informațiile bio-bibliografice ale lui Dimovici (an de referință 2010): „*Vremea trădărilor* este a treia carte a lui Cornel Dimovici - un prozator de certă valoare, care, deși trăiește de peste trei decenii în Germania, este legat sufletește de meleagurile covășnene. În anii '70, a fost medic la Comandău și Ozun, colaborator permanent la ziarul *Cuvântul Nou* din Sfântu-Gheorghe și la revista *Vatra* din Târgu-Mureș. În noul său roman, Cornel Dimovici prezintă locurile atât de cunoscute și dragi lui, în special Comandăul, cu oamenii săi aspri, care se conduc după legi aproape proprii, specifice unei comunități izolate de lume. Romanul prezintă și frământările unui exilat care parcurge o lungă perioadă de acomodare, purtând însă în suflet iubirile și trădările lăsate în urmă, ca și mult îndrăgitul Comandău.<sup>4</sup> Toposul covășnean amprentează profund și emblematic destinul tânărului medic. Deschis noilor începuturi, Alex optează pentru izolare și, prin urmare, în ciuda faptului că fusese șef de promoție, dar având avantajul

vorbitorului bilingv, alege Comandăul. Aici se maturizează și-și exersează profesia, fiind apreciat de săteni ca salvatorul lor. E locul și timpul în care este respectat ca om.

Tragedia Tamarei (sinuciderea din cauza iubiri neîmpărtășite de el) îi adânci lui Alex trauma existențială, motiv pentru care luă decizia exilului, mai întâi în Franța (cap. *Paris*), apoi în Germania (capitolele *Ana* și *Livia*). Urmează, de fapt, Golgota exilului: Paris, Frankfurt, călătorii în Toscana. Și reveniri (ale unui înstrăinat) în România („patria lui”) imediat după „mineriada” furtunosului '89 (cap. *Revoluție*): „Acum se putea reorienta în țara asta, care era patria lui, și o părăsise de atâția ani, și n-o mai cunoștea, pentru că se schimbase, și era cumva altfel, contorsionată de revoluție și teroare, și sete de răzbunare... Știa că se va reîntoarce și va încerca să dezlege enigme și, poate, căutând tinerețea, să se explice. Și avea nevoie de prieteni și de căldură... (...) Ce departe erau anii aceia, și Clujul, și tristețea... Și unde erau ceilalți, cu care a mărșăluit prin ani, prieteni sau amici și colegi? Umbre... Și el, un emigrant, un străin, un fugar fără căpătâi, cum profețise Tamara...”(p. 218)

Capitolele *Ana* și *Livia* sunt copii ale cutiei pandorei pe care, inconștient și pasional, o deschide Alex în clipele de singurătate, crezând cu înverșunare că fiecare dintre femeile iubite, Nora (frigida care oferă confortul căminului, pe care o iubește din compasiune), Ana (idol juvenil de-o frumusețe neasemuită, iubita „interzisă”) ori Livia (iubirea din tinerețe, regăsită, peste timp, apatică, ștearsă și îndepărtată) îi va schimba destinul. Fiind

<sup>3</sup> Apud Mariana Cristescu, „Cornel Dimovici, Reîntoarcerea din (și în) Infern”, în *Cuvântul liber*, nr.595 /2010, Tg. Mureș

<sup>4</sup> Apud Mariana Cristescu, art. cit.

ele însele suflete trădate, ce altceva decât trădare puteau oferi celui alt?

Prin onomastica feminină omonimă a câtorva titluri de capitole, romancierul dirijează îndeaproape lectura. Astfel, înțelegem că Alex este trădat în iubire sub toate aspectele: iubirea părintească prin absența tatălui și chiar și a mamei, prezență sporadică în destinul protagonistului; iubirea la nivelul cuplului ca eros pierdut (Livia „se va pierde într-o groapă, singură și blestemată și umilită ... fără să fi păcătuit vreodată” – p. 234), un eros abandonat (Tamara se sinucide; Nora îl părăsește) sau ce i se refuză (incestul față de Ana, fiica lui și a Liviei). Viața îl trădează pe Alex, care zadarnic probează norocul de a-ți schimba soarta: în finalul romanului, aflăm un Alex „singur, cu păcatul ăla al lui, și mai trist, și mai lipsit de speranță, urmărit de umbra aceea a blestemului încăpățânat, seducător și pervers. Și se va reîntoarce în munții ăia blestemați și încăpățânați ...” Iar **iubirea** va rămâne pentru el „**un ciudat capriciu al destinului.**” (cap. *Livia*, p. 234)

Pasajele replicilor sufletelor îndrăgostite sunt emoționante: „Știi, Alex, în anii ăștia când nu mai știam dacă o sa mai pot părăsi vreodată România, m-am agățat mereu de Toscana. Era țara basmelor tale. Și te-am iubit. Și nu știam dacă o sa te mai văd vreodată. (...) ***Toscana, și istoria ei, și tu erași paradisul care nu există. Acolo, între blocurile cenușii,*** de beton, sărăcăcioase, în mahalaua aia infernală, am supraviețuit crezând în Toscana. Și în tine. (...) Te-am iubit de când te-am văzut prima oară. (...) Și în toți anii ăștia, când am crezut că am pierdut totul, am visat Toscana și am citit

istoria și literatura, și de la Dante am ajuns la Virgiliu, și Medici, și Michelangelo, și Savonarola...”

„Spre deosebire de poetul florentin al Evului Mediu, care, călătorind în lumea fantastică a morților, duce cu sine toate sentimentele și pasiunile celor vii și trage după el tot pământul”, Cornel Dimovici călătorește în lumea reală a morților vii, a sufletelor ucise.

Acestei apariții editoriale i se reproșează de către unii critici absența suspansului, a ambiguității, Dimovici „expediind”, probabil voit, o altă verigă a dezastrului, ce ar fi putut să confere un plus de dramatism finalului: incestul anunțat ferm de Livia (motivată de ridicolul căderii în trivial): „De fapt, am venit să-ți spun că Ana, amanta ta, este fiica mea și a ta” („Niciunul din voi să nu se apropie de ruda lui de sânge ca să-i descopere goliciunea. Eu sunt Domnul”, Levitic 18:6)

„Incestul petrecut în roman este unul real, susține Mihai Sin, dar datorat sistemului, care a frânt sau a distrus milioane și milioane de destine. Există, fără îndoială și un incest politic și social, prin care ființa umană și minima ei demnitate au fost violate legal, disproporția dintre individ și angrenajul puternic și infernal al sistemului neputând fi pusă într-o ecuație”<sup>5</sup>.

În aceste condiții, finalul decurge firesc, proiectând un background al împăcării cu sine: „Alex rămăsese și mai singur, cu păcatul ăla al lui, și mai trist, și mai lipsit de speranță, urmărit de umbra aceea a blestemului încăpățânat, seducător

---

<sup>5</sup>Mihai Sin, *Postfața* cit.

și pervers. Și se va reîntoarce în munții ăia blestemați și încăpățânați, de unde, în urmă cu mulți ani, fugise, sperând să se găsească și să se înțeleagă și să se elibereze.” (cap. *Livia*, p. 234)

Cartea e captivantă. Cornel Dimovici mânuiește cu precizie strategiile discursive de tip narativ și descriptiv, pe când cuvântul limbii române se „răsfață” în cele peste 234 de pagini.

Cornel Dimovici conservă bine narativul evocator, combină fabulația cu descrierea, confesiunea cu contemplația. Chiar prezentând un intertext al livrescului medieval, *Vremea trădărilor* rămâne un roman al timpului nostru, care propune o temă cât se poate de autentică: **mântuirea prin iubire** (iubirea de semenii). Și suntem în deplin acord cu Mihai Sin care afirmă că „[...]ar fi timpul ca autorul să fie asimilat printre valorile certe ale literelor românești”.<sup>6</sup>

#### **Referințe critice:**

Mariana Cristescu, „Cornel Dimovici, Reîntorcerea din (și în) Infern”, în *Cuvântul liber*, nr.595 /2010, Tg. Mureș.

D.A. Doman, „Odiseea unui medic din infernul comunist până-n diasporă și înapoi”, în *Centrul cultural*, Pitești, 2000.

Horia Gârbea, „Cornel Dimovici: *Vremea trădărilor*”, în *Luceafărul*, nr. 31/2010.

D.A. Doman, *Cititorul de roman*, Ed. Pământul.

Mihai Sin, „Postfață” la Cornel Dimovici, *Vremea trădărilor*, Sigma, București, 2010

**ZOLTÁN Ildikó Gy.**

---

<sup>6</sup>Ibidem.

**LIST OF AUTHORS**

- ANUSHIRAVANI Alireza, Professor of Comparative Literature & Literary Theory, *Shiraz University*, Shiraz, Iran
- BOLDEA Iulian, Professor, PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- BOZEDEAN Corina, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- BUDA Dumitru-Mircea, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- BUTIURCA Doina, Associate Prof. Habil., PhD, Faculty of Technical and Human Sciences in Tîrgu Mureş, *Sapientia University of Cluj-Napoca*
- CHIOREAN Luminița, Associate Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- CIOANCĂ Costel, PhD, Scientific and cultural coordinator of the *Ancient Western Art Museum* of the Romanian Academy
- CISTELECAN Al., Professor, PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- CORCINSCHI Nina, Associate Prof., PhD, *Ion Creangă State Pedagogical University of Chişinău*
- FELECAN Daiana, Professor Habil., PhD, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare, Romania
- GHASEMI Parvin, Professor of English Literature, *Molana Institute of Higher Education*, Abyek, Ghazvin, Iran
- HAN Bianca-Oana, Associate Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- JALAYER Robabeh, PhD Candidate of English Literature *Shiraz University*, Shiraz, Iran
- KHORSAND Golbarg, PhD Candidate, Department of Linguistic and Foreign Languages, *Shiraz University*, Shiraz, Iran
- LAKO Cristian, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- LIRCA Corina, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- MARCU Nicoleta Aurelia, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- NĂZNEAN Andreea, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- NISTOR Eugeniu, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- RAHIMIPOUR Saeid, Assistant Prof., PhD, *Farhangian University*, Iran
- RUS Maria-Laura, Assistant Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- ŞTEFĂNESCU Dorin, Professor Habil., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- ŞTEFANOVICI Smaranda, Associate Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- SZEKELY E. Monica, Associate Prof., PhD, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*
- ZOLTÁN Ildikó Gy., Assistant, *Petru Maior University of Tîrgu Mureş*