

# **INTERTEXT**

**Revistă științifică  
Nr. 1/2 (57/58)  
anul 15**

Categoria B+

**Scientific journal  
Nr.1/2 (57/58)  
15<sup>th</sup> year**

Category B+

Chișinău, ULIM, 2021



### Comitetul de redacție/Editorial Committee

<b>Director publicație/Editor publisher</b>	Elena PRUS
<b>Redactor-șef/Redactor-in-chief</b>	Victor UNTILĂ
<b>Colegiul de redacție/ Editorial board</b>	Ion MANOLI, Carolina DODU-SAVCA, Dragoș VICOL, Angela SAVIN-ZGARDAN, Inga STOIANOV, Zinaida CAMENEV
<b>Secretar de redacție/Editorial secretary</b>	Marius CHIRIȚĂ

### Consiliul științific/Scientific Council

Jacques DEMORGON, Filosof, Sociolog, Franța/Philosopher, Sociologist, France  
François RASTIER, CNRS, Paris, Franța/CNRS, Paris, France  
Marc QUAGHEBEUR, Muzeul de Arhive Literare, Bruxelles, Belgia/Museum of Literary Archives, Bruxelles, Belgium  
Mircea MARTIN, Academia Română, București/The Roumanian Academy, Bucharest, Romania  
Mihai CIMPOI, Academia de Științe a Moldovei/The Academy of Sciences of Moldova  
Jean-Louis COURRIOL, Universitatea Lyon 3, Franța/Lyon 3 University, France  
Sanda-Maria ARDELEANU, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România/University „Ștefan cel Mare”, Suceava, Romania  
Efstratia OKTAPODA, Universitatea Paris Sorbonne - Paris IV/Paris Sorbonne University  
Antoine KOUAKOU, Universitatea Alassane Ouattara-Bouaké, Coasta de Fildeș/University Alassane Ouattara-Bouaké, Ivory Coast  
Roumiana STANTCHEVA, Universitatea „St. Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgaria/University „St. Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgaria  
Tatiana CIOCOI, Universitatea de Stat din Moldova/Moldova State University Moldova  
Gheorghe MOLDOVANU, Academia de Studii Economice din Moldova/Academy of Economic Studies of Moldova  
Tamara CEBAN, Universitatea „Spiru Haret”, București, România/University „Spiru Haret”, Bucharest, Romania  
Ludmila BRANIȘTE, Universitatea Al.I. Cuza, Iași, România/Al. I. Cuza University of Romania

Volumul a fost recomandat spre publicare de Senatul ULIM (Proces-verbal nr 8.din 30 iunie 2021).  
Articolele științifice sunt recenzate/The scientific articles are reviewed

The volume was recommended for publishing by the Senate of Free International University of Moldova (Minutes No 8, june 30, 2021).

ULIM, Intertext N1/2, 2021, 57/58, anul 15,

Tiraj 50 ex./Edition 50 copies

© ICFI

Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale/Institute of Philological and Intercultural Research

Address/Adresa: MD 2012, Chișinău, 52 Vlaicu Pârcalab Street Tel.: + (3732) 20-59-26,

Fax : + (3732) 22-00-28 site: icfi.ulim.md; e-mail: inst\_cult2006@yahoo.fr

## CUPRINS

<b>Elena PRUS.</b> <i>Știința – un vaccin contra megacrizelor sistemice</i> .....	7
---	---

### SALONUL INVITAȚILOR

<b>Daniel CORBU.</b> <i>L'histoire et la littérature. Les arts et la littérature à l'époque postmoderne. Le nouveau Léviathan</i> .....	11
<b>Ludmila BRANIȘTE.</b> <i>A Hermeneutic Exercise of the Convergence between National Features and the Modernity of the European Spirit</i> .....	19
<b>Efstratia OKTAPODA.</b> <i>Dora d'Istria, une féministe transculturelle dans l'Europe des Balkans et au-delà</i> .....	28

### DIALOGICA LITERARĂ

<b>Elena PRUS.</b> <i>Antropologia artistică din perspectiva eticii transumaniste</i> .....	39
<b>Mihaela CHAPELAN.</b> <i>Le dialogue auteur-lecteur, un dialogue qui dit beaucoup et fait entendre davantage</i> .....	50
<b>Teodora LEON.</b> <i>“Wonder boys” book vs movie comparison: do wonder boys wander through joys?</i> .....	61
<b>Elena PLATON.</b> <i>Ofilirea „metaforei ofilite”</i> .....	67
<b>Mihaela Nicoleta ICHIM-RADU.</b> <i>Vasile Alecsandri: aspecte inedite ale itinerarului biografic vs recuperarea memoriei scriitorului</i> .....	76

### DIALOGICA LINGVISTICĂ

<b>Angela SAVIN-ZGARDAN.</b> <i>Păstrarea sensurilor lexicale la componentele unităților polilexicale stabile</i> .....	85
<b>Tatiana PODOLIUC.</b> <i>The functions of idioms in a sentence</i> .....	90
<b>Inna COLENCIUC.</b> <i>The semantic analysis of the conceptual fields “wealth” in the english language</i> .....	98
<b>Cristina NICHITA.</b> <i>Terminologia reprezentativă din domeniul inteligenței umane (în limbile engleză și română)</i> .....	103
<b>Sorina DONȚU-SARÎTERZI.</b> <i>Strategia stilistică a discursului diplomatic</i> ...	112

### STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE

<b>Violeta TIPA.</b> <i>Filmele lui Michel Ocelot: călătorie prin timp și spațiu</i> .....	123
<b>Alexandru BOHANȚOV.</b> <i>Identități discursive în cultura media</i> .....	132
<b>Liliana PLATON.</b> <i>Design de mediu. Știință și practică</i> .....	140
<b>Stela COJOCARU.</b> <i>Aspecte evaluative și asociative a formei plastice</i> .....	147
<b>Inna HATIPOVA.</b> <i>Proprietățile semantice ale elementelor ritmice și modal-intonationale de origine folclorică în creațiile pianistice ale compozitorilor din Republica Moldova</i> .....	152
<b>Alina-Viorela MOCANU.</b> <i>Icoana în biserica creștină: aspecte simbolistice, funcționale și tipologice reflectate în teologia ortodoxă românească</i> .....	160

## ȘTIINȚE ALE EDUCAȚIEI

<b>Gheorghe MOLDOVANU.</b> <i>La formation linguistique et la construction des savoirs disciplinaires au sein des filières francophones</i> .....	171
<b>Ludmila BRANIȘTE.</b> <i>Limite și ipostaze ale ludicului în cadrul orelor de RLS on-line</i> .....	181
<b>Diana GRADU.</b> <i>La francophonie roumaine, une belle étrangère</i> .....	191
<b>Arina CHIRILĂ.</b> <i>Motivarea studenților străini în anul pregătitor de limba română: strategii și tehnici</i> .....	201
<b>Sonia Carmen MUNTEANU.</b> <i>The Good, the Bad and the Ugly of Emergency Online Language Teaching at University</i> .....	208

## EVENIMENTE, RECENZII ȘI AVIZURI

<b>Carolina DODU-SAVCA.</b> <i>Tehnologia formării competențelor de traducere la studenții-traducători</i> .....	217
<b>Sebastian DRĂGULĂNESCU.</b> <i>Aliona Grati, Chișinău. Morile timpului – eseu de imagologie literară</i> .....	220
<b>Nicolae CHIRICENCU.</b> <i>Profesorul Natan Grinbaum: model de exigență didactică și științifică</i> .....	225

## CONTENTS

<b>Elena PRUS.</b> <i>Science - a Vaccine Against Systemic Megacrisis</i> .....	7
---	---

## SPECIAL GUESTS

<b>Daniel CORBU.</b> <i>History and Literature. Arts and Literature in the Postmodern Era. The New Leviathan</i> .....	11
<b>Ludmila BRANIȘTE.</b> <i>A Hermeneutic Exercise of the Convergence between National Features and the Modernity of the European spirit</i> .....	19
<b>Efstratia OKTAPODA.</b> <i>Dora d'Istria, a Cross-Cultural Feminist in Balkan Europe and beyond</i> .....	28

## LITERARY DIALOGICS

<b>Elena PRUS.</b> <i>Artistic Anthropology from the Perspective of Transhumanist Ethics</i> .....	39
<b>Mihaela CHAPELAN.</b> <i>Author-Reader Dialogue, a Dialogue Saying a lot and Making Itself Heard</i> .....	50
<b>Teodora LEON.</b> <i>"Wonder Boys" Book vs Movie Comparison: Do Wonder Boys Wander Through Joys?</i> .....	61
<b>Elena PLATON.</b> <i>"Withered Metaphor" Withering</i> .....	
<b>Mihaela Nicoleta ICHIM-RADU.</b> <i>Vasile Alecsandri: Unique Aspects of the Biographical Itinerary vs. Recovery of the Writer's Memory</i> .....	67

## LINGUISTIC DIALOGICS

<b>Angela SAVIN-ZGARDAN.</b> <i>Preservation of Lexical meanings in Stable Polylexical Units Components</i> .....	85
<b>Tatiana PODOLIUC.</b> <i>The Functions of Idioms in a Sentence</i> .....	90
<b>Inna COLENCIUC.</b> <i>The Semantic Analysis of the Conceptual Fields "Wealth" in the English Language</i> .....	98
<b>Cristina NICHITA.</b> <i>Representative Terminology in the Field of Human Intelligence (in English and Romanian languages)</i> .....	103
<b>Sorina DONȚU-SARÎTERZI.</b> <i>Stylistic Strategy of the Diplomatic Discourse</i> .....	112

## STUDY OF ARTS AND CULTUROLOGY

<b>Violeta TIPĂ.</b> <i>Michel Ocelot's films: a Journey through Time and Space</i> .....	123
<b>Alexandru BOHANȚOV.</b> <i>Discursive Identities in Media Culture</i> .....	132
<b>Liliana PLATON.</b> <i>Environmental design. Science and Practice</i> .....	140
<b>Stela COJOCARU.</b> <i>Evaluative and Associative Aspects of the Plastic Form</i> .....	147
<b>Inna HATIPOVA.</b> <i>Semantic Properties of the Rhythmic and Modal-Intonational Elements of Folkloric Origin in the Piano Creations of the Composers from the Republic of Moldova</i> .....	152
<b>Alina-Viorela MOCANU.</b> <i>Icon in the Christian Church: Symbolic, Functional and Typological Aspects, Reflected in the Romanian Orthodox Theology</i> .....	160

## SCIENCES OF EDUCATION

<b>Gheorghe MOLDOVANU.</b> <i>Language training and the Construction of Disciplinary Sciences within Francophone Branches</i> .....	171
<b>Ludmila BRANIȘTE.</b> <i>Limite și ipostaze ale ludicului în cadrul orelor de RLS on-line/Limits and Hypostases of Playfulness during Online RLS Classes</i> .....	181
<b>Diana GRADU.</b> <i>Romanian Francophony, the Beautiful Stranger</i> .....	191
<b>Arina CHIRILĂ.</b> <i>Motivarea studenților străini în anul pregătitor de limba română: strategii și tehnici//Motivation of Foreign Students in the Romanian Language Preparatory Year: Strategies and Techniques</i> .....	201
<b>Sonia Carmen MUNTEANU.</b> <i>The Good, the Bad and the Ugly of Emergency Online Language Teaching at University</i> .....	208

## EVENTS, REVIEWS AND NOTICES

<b>Carolina DODU-SAVCA.</b> <i>Technology of Training Translation Skills in Students-Translators</i> .....	217
<b>Sebastian DRĂGULĂNESCU.</b> <i>Aliona Grati, Chisinau. The Mills of Time – Essay of Literary Imagology</i> .....	220
<b>Nicolae CHIRICENCU.</b> <i>Professor Natan Grinbaum: Model of Didactic and Scientific Exigency</i> .....	225

## ȘTIINȚA – UN VACCIN CONTRA MEGACRIZELOR SISTEMICE

Știința este spațiul de libertate necondiționată de a pune întrebări/ a înainta ipoteze/a face propuneri/a căuta și găsi soluții. Ea pretinde dreptul de a spune public tot ceea ce comportă cunoașterea adevărului. Cercetarea reprezintă zona activă a științei, rolul societal al căreia rezidă în trecerea de la „inteligenta cognitivă” la „inteligenta multiplă”. Mișcându-se într-un spațiu al controverselor, știința intervine în actualitate ca model de gândire paradigmatică inovativă și rezultantă a circuitelor cunoașterii care investighează neofactori.

Scenariile secolului XXI, în care catastrofele, bio-terorismul și războaiele continuă, generează actualmente noi provocări ce reprezintă o poartă spre un nou laborator al spiritului. Covid-19, care a pus sub semnul întrebării existența și securitatea condiției umane în ansamblu, a generat o megacriză: criza de eveniment (pandemie), criza de structură (instituțională), criza de cicluri, criza sistemelor (medical-sanitar, financiar-economic, psihologică s.a.). Pandemia reprezintă un punct de cotitură care a creat epifenomene și a scos la suprafață problemele specifice în diferite sfere. În domeniul cercetării, efortul oamenilor de știință, care au început investigațiile, a fost imediat și va duce la soluționarea problemei la scară globală.

Anvergura intrării într-o nouă etapă a societății mondiale (Edgar Morin, *Société monde*) necesită și adaptarea creativă a comunității academice la schimbările iminente ale domeniilor. Cercetarea răspunde noilor provocări prin căutarea soluțiilor inovative la problemele de actualitate prin mai multe modalități: disponibilitatea globală a surselor științifice, configurarea domeniilor prioritare, sinergia eforturilor transdisciplinare, convergența tehnologică a resurselor, crearea noilor grupuri de cercetători etc. Pericole ca insecuritatea datelor, manipularea informației sau știrile false trebuie combătute prin cercetări specializate, susținute de credibilitatea instituțiilor și de renumele cercetătorilor. Mai mult ca niciodată, avem nevoie de un plan global, subliniază Yuval Noah Harari, autorul *Sapiens*, *Homo Deus* și *Lecții pentru secolul XXI*: „Umanitatea trebuie să facă o alegere. Vom merge pe calea dezbinării sau vom adopta calea solidarității globale? Dacă alegem dezbinarea, aceasta nu va prelunge doar criza, ci va duce probabil la catastrofe și mai grave în viitor. Dacă alegem solidaritatea globală, aceasta va fi o victorie nu numai împotriva coronavirusului, ci și împotriva tuturor epidemiilor și crizelor viitoare care ar putea asalta omenirea în secolul XXI.” În acest sens, orizontul zilei de mâine va impune dezvoltarea științei prin modele diferite: aprofundarea domeniilor ca atare, dar și interacțiunea științelor *soft*/uman(itar)e cu cele *hard*/exacte, interacțiunea transumanismului cu postumanismul și cu metaumanul. Dincolo de aceste tendințe ale științei mondiale actuale, soluția intelectuală optimă pentru umanitate presupune configurarea unui nou umanism, ca proiectare a unei viitor inteligent, respectând umanul.

**Elena PRUS, prof. univ. dr. hab., Om emerit,  
Prorector pentru Proiecte,  
Universitatea Liberă Internațională din Moldova**





**SALONUL INVITAȚILOR**

**SPECIAL GUESTS**



**Daniel CORBU***Uniunea Scriitorilor din România*

## **L'HISTOIRE ET LA LITTÉRATURE. LES ARTS ET LA LITTÉRATURE À L'EPOQUE POSTMODERNE. LE NOUVEAU LÉVIATHAN**

Depuis tant d'années une chimère hante le monde. Ce concept désigné par le terme de postmodernisme demeure aujourd'hui même une sorte d'apparition qui nous échappe toujours, plus difficile encore à déchiffrer que la comète Halley, un monstre aquatique, terrestre ou bien céleste, inconsistant mais obsédant, illusoire mais dévorateur, dépeint de tant de manières. Bien qu'employé depuis quelques décennies de façon ostentatoire et obstinée, même excessivement, pour s'imposer, le postmodernisme est encore aujourd'hui un terme contradictoire. Je dis contradictoire car chacun de ses commentateurs s'est édifié une théorie sur le postmodernisme, de sorte que l'idée promue par Brian McHale dans „*La Fiction Postmoderne*” selon laquelle toutes ces théories ne seraient que des fictions me semble encore valable.

Pour cela même, toute tentative de définir le postmodernisme „*devra dire à la fois ce que le postmodernisme est et ce qu'il ne l'est pas*”.

Mais le terme a son histoire à lui. De nos jours, tout commentateur du postmodernisme sait que le terme a été forgé et employé pour la première fois par le peintre anglais John Watkins Chapman en 1870 pour définir le phénomène plastique européen développé en dehors de la peinture impressionniste française. Qu'on le rencontre de nouveau en 1917 dans un ouvrage de Rudolf Pannwitz où il désigne „*le nihilisme et la décadence des valeurs européennes*” ou en 1934 dans une anthologie de poésie mise en place par Federico Onis et parue à Madrid, de même qu'en 1942, dans l'anthologie de poésie latino-américaine mise en place par Dudley Fitts. La consécration du terme vient pourtant plus tard, après 1947 grâce à des personnalités telles D.C. Somervell, Arnold Toynbee, Bernard Rosenberg ou l'économiste Peter Drucker, le dernier déclarant même en 1957 „le passage à une société post-industrielle qui se caractérise par une déviation par rapport à la vision cartésienne du monde”. Mais le terme a acquis une place privilégiée dans la rhétorique des années 60<sup>e</sup>- 70<sup>e</sup> surtout grâce aux théories développées par Ihab Hassan, Jameson, Vattimo, Lyotard et puis par Charles Newman, Brian McHale, Gerald Graff et par le prodigieux théoricien canadien Linda Hutcheon.

*Postmodernisme.* Le concept est si vague, si étendu, il est parasitaire et surenchéant. Le terme est bien antipathique, âpre, lourdaud selon ce que tous les commentateurs ont constaté et évoque „ce qu'il veut surpasser” ou bien supprimer: le modernisme même. Il contient ainsi «son propre ennemi» (Ihab Hassan). Un terme déroutant, et, par conséquent hostile, qu'on se voit obligé d'employer car il désigne un paradigme.

Tout de même, on tient pour déroutant le fait qu'à l'heure ou la «culture postmoderne” (syntagme consacré déjà) s'est imposée, la définition du terme

postmodernisme a reçu des notations et des connotations tellement diverses. François Lyotard l'a désigné comme „*paradoxe de l'avenir*” à partir de l'idée que l'époque postmoderne se distingue par „*une tendance prononcée à la délégitimation de la connaissance*”, par la suppression „*d'un métalangage universel et l'imposition d'une pluralité infinie de langages*”. Vattimo y voit une fin de la fin où *post* n'est pas synonyme d'*anti*, alors qu'Ihab Hassan l'envisage à travers des catégories négatives comme „*une véritable fatalité de l'expression écrite*” étant donné que les traits distinctifs du phénomène sont l'anarchie, le polymorphisme, l'indétermination, l'absence.

D'ailleurs, le polymorphisme de l'acceptation du terme est impressionnant. Structure autoréflexive, le postmodernisme surgit d'une crise de légitimation qui tourmente depuis quelques décennies la vie sociale. Au niveau ontologique, dans le postmodernisme, l'être n'est plus fondé métaphysiquement, il n'est plus l'entité qui se rapporte aux phénomènes du monde réel, mais une entité aléatoire, contextuelle. Les valeurs mêmes ne sont plus immuables, mais soumises à une relativité conjoncturelle et les catégories négatives avec lesquelles on opère (nihilisme, décadence, dissolution de la métaphysique, la valeur „faible”) nous obligent à nous demander si le postmodernisme apporte quelque chose de meilleur ou de pire par rapport au modernisme, s'il ne supprime pas „le projet inaccompli du modernisme” selon ce que dirait Jürgen Habermas. La vérité elle-même cesse d'être envisagée dans le postmodernisme comme un concept qui touche à la gnoséologie car elle faillit de s'encadrer dans une réalité métaphysique stable. La connaissance trouve son fondement dans l'expérience esthétique, le monde postmoderne devient un monde fondamentalement esthétisé qui reconsidère ses valeurs culturelles en les réécrivant et les donnant des sens nouveaux. Ce sera, au fait, un des grands accomplissements de l'orgueil du monde postmoderne. C'est en ce sens que se soutient notre idée selon laquelle „le postmodernisme tire ses racines de *Sein und Zeit* ou Heidegger parle de la nécessité d'une destruction de l'histoire de l'ontologie”, c'est-à-dire, de la pensée qui superpose l'être à la présence.

Dans un certain sens, le postmodernisme est une culture qui se développe à l'intérieur de la culture et son trait principal est le dédoublement ou, on pourrait même dire, la duplicité entretenue systématiquement. Ses moyens de s'imposer sont « consciemment périodiques, historiques et réflexifs » et ses provocations postmodernes contiennent une complicité infinie. Par conséquent, il devient de plus en plus clair que le postmodernisme excelle en dénaturation. Il est important et même intéressant de suivre ce phénomène de dénaturation dans tous les arts.

Sans doute, le postmodernisme ne peut plus être envisagé de nos jours tel que le faisait l'américain Charles Newman en 1985, dans l'ouvrage „*The Post-Modern Aura*» comme „une bande d'artistes contemporains infatués qui, la pelle à la main, marche sur les traces des éléphants spectaculaires du modernisme”. Pourtant, ses liaisons avec le modernisme et le classique demeurent infaillibles.

Il n'y a pas longtemps que Steven Connor avançait l'idée que la „post-culture” n'est plus à même de se définir, d'une façon ou de l'autre, d'une position indépendante, qu'elle est condamnée à rester un prolongement parasitaire d'une création culturelle consacrée.

Il faut admettre la cohorte des théoriciens contemporains du phénomène, en cas où ils veulent être fair-play, que le postmodernisme n'aurait jamais été possible sans l'existence de quelques mouvements, écoles ou bien idées de la seconde

moitié du XX<sup>ème</sup> siècle qui ont spéculé un second modernisme - *the high-modernisme* - comme dirait Jameson, ou mieux encore - *un modernisme tardif* - d'après John Barth: *le textualisme et l'intertextualité* (Barthes, Derrida, Julia Kristeva), *le mouvement destructiviste* (Richard Mackeey, Donato, Hopkins, etc.), le concept d'*opera aperta* par lequel Umberto Eco imposait la pluralité sémantique, *le fragmentarisme et la poétique du fragment* promues par Ihab Hassan, *l'anti-mimétisme* promu par Michel Foucault dans son ouvrage „Les mots et les choses” (1996).

Sans minimaliser l'importance des autres, on peut affirmer que le principe de l'intertextualité a été entièrement revendiqué par le postmodernisme. Il était déjà formulé depuis 1971 par Roland Barthes dans son ouvrage „Le plaisir du texte”. Selon Barthes, l'intertextualité est celle qui supplante la relation auteur-texte par une relation lecteur-texte. Cette nouvelle relation situe la signification textuelle à l'intérieur de l'histoire même du discours textuel. Dans ces circonstances, un ouvrage littéraire écrit d'après les normes de cette nouvelle relation ne peut plus être envisagé comme original.

C'est ainsi qu'on envisage les livres de E. L. Doctorow (*Le livre de Daniel*), ceux d'Umberto Eco (*Le nom de la rose*), de Christa Wolf (*Cassandre*), de Salman Rushdie (*Les enfants à minuit*), de Garcia Marquez (*Cent années de solitude*), de Findley (*Les fameux derniers mots*) ou bien de Fowels (*La chenille*). Ce sont des œuvres de codification et décodification des signes, des livres qui déplacent l'intérêt du lecteur vers „le sujet plus général des paradoxes de la parodie tout en signalant la différence ironique au cœur même de l'analogie comme une transgression autorisée de la convention”.

De toutes les tensions du postmodernisme, la plus évidente serait „la transgression des limites qui distinguent entre les genres, les discours, les disciplines et même entre la culture d'élite et celle de masse”. Mais on rencontre aussi beaucoup de ces traits chez un Lautréamont (son premier livre paraissait en 1868), chez un Urmuz, etc., ce qui nous autorise d'affirmer que la durée postmoderne ne se succède pas chronologiquement à celle moderne. Cette observation a été faite aussi par d'autres théoriciens qui ont découvert dans ce paradoxe «une métafiction historiographique”. Il ne faut pas penser plus loin qu'au geste essentiellement postmoderne (dans le sens de „récupération” invoqué par Lyotard) de «Bouvard et Pécuchet» de Flaubert (1880) où les deux personnages essaient de concentrer la pensée entière dans un seul Livre offrant ainsi, selon le groupe Tel Quel, le plus pur spécimen de „texte comme intertextualité”. À mon avis, c'est de cet ouvrage de Flaubert que surgit le comportement postmoderne auquel se sont ajoutées plus tard les nuances anarchiques qui placent le mouvement entier sous le sceau du dionysiaque.

Si l'architecture qui contient à la fois la théorie et la réflexion critique sur cette théorie s'est inscrite dans un processus rapide d'internationalisation, il n'en est pas de même pour la peinture et la sculpture, les arts les plus rapprochées de celle-ci. La diversité de la peinture et de la sculpture au XX<sup>ème</sup> siècle est vraiment comblante.

Les théories du postmodernisme qui, selon ce qu'on a déjà affirmé, précèdent le plus souvent les ouvrages avancent deux directions de développement des arts: la première - *la pluralité - conservatrice* (qui admet la reprise des

possibilités du modernisme et même un retour au symbolisme) et la seconde - *la pluralité - critique* (fondée sur l'impureté et l'intertextualité).

La peinture continue, d'une part, le mouvement des pionniers de l'abstractionnisme (Kandinsky, Klee et Mondrian), d'autre part, elle cultive la condition de type encyclopédique qui, selon les assertions de Howard Fox «admet une immensité de points de vue, une infinité de réactions interprétatives».

De sa variante de simple renaissance (Jencks), de cosmopolitisme ironique font partie les ouvrages qui se distinguent par un retour partiel, temporaire et „dépourvu de sincérité» aux styles anciens. C'est à cette catégorie qu'appartient le fameux tableau *Constelazione del Leone - Scuola di Roma*, peint en 1980 par Carlo Maria Mariani où on représente un groupe d'artistes et de dealers contemporains à travers le style faussement héroïque de la peinture allégorique du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

A l'époque postmoderne, l'art est menacé par les forces du théâtralisme, du divertissement et du kitsch. Selon l'affirmation de Claude Karnoouh, «on porte tous différents masques et costumes, on s'efforce à créer ce qu'a déjà été créé, on entre tous dans la sphère *Néo* ou bien dans celle d'un «post-perpétuel»: néoréalisme, néoexpressionnisme, néo-avant-gardisme (un drôle de terme, n'est-ce pas?), néo-abstraction, néo-minimalisme, néo-surréalisme, etc. Dans la fresque de la société on retrouve la même situation, on rencontre une néo-bourgeoisie, des néo-riches, des néo-pauvres, des néo-impérialistes, des néo-capitalistes, des néo-nationalistes, des néo-populistes, des néo-kantiens, des néo-hégéliens, des néo-philosophes».

Au fait, il n'y a rien de nouveau dans ces «néo-nouveautés»! A partir de la grande révolution entamée par Duchamp, les arts plastiques se sont contentés seulement à l'emploi de l'artefact promu au rang d'objet d'art. Impossible à encadrer dans l'idée platonicienne de Beau et de Bien, l'artefact, un objet tout fait, sans personnalité, acquiert les dimensions d'un néo-art. La manifestation la plus edificatrice en ce sens est l'exposition de Manzoni, *Merda del artisto* qui réunit des boîtes de conserves à inscriptions. Cette exposition, présentée même à Beaubourg, comme les seringues d'Andy Warhol, comme les pots de nuit de Verdoni, exprime plutôt une attitude civique qu'une attitude artistique, l'idée d'une culture en pleine décadence et de la dérision dans un monde dominé par une rationalité économique.

Durant les trente dernières années, le postmodernisme littéraire a été ce qu'on appelle „une agressive provocation américaine”. En tant que littérature „sans paternité”, „littérature sans influences primaires» qui subit l'anxiété de son „non-influence”, la littérature américaine a su trouver dans le postmodernisme sa grande occasion de séduire, par un spectacle intertextuel, une parodie ironique, des motifs, des symboles, des thèmes orientaux ou bien européens anciens et consacrés. L'argument le plus fort de cette reprise est, selon plusieurs théoriciens américains, l'imitation du Moyen Age ou celle de la Renaissance: Dante et la circulation orale des visions religieuses avant l'écriture de „La Divine Comédie”, Chaucer et les histoires empruntées à la mémoire collective. Et même le cas d'Homère et du traitement subjectif dans l'*Illiade* et l'*Odyssée* des motifs mythologiques grecs. Par conséquent, pourquoi n'existeraient pas une circulation des idées, des citations explicites ou à rebours des mêmes bibliographies connues, des bouillonnements de théories et de nuances fictionnelles comme dans le cas d'Homère, Dante ou Chaucer qui sont envisagés comme des postmodernes déguisés? De même procèdent, c'est-à-dire avec la même «honnêteté», selon les affirmations faites par

William Gass en 1985, John Barth, E.L. Doctorow, Thomas Pynchon ou Toni Morrison. Un regard diachronique sur la littérature ferait surgir un grand nombre d'écrivains postmodernes. On commencera notre investigation dans les années 70, quand la nouvelle critique qui offrait une liberté sans bornes au lecteur réussit à faire écho dans les ouvrages de quelques auteurs de métafictions considérés aujourd'hui, sans le moindre doute, des postmodernes, tels John Barth, John Fowels ou Umberto Eco.

À partir de ce moment, la sphère de la culture arrive, par de superpositions répétées, à une interdépendance totale par rapport à celle de la critique. C'est pour cela même qu'on prend la partie de Brian McHale qui, dans son ouvrage „*Postmodernist Fiction*» (conçu comme une poétique de la fiction contemporaine) authentifie «la structure auto-réflexive du postmodernisme». Dans la prose, de même que dans la poésie, le rapport de forces entre la théorie et la substance poétique se modifie, dans le sens que la théorie - en tant que discours secondaire - devient un discours originaire. Par conséquent, le monde comme texte arrive à englober le texte comme monde.

La littérature postmoderne cultive „le choc de la nouveauté”, tant chéri par Ezra Pound qui s'écriait toujours „Make it new!” («Innovez!»). Pourtant, ses innovations, de même que celles d'autres poètes tels T.S. Eliot ou Yeats, n'ont jamais atteint que le niveau de la forme, leur contenu demeurant pour la plupart, traditionnel. Ainsi, „la période iconoclaste de la poésie anglo-américaine de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle a été reprise dans tous ses éléments par les adeptes de la poésie concrète ou de la poésie de langage qui vont modifier le rapport auteur - texte, lecteur - texte.

Les commentateurs du phénomène de changement au niveau littéraire rattachent toujours les ouvrages aux théories mises en place. Voilà l'opinion de Steven Connor sur la liaison de la poésie avec la Nouvelle Critique: „Il n'y a aucune coïncidence dans le fait que *The Waste Land* d'Eliot, *Ulysses* de Joyce, les premiers *Cantos* de Pound et *Principles of Literary Criticism* de L.A. Richards sont parus à un intervalle de quelques années. Grâce à l'accent mis sur l'harmonisation des pulsions affectives contradictoires suscitées dans le lecteur, la théorie de la lecture élaborée par Richards s'est avérée adéquate à l'interprétation des ouvrages des écrivains nouveaux et, surtout, de l'œuvre d'Eliot car vraiment *Principles of Literary Criticism* s'achève sur une plaidoirie en faveur d'Eliot”.

Une plaidoirie pour la littérature postmoderne et même une définition précoce du postmodernisme sont mises en place par Leslie Fielder dans son essai *Cross that Border - Close that Gap*, paru en 1963, où il touche à la «culture d'élite» et à la „culture de masse”. Il décèle dans les romans de Kurt Vonnegut et John Barth des éléments de western et science-fiction, accessibles aux masses. Contestant „l'intégralité générique de la culture d'élite”, Leslie Fielder applaudit l'apparition en prose du style parodique qui se débarrasse d'élitisme tout en l'illustrant par deux exemples: Conrad (la parodie des romans d'aventures) et le Joyce d'*Ulysses* (la parodie du romantisme des filles dans le chapitre « Nausicaa »). Quiconque s'efforce d'entendre le postmodernisme en tant que phénomène de création dans les arts et surtout dans la littérature, ne peut pas ignorer l'ouvrage d'Ihab Hassan « *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* » où l'auteur assimile le désir de „démembrement” du modernisme et du postmodernisme à la légende d'Orphée. Il est bien connu que le poète-musicien a

été démembré par les ménades jalouses de son penchant pour les jeunes hommes. Elles ont jeté la tête et la lyre d'Orphée dans le fleuve de l'Ebre. Orphée a continué à chanter même après avoir été tué par les ménades. A partir de cela, Hassan nous présente un Orphée moderne qui accepte la désintégration et le démembrement et qui continue à chanter pour affirmer „une nouvelle forme créatrice”. Ihab Hassan dévoile l'existence de cet „héroïsme de la désintégration” dans le modernisme de même que dans le postmodernisme. Ses premiers signes se retrouvent dans les livres du marquis de Sade, ils sont renforcés par une tradition de la négation dans l'œuvre d'Alfred Jarry pour arriver au comble dans l'œuvre de Beckett qui inaugure, selon Hassan „l'ère de l'écriture postmoderne”. Les deux accents que le théoricien découvre dans les livres des écrivains mentionnés ci-dessus seront révélateurs aussi pour John Barth et William Burroughs: un accent positif - „auto-transcendant, sacré, absolu” et un autre „auto-destructif, démoniaque, nihiliste”.

Envisageant le peintre et non pas l'écrivain dadaïste Marcel Duchamp comme l'artiste qui relie vraiment le modernisme au postmodernisme („une intelligence souveraine de l'anti-art, les paradoxes de son négativisme et son positivisme étant des expressions du postmodernisme”), Ihab Hassan risque une définition du nouveau concept. „L'esprit postmoderne se blottit à l'intérieur du grand corps du modernisme”. Cette définition est reprise et complétée le long de son étude où le postmodernisme se présente finalement comme une „réformation du modernisme”.

La plupart des études de poétique postmoderne envisage comme postmodernes les fictions qui méditent consciemment à leur propre statut de fictions, qui transgressent les conventions connus du roman et poussent au premier plan l'acte de la création et la personnalité de l'auteur. Il s'agit là de „métafictions historiographiques”, selon Linda Hutcheon, qui, tout en empruntant leurs sujets à l'histoire, les soumettent à des dénaturations et des «fictionnalisations». C'est ainsi que la création devient «surfiction» - lieu de naissance des principes théoriques (Raymond Federman), alors que la critique devient dans le postmodernisme «critique-fiction», c'est-à-dire, un topos du jeu et de l'illusion. Ce sont des vraies acrobaties exécutées avec beaucoup de force ludique et de raffinement. Selon l'opinion de Gianni Vattimo, le moi poétique postmoderne est enchanté par l'esthétisation de l'immédiat, par l'aspect impur des formes littéraires et l'initiation du lecteur équivaut dès le début à une séduction de celui-ci.

Le poète postmoderne – ludique, ironique, parodique, déconstructiviste, carnavalesque, décanonisé - se trouve toujours en opposition avec l'hiératisme moderne. La conscience de l'artifice et du „travail à thème”, c'est-à-dire, „une conscience textuelle aiguë”, institue ce qu'a été appelé plus tard le „laboratoire hypertextuel” du postmodernisme qui, dans l'élan de sa totalité récupératrice, ne sépare jamais le postmodernisme du modernisme et du classicisme.

Dans son étude „Notes sur l'état de postmodernité”, Virgil Nemoianu parle d'„un jeu avec l'histoire” en tant qu'élément principal de la postmodernité. C'est précisément sur ce jeu que s'appuient les deux directions de la poésie américaine souscrites au paradigme postmoderne: la première inclut la génération Beat, l'École de Poésie de New York et le Collège d'Écriture de Black Mountain, la seconde - les poètes orientés vers la poésie du langage (language poetry) dont l'accent postmoderne est extrêmement puissant. La seconde direction dérive son importance du fait que ses représentants se sont insurgés contre la narrativité et la



centralisation du moi lyrique, mais aussi du fait que, dans leur quête de la nouveauté, ils ont poussé l'expérience vers des formes extrêmes (voir la «poésie de la nouvelle proposition, théorétisée par Ron Sillman!) qui ont débouché sur ce qu'on appelle de façon très précieuse „la poésie universitaire”.

Pourtant, une influence très puissante sur la poésie de la fin du siècle précédent a été exercée par l'Ecole de Poésie de New York (The New York School), un groupe poétique qui a modifié le rapport du poète avec le réel, mais aussi avec sa propre création, estompant ainsi considérablement la limite entre l'existential et l'esthétique. Le poème devient maintenant la consignation de l'existence et de sa „circonstancialisation” dans le poème et les gestes de la poésie sont aussi celles du poète sans masque, sans déguisements, descendu au beau milieu de la rue.

L'expression, de même que les formes poétiques, deviennent plus légères justifiant ainsi Morse Peckham à définir le poème comme „une composition à lignes de longueur inégale qui se différencie par cela même de la régularité entropique de la prose».

En 1970, Ron Padgett et Donald Saphiro publient „An Anthology of New York Poets” qui inclut des poèmes signés par 27 poètes parmi lesquels se trouvent aussi Frank O'Hara, John Ashbery, Ted Berrigan, Tom Clark, Kenneth Koch ou Bill Berkson.

Pour tout lecteur avisé, interprète ou créateur de poésie, « An Anthology of New York Poets » n'est pas seulement un repère, mais aussi le dernier événement historique au niveau de l'esthétique poétique. L'ensemble de la production lyrique de l'Ecole de New York est lié au „personnisme de Frank O'Hara”, manifeste lancé par le poète le 27 août 1959 contre l'académisme d'un Henry James ou d'un Wallace Stevens, contre la „dogmatisation” et la sacralisation de l'art. C'est une plaidoirie pour le poète du geste, cinéaste de sa propre existence dans un présent éternel. Le poème s'écrit par une technique semblable au „dripping” de Pollock. C'est-à-dire, la technique de peindre le tableau en y dégoûlant de la peinture liquide, la page devient un champ entropique, lieu de déroulement des scénarios improvisés du moi poétique. Ajoutons à ce mouvement le groupe „Black Mountain”, les poètes „objectifs- projectifs” qui, avec le théoricien du groupe, Charles Olson, ont cultivé la poésie de l'énergie cinétique avec le rythme et les nuances de la langue parlée et, le mouvement „Beat” („San Francisco Renaissance”), un mouvement protestataire, révolutionnaire au niveau esthétique et social, surtout, grâce à ses promoteurs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac et Laurence Ferlinghetti.

Si l'on compte aussi du *biographisme* lyrique promu par des poètes isolés, tels Robert Lower et Diane Wakoski (la dramatisation de certaines expériences réelles en leur donnant la valeur d'expériences surréalistes) on obtient l'image complète d'une poésie placée sous le sceau du postmodernisme.

Pour ce qui est de l'Europe de l'Est ou de l'Ouest, la nouvelle poésie a été longtemps envisagée comme une nouvelle *néo-avant-garde*. Elle s'est maintenue dans les limites d'un expressionnisme expérimental. Un traitement à part vaut la poésie moderne de la Russie post-totalitaire, cette troisième vague poétique du XX<sup>ème</sup> siècle qui a à la base surtout le „cubisme-futurisme”. Les commentateurs du phénomène ont décelé trois directions dans la poésie russe postmoderne, notamment, le *méta-réalisme*, le *conceptualisme* et le *présentisme*. Ce sont des

directions tout à fait synchroniques, malgré le spectacle de la nouveauté dans la lyrique du monde.

Pour conclure, au moins pour le moment, notre discussion sur la littérature postmoderne, on dira qu'en Europe, les poètes, de même que les prosateurs, ont entendu le postmodernisme non pas comme une transgression de la modernité, comme une fin ou bien une négation de celle-ci, mais, dans le sens attribué par Lyotard, comme „une perlaboration de la modernité».

## Notes

- 
1. Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism* (Methuen, New York, 1985). Pour suivre son affirmation Linda Hutcheon avance l'idée que le postmodernisme est moins un concept et plutôt une problématique où le politique et l'artistique sont impossible à séparer. „Le postmodernisme a été possible grâce à l'auto-référentialité, l'ironie, l'ambiguïté et la parodie qui caractérisent la plupart de l'art moderne, mais aussi grâce à ses explorations linguistiques et à ses provocations qui visent le système de représentation réaliste classique. D'autre part, la fiction postmoderne arrive à contester l'idéologie moderne de l'autonomie artistique et de l'expression individuelle, de même que la séparation délibérée de l'art par rapport à la culture de masse et la vie quotidienne (Huysens, 1986: 53-4). Paradoxalement, le postmodernisme réussit à légitimer la culture (d'élite ou de masse), même alors qu'il s'applique à la miner. Cette double action permet d'éviter le danger que Jameson (1985) découvre dans l'action solitaire de la pulsion de renversement ou de déconstruction, notamment le danger (pour la critique) de l'illusion de la distance critique. La fonction de l'ironie dans le discours postmoderne est précisément celle d'instituer cette distance critique et puis de la détruire. Cette double action prévient aussi toute tendance critique d'ignorer ou rendre triviaux les problèmes historiques et politiques. En tant que producteurs ou récepteurs d'art postmoderne on est tous impliqués dans la légitimation de notre culture. L'art postmoderne se met à investiguer ouvertement les possibilités critiques de l'art sans nier pourtant que cette critique est réalisée de façon inévitable au nom de sa propre idéologie contradictoire».
  2. Jean François Lyotard, *La Condition Postmoderne. Rapport sur le savoir* Paris : Minuit, 1979.
  3. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, 1988.
  4. Ibidem
  5. A voir la théorie édifée dans notre ouvrage Daniel Corbu, *Intimitatea publică a poeziei* (L'Intimité publique de la poésie), Iasi : Princeps Edit, 2002, où on découvre dans *Bouvard et Pécuchet* le premier grand geste postmoderne.
  6. Charles Newman, *The Post-Modern Aura*, Northwestern: University Press, 1985.
  7. William Gass, *Habitations of the World: Essays*, New York, 1985, Simon & Schuster
  8. Jean François Lyotard. *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Correspondance 1982-1985, Paris : Galilée.

## A HERMENEUTIC EXERCISE OF THE CONVERGENCE BETWEEN NATIONAL FEATURES AND THE MODERNITY OF THE EUROPEAN SPIRIT

**Ludmila BRANIȘTE**

*Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași*

However ungrateful the situation of Romanian writers who express themselves by means of a language with a limited circulation – the Romanian language – may remain, quite a few of them are European writers. This is reflected in the role they play in their national literature, the modern contents and artistic expressivity of their works and, last but not least, their commitment to the active conscience of human community. The present article is aimed at undertaking a hermeneutical exercise of a centuries-old, fruitful history of cultural and literary Franco-Romanian relations from the beginning until the second half of the 19<sup>th</sup> century. We will mainly address the topic of Vasile Alecsandri and his generation, who struggled with all responsibility for the development of these relations. This study proves how the Romanian writer, truly European by character, knew that the convergence between national specificity and the modernity of the European spirit is the basis for literary success, the longevity of his works and the cultural relations between his nation and France. Literature has always meant a value of human equilibrium, civilization and humanization. Taking into account all that has been mentioned above, we believe that dwelling at some length upon the exemplary demonstration of the Romanian Europeanism carried out by Vasile Alecsandri in his human and artistic essence, cannot be anything but legitimate, opportune and useful.

**Key words:** *unity in diversity, the 19<sup>th</sup> century, differences and similarities, convergence, national specificity, European identity.*

Building Europe proved to be an especially complex and ambivalent process. Interactions between peoples, cultures, social classes and states created a heterogeneous and contradictory unity. The Europe of nations is a result of the modern world-view which is based upon individualism, materialism and progressivism (proclaimed as the ideas of equality, fraternity and liberty) – ideas which were partially abandoned in course of further evolution of the Western model. The development process of modern society implies breaking the ties between man and nature, man and time and man and himself, thus producing a number of splits such as man/world, man/time, man/man. Further scientific research doubled by what Paul Ricœur called the “school of doubt” (Nietzsche, Freud) generated the idea of postmodern crisis that is bound to lead to a world where nobody believes in anything – a fact that explains that Europeans no longer believe in a bright and promising future (Barna 31). The heritage of the founding fathers of Europe is still here, even though the context has changed.

Before becoming a large market, an uncertain political community and a diplomatic and military power, Europe used to be a cultural phenomenon. Before acquiring a political meaning, Europe became a spiritual concept: the European Council first discussed by Novalis, the Christian state idealized by Schlegel, the perfect republic of Schleiermacher, and the search for alternatives to the

Napoleonic state undertaken by Coleridge, Wordsworth and Saint-Simon. Comments upon European identity were present during both the 19<sup>th</sup> (Heine, Hugo, Nietzsche, Unamuno) and 20<sup>th</sup> centuries (R. Rolland, S. Zweig, Hofmannstahl, Valéry, Bernanos, Lorca, Havel).

The European Union is a complex structure, *unitas multiplex*, a set of autonomous and at the same time united structures. Thus, Europe created an original civilization with its typical virtues and values, “invoked with different meanings and purposes” (Calligaro et al. 5): spirituality, humanism, rationality, democracy and innovative spirit.

Jean Monnet used to mention that Europe had to be reconstructed; culture was to be the first to change. Denis de Rougemont defines Europe as a homogeneous civilization (based upon the Greek-Roman-Christian heritage): “L’Europea été façonnée par le judéo-christianisme, par le droit romain, par le culte de la vérité objective” (Rougemont 17) as well as an area of differences caused by the diversity of nations, traditions, religions, ideologies and political systems. As far as his point of view is concerned, diversity is an advantage rather than an obstacle.

Even though the elements of European unity are difficult to identify in the cultural sphere, they are more visible in literature. According to Curtius and Bloom, the idea of European literature is based upon a single literary canon (Virgil, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Joyce, Proust etc.). On the other hand, we can underline the principle of diversity in the complex mixture of traditions, languages and ideologies, the way it is done by D. de Rougemont and Remo Ceserani: “La littérature européenne ne résulte pas de l’addition de littératures nationales qu’il s’agirait aujourd’hui de rapprocher et de comparer, voir d’unifier (horrible dictu!), mais c’est l’inverse qui est vrai: nos littératures ‘nationales’ résultent d’une différenciation (souvent tardive) du fond commun de la littérature européenne” (de Rougemont, *apud* Ceserani 28). The foundations of Europe’s magnificence were laid by the unity in its diversity. Reality proves there is no other Europe than the Europe of differences – the fundamental principle of national identity. As far as Romania is concerned, it has an important role in the united Europe, first and foremost, through its millennial history as an Eastern counterfort of the continent. The message conveyed to Europe through Romania was that of culture.

The construction of identity is situated at the crossroads between self-conscience (*idem*) and recognition by others (*ipse*), between the axes of the real and the imaginary, between continuity and split. Every culture is defined in comparison to others. Through the creative assimilation of French, Italian and German models, the Romanian culture defined its own specificity on the one hand, and its vocation for synthesis and incorporative culture on the other. The role of France here can hardly be overestimated: without getting to know French literary tradition, Romanian philosophers and writers would not have had access to universality. At the same time, the German model “helped to reveal the Romanian essence” (Zamfir 61). Every nation has a particular way *to be in the world* at a certain level of specificity, and the historical justification of a nation is conditioned by the values it creates.

However ungrateful the situation of the Romanian writers who express themselves by means of a language with a limited circulation – the Romanian

language – may remain, quite a few of them are European writers. This is reflected by the role they play in national literature, the modern contents and artistic expressivity of their works and, last but not least, their commitment to the active conscience of human community.

The present article is aimed at undertaking a hermeneutical exercise of a centuries-old and fruitful history of cultural and literary Franco-Romanian relationships starting from the beginning until the second half of the 19<sup>th</sup> century. We will mainly address the topic of Vasile Alecsandri and his generation, who struggled with all responsibility for the development of these relations. This study proves how the Romanian writer, truly European by character, knew that the convergence between national specificity and the modernity of the European spirit is the basis for any literary success, the longevity of his works and the cultural relations between his nation and France. Literature has always meant a value of human equilibrium, civilization and humanization. Taking into account all that has been mentioned above, we believe that dwelling at some length upon the exemplary demonstration of the Romanian Europeanism carried out by Vasile Alecsandri in his human and artistic essence cannot be anything but legitimate, opportune and useful.

Alecsandri, a “national and popular bard”, was identified by everything he thought and wrote with the essence of his nation. As a witness and a supporter of Romania's Europeanization process and its separation from the destiny of the rest of the Western Latin world, he created a modern intellectual profile – by means of studies and numerous sojourns in France, strong ties with quite a few European statesmen, writers and artists, joined by an excellent mastery of the French language, as well as the refinement of his dress and his personal charm, his rich culture and deep artistic sensitivity. The basis of the Romanian poet's literary success and the longevity of his works are provided by a perfect combination of national elements and modern aspects of the European spirit – the combination which personalizes his original moral structure and artistic writing – as well as his talent for a picturesque detail and a colourful image reinforced by a characteristic meter and various stylistic means of expressivity such as colour terms (Chirilă 106-107), anthroponyms (Iliescu 945), use of light (Chiriac 351-352), oriental and fantastic imagery and folkloric elements (Păun 599-605) etc.

Being an exemplary demonstration of the Romanian Europeanism, Alecsandri did not limit himself to his own case. During his whole life he contributed to strengthening the Europeanism of Romanian culture and bringing it beyond those limits which were imposed on it until the second half of the 19<sup>th</sup> century. As a citizen and an artist he created and nurtured some favorable conditions, so that Romanians could become aware of their own national identity and, therefore, aspire towards the intellectual and spiritual community of the European nations, bringing their destiny closer, first and foremost, to that of the Western Latin world. The idea of a Latin fraternity based upon the obvious reality (language, traditions and culture) rather than upon a non-existent purity of blood assumes a material, distinct and fruitful form in this part of Europe in the second half of the last century, especially in Southern France, due to the Félibrige movement for national and literary revival lead by Mistral. The members of the movement aspired to introducing the Occitan language (a widely spread Neo-Latin language) and troubadour poetry in France; by doing so, they opposed the North of

the country which supported the Oil language and culture. Thus, around 1845 a number of representatives of the intellectual elite decided to revive the Occitan language, as well as the literature and traditions of Southern France.

At the very beginning of its existence the movement had a local character. The magazines published in Southern France (such as *Armana Provençau* (1895) / (*Almanahul provensal*) and *Revue des langues romanes* (1869) / (“Revista limbilor romanice”) drew the public’s attention to the numerous poetic works, folklore collections and articles which fought for the unity of the peoples of the Latin origin with a view to limit German influence in Northern France (in 1871 the Prussians had managed to occupy France). Romanian writers, such as V. Alecsandri, V.A. Urechia, Al. Odobescu etc., expressed their profound benevolence and solidarity with the French (who were enduring a dramatic moment of their history) and condemned the Prussians. In 1872 V. Alecsandri published the poem *Dumbrava roșie* and sold the whole edition in order to “contribute to the liberation of the French territory”.

Taking into account the local character of the movement, at first it could impose itself neither in France, nor in other countries of the Latin origin. In 1876 Fr. Mistral, the leader of the movement, decided to reorganize it and to promote cultural ties with all countries of Latin origin, including Romania. Thus, obtaining legitimate attributes through ethnic- and history-related reasoning which forms its basis, the movement slightly crosses the borders, penetrates into people’s spirits through press and literature, and actively takes over the public opinion of quite a few Latin states, especially Spain and Italy.

The idea of Romanism as language, tradition and culture is as old as its history; for the Romanian nation it was a point of reference in its anxious existence, the most fruitful and active element of its socio-political and artistic ideology, which influenced all spheres of our people’s life. From religious writers and chroniclers to the brightest representatives of the 20<sup>th</sup> century intellectual elite, the idea of a Latin origin, which was supported by documents, scientific research and works of art, was imposed as a militant credo and a mobilizing concept presenting the fundamental evidence of our history and culture. Alecsandri was, as he preferred to consider himself, a true “soldier of Latinity”. His civic and literary activity, like the one of the Forty-Eighters’ generation to which he belonged, is marked by affirmations of his Latinist credo. During the years of his political and literary career he kept mentioning, with an exemplary constancy, that all peoples that have the same origin, traditions, interests and obligations are bound to have the same destiny, which reflects in realizing the same superior human ideals. This idea directed him towards Félibrige, close to him by intimate Mediterranean apollinic structure, intellectual background, artistic doctrine, literary motives and common artistic procedures of their realization. Their ideas united at the highest possible level.

Numerous manifestations of the Latin idea present in Southern France in the second half of the 19<sup>th</sup> century include the floral games of 1878, in the framework of which the *Society of the Romance languages* from Montpellier, which was established in this old and famous scientific capital in Southern France in order to open a center of the comparative studies of the Neo-Latin languages and to support the Félibrige movement, followed the suggestion of the Catalan poet Albert de Quintana y Combes, belonging to the movement, and instituted the prize

for the best *Song of Latinity*<sup>1</sup>. Thus, the idea that had long preoccupied the minds of the majority of Mediterranean French, Italian and Spanish intellectuals acquired the contours of a form which favored acting not only on poetic imagination, but also on the opinions of a large community. Transforming poetry, with its permanently human inclination and understandable language, into a privileged instrument of the community and listing the poetic word as one of the greatest transformative actions of the present, making it participate in all efforts to change the world ethically, means relying upon the strategic value of literature and its sensitized and modeling virtues with awareness and responsibility.

The Romanian poet and citizen who, among his contemporaries, presented an outstanding example of the affirmation that poetry can be regarded as a social ideology, with political actions and documents, when it is accepted by a group of people, decided to take part in the contest when he found some information about it in the press and obtained the programme of the Society of the Romance languages from Montpellier; his hope “was not to win the prize”, as he later wrote in a letter to his friend Jacob Negruzzi, the editor of “Convorbiri literare” (“Literary Conversations”), but to offer “a specimen of the Romanian language in order to state one more time our common origin with the Latin nations”; in the same letter he mentions that “the benevolence emerging in the literary field will also prompt the political one” (Alecsandri 106-107). They also appeared in the political sphere since the Romanians, which had won their independence by means of a supreme sacrifice and were hoping that the world powers would recognize it, put the fate of their political claims into the hands of the diplomats and the poets soon after the Berlin Congress.

The *Song of the Latin Kin* sent by Alecsandri was joined by 550 works by poets from Europe, America and Asia, each of them aspiring to become the *Song of Latinity*. The award was to be presented on account of the Latin celebrations of 1878. The city chosen to host the Neo-Latin Olympiad was Montpellier. Newspapers and magazines from Southern France published quite a few accounts of the preparations and holding of the celebrations<sup>2</sup> that, according to their organizers, were meant to have a large popular character so that “the great Latin idea, which had so far been abstract, could embrace the people and to win them”. Only one poet was considered to be worthy of being the author of the *Song of Latinity*: Mistral, the head of the Félibrige movement. Since 1876 Albert de Quintana who instituted the award had been asking him “Have you begun to write the song? You are the only one capable of it. You have to be the hero”<sup>3</sup>, whereas the head of the organizing committee of the Latin celebrations, Charles de Tourtoulon, repeats the same request in February, 1878: “You are the only one who can compose this *Song*. Our contest will be excellent, but in order to become brilliant it requires a number of talents that only you happen to possess”. The same month Mistral sends one of his best poems to Montpellier; it was a real “Pindaric ode”, according to the interpreters of the works of the Provençal poet, *La Cansoun a la rasa Latina*. The winner of the competition was Alecsandri: “even better for the country”, as was declared by the laureate poet. “I have won the right for benevolence on the part of the greatest nations of Latin origin” (Alecsandri 108-109). This artistic piece was translated in quite a few foreign languages (not only in those of Latin origin!) and set to music by the Italian composer Pietro Marchetti. The poetry of the bard from Mircești became the anthem of Latinity, by means of

which Romania would be present at all manifestations of the Latin idea in the world from 1878. The author modestly explained his success by the defects of his rivals' texts. Alecsandri mentions in a letter sent to Iacob Negruzzi:

*When I received the programme of the Félibrige Society of Montpellier, I decided to write something without any hope to win the award, but simply with a view to send a specimen of the Romanian language in order to state our kinship with all the branches of the Latin kin once more. It was a sheer success that all the poems presented at the competition in Montpellier were weaker than mine, that is how I became triumphant (Platon 99).*

The great Romanian poet and patriot finished the letter in an optimistic tone: "Today Romania is better known by the Western scholars. [...] I won a new right for the kindly feelings on part of the greatest peoples of the Latin origin and, maybe, these feelings which appeared in the literary field will also appear in politics" (*ibidem*).

However, the 550 poems surely included some truly artistic pieces such as *Canso Latina* by Quintana and *Oda* by Mistral. Thus, Alecsandri competes with the author of the poem *Mireille*, "the greatest epic poet of France", according to its greatest lyric poet – Lamartine. Even though the situation was not easy, a solution was found. Mistral was included into the jury, whereas the awarded poet was Vasile Alecsandri. Some interesting details can be found in Ch. de Tourtoulon's letter to Mistral of April, 1878, which was discovered in the archive of a library in Southern France; these details deserve to be adduced even with the risk of a long quote:

*I have received your magnificent Cansoundou Latin. Quintana has written his own version, therefore it was important that you should also create one. Provence could not be surpassed by Catalonia. Would you agree to take part in the competition now? Would not it be better if your poem were recited or sung with the occasion of the celebration, being performed out of competition? This is the situation, think about it. Quintana has declared that the jury will include him, Rogne-Ferrier and me. However, in order to make the committee's difficult and laborious task easier (taking into account the diversity of languages and dialects) it was decided that a number of members of the Committee of the "Society of the Romance languages" would elaborate a preparatory classification of texts. Their attention was attracted by a Romanian song which was considered to be worthy of being awarded by quite a few members. It is truly beautiful through its simplicity and popular and oriental color rather than through the qualities you would expect from a national song. Yesterday we came to know that this song was written by the great Romanian poet Alecsandri. He would be the awarded one. Do I have to talk about your song in this situation? I do not doubt the effect that it would produce; however, even if we did not take into account the name of Alecsandri, placing a wreath on the head of a Romanian in Montpellier in a competition created by a Spanish and, by doing so, affirming the Latin idea would influence public spirits, thus, the problem would be resolved. This could not be confirmed by anyone else except the jury. However, you cannot be included into this jury if you decide to participate in the competition. And how could I possibly replace you with another person that would be as authoritative and competent? In conclusion, I would rather like to see Alecsandri crowned by Mistral ... than to see Mistral awarded*



---

*with the price by his friends; this price would be well-deserved, but his genius would not need it.*

*This is the situation, so tell me please what am I supposed to do? (Mistral: 392)*

Mistral understood the situation. He withdrew from the competition, ensuring himself a place in the jury, and crowned Alecsandri as “the poet of Latinity”. The Latin celebrations in Montpellier early in May, 1878, were grand. Weeks after weeks before and after the event the French media had been publishing announcements, subscription lists, reports and discourses pronounced in quite a few languages. The Latin celebrations in Montpellier were perceived not as a simply literary event, but as an event with political meaning, a great international peaceful action. Creating a direct expression of common ideas and feelings of people from the eloquent dimension of poetry and making it a factor generating civism and morality means being sure that verse is actually an *action*. “Approaching and comparing poetry and literature”, as was mentioned in Montpellier, “implies approaching nations and preparing their intellectual, literary and artistic alliance”. This was the main objective of the Latin celebrations of 1878, also presenting the main reason for awarding Alecsandri.

After this brilliant recognition of his value, Alecsandri was praised all over the country, in Iași and Bucharest, like no other living poet. The poetic significance of the literary event from Southern France was persistently underlined in articles that were published in “Literary conversations” “Convorbiri literare” (“Literary conversations”), “Presa” (“The Press”), “Războiul” (“The War”), “Timpul” (“The Time”), and “Familia” (“The Family”). As was mentioned by Jacob Negruzzi in “Convorbiri literare”, “today Grivița and Montpellier have become two inseparable names equally dear to the Romanians since they represent two brilliant victories by means of which they managed to affirm their right and will to exist“!<sup>4</sup> (Negruzzi 110-111).

Alecsandri was not present at the Latin celebrations of 1878 because of the “sad situation in the country” which had currently ended the Independence war of 1877. After being constantly invited, he arrived in Southern France only in 1882; then the two-week celebrations in his honor were held, Alecsandri being praised as the “king of poetry”. In his person the Latin world discovered not only a great poet, but also an unknown “Latin sister”, which was fighting for the defense and promotion of the same supreme human and cultural values in Eastern Europe.

During her exile, the wife of the first Romanian ruler, Elena Cuza, writes: “I was so happy and proud with our victory. Happy as a friend, proud as a Romanian! Ah, I understand and take part in the enthusiasm that you provoked in the country. [...] Bravo! [...]”/ Bolognesur Seine, June 28, 1878, Hêlene Couza (Mălinaș 2014). In Iași, the day after the award was presented, a number of Junimists (P. P. Carp, Iacob Negruzzi, S. G. Vârgolici, B. Conta, A. Manu, George C. Negruzzi, D. Rosetti, P. Vernali, A. D. Xenopol etc.), who “met for the first time since the Montpellier triumph, expressed their admiration for the beloved poet” (Anineanu 445), while his portrait was listed among the medallions of the other members of the Félibrige movement (Leu 2011). The main Romanian associations from the Austro-Hungarian Empire send enthusiastic messages to Mircești. ASTRA from the city of Sibiu warmly congratulates the one who received “the laureate wreath of the Latin poets” (Anineanu 446). At the same time, G. Hurmuzaki, the president of the Society for *Romanian Culture and*

*Literature in Bucovina* also congratulates his old friend. In a letter dated July 30, 1878, Ciprian Porumbescu expresses his admiration for the poet and sends him one of his first pieces, a *National Romanian Hora*, published in Cernăuți in 1875. “The courage to dedicate and send you, the most esteemed sir, this *Hora*, was given to me by the glorious and fascinating *Song of the Latin kin*” (Anineanu 382), as the young composer writes.

In this highly patriotic atmosphere Al. Odobescu, following the suggestion of a group of Romanian deputies and some Moldavian personalities of inviting the members of the Félibrige Cultural Society to Romania in September, 1879, undertakes the initiative of transforming this meeting into the Congress of Latinity which was meant to take place in Bucharest in 1878. He worked out the project of its organization and explained the necessity of this Neo-Latin event and its advantages for Romania through cooperation with the developed Romance states to the authorities. Unfortunately, Al. Odobescu’s initiative remained fruitless as Romania was enduring a difficult period after the War of 1877. Such an event was held in 1968 when Bucharest hosted the twelfth International Congress of Linguistics and Romance Philology – an event with European echo and remarkable results.

It can hardly be doubted that the performers of great actions do not always come to know what effects might be produced by the impetus they give to people and cannot foresee the fate of their own works. When sending the *Song of the Latin Kin* to the celebrations in Southern France, Alecsandri, being aware of the necessity for strengthening ties with the Latin world and demonstrating our common origins, did not foresee the far-reaching consequences of his actions for the international prestige of the Romanian culture as well as for his own position as a poet representative of the national literature. The nationality of the laureate, his artistic fame, his self-recognition as a “soldier of Latinity” transformed the celebrations of 1878 in a literary and poetic victory of the Romanians.

Alecsandri believed in the ideals of spiritual unity and fraternity of the Latin peoples until the end of his life. His existence and works after 1882, when he visited Southern France as the honored president of the Latin celebrations and floral games from Provence (he considered them “the most beautiful days of my career as the ambassador of the Romanian cause”) was influenced by meeting Mistral and other poets from the sunny South of France. Moreover, the intellectual attitude and the high humanitarian aims of the Latin celebrations gained support in Romania and prompted the appearance of some brilliant actions. Translations, studies, exchanges of people and books, letters and meetings strengthened and developed the cultural ties between Romania and France, thus opening exciting prospects for generous efforts towards a spiritual convergence, beyond geopolitical and linguistic borders.

Modern human conscience in Romania, with this century's model of cognition, reaffirms – in its concrete manifestations – the same strategic values of the word which can improve the configuration of the contemporary world. Literature has always been a value of human equilibrium, a piece of civilization and humanization.

In conclusion, we consider that to concentrate our attention upon an exemplary demonstration of Romanian Europeanism which was performed by

Vasile Alecsandri in his human and artistic existence is legitimate, opportune and always useful.

## Note

<sup>1</sup>For more details see: *Revue des langues romanes*, I, 1875, p. 31.

<sup>2</sup>For more details see: *Le Messager du Midi*, 23 aprilie 1878, p. 3.

<sup>3</sup>*Ibidem*.

<sup>4</sup>The article was published without mentioning the name of the author, but it is known that it belongs to the chief editor of the magazine.

## Bibliographical references

Alecsandri, Vasile. *Scrisori*. Edited by Il. Chendi and E. Carcalechi. Bucharest: Editura Librăriei Socec, 1904.

Anineanu, Marta. *Vasile Alecsandri, Œuvres, correspondances*. Bucharest: Minerva, 1982.

Barna, Horia. "Europa Unită, un proiect postmodern", *Ideii în dialog*, no.12 (39), 2007.

Calligaro, Oriane, Coman, Ramona, Foret, Francois, Heideryckx, Francois, Hudria, Tetiana and Oleart Perez-Seoane, Alvaro. "Values in the EU policies and discourse. A first assessment", *Les Cahiers du Cevipol*, no. 3, 2016, p. 5-52. <<https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-cevipol-2016-3-page-5.htm>> (accessed on 10.03.2021)

Ceserani, Remo. "Denis de Rougemont and his idea of Europe", *Caitete Echinox*, vol.10. Cluj: Dacia, 2006.

Chiriac, Laura. "Alecsandri – pictor impresionist al Pastelurilor", *Quaestiones romanicae I*, 2012, p. 351-358. <[https://ciccre.uvt.ro/sites/default/files/qr/qr\\_i\\_laura\\_chiriac.pdf](https://ciccre.uvt.ro/sites/default/files/qr/qr_i_laura_chiriac.pdf)> (accessed on 10.03.2021)

Chirilă, Arina. "Denumirile culorii albastru între română și rusă: studiu comparativ al poeziilor lui Vasile Alecsandri", *România în spațiul euroatlantic: interferențe culturale și lingvistice, România în spațiul euroatlantic: interferențe culturale și lingvistice*, Ofelia Ichim (coord.), Alina-Mihaela Bursuc, Marius-Radu Clim, Ofelia Ichim, Veronica Olariu, Ana-Maria Prisacaru, Ioana Repciuc (editors). București: Editura Tracus Arte, 2020, pp. 99-112.

<<http://www.philippide.ro/Romania%20in%20spatiul%20euroatlantic%202019/CHIRILA%20Arina.pdf>> (accessed on 9.03.2021).

Iliescu, Adelina. "The stylistic values of the anthroponyms in the words of Vasile Alecsandri", *Journal of Romanian Literary Studies*, no. 17, 2019, p. 945-950. <<https://old.upm.ro/jrls/JRLS-17/Rls%2017%20B4.pdf>> (accessed on 10.03.2021)

Leu, Paul. "Primul premiu internațional decernat literaturii române", *No. 14 plus minus*, no. 36, 2011. <<http://no14plusminus.ro/2011/09/10/primul-premiu-international-decernat-literaturii-romane/>> (accessed on 16.07.2014)

Mistral, Frédéric. *Lis Isclo d'or. Notes*. Paris: Édition F.E.R.N., 1967.

Mălinaș, Constantin. "Premiul de la Montpellier 1878-2008 – partea a III-a", *Crișana*, no. 36, 2014. <<http://www.crisana.ro/-28/in-memori-am-62451.html>>, accesed on 22.07.2014.

Negruzzi, Iacob. *Cântecul Gintei latine, Convorbiri literare*, no. 3, 1 June 1878.

Păun, Mihaela-Gabriela. "Vasile Alecsandri – a minstrel of old songs and fantasy", *Journal of Romanian literary studies*, no. 11, 2017. <[https://www.researchgate.net/publication/324782993\\_VASILE\\_ALECSANDRI-A\\_MINSTREL\\_OF\\_OLD\\_SONGS\\_AND\\_FANTASY](https://www.researchgate.net/publication/324782993_VASILE_ALECSANDRI-A_MINSTREL_OF_OLD_SONGS_AND_FANTASY)> (accessed on 10.03.2021)

Platon, Maria. *Vasile Alecsandri, poezii felibri și Cântecul gintei latine*. Iași: Editura Junimea, 1980.

Rougemont, Denis de. *Écrits sur l'Europe*. Paris: Édition De la Différence, 1994.

Zamfir, Mihai. *Discursul anilor '90*. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 1997.

## **DORA D'ISTRIA, UNE FEMINISTE TRANSCULTURELLE DANS L'EUROPE DES BALKANS ET AU-DELA**

**Efstratia OKTAPODA**

*Sorbonne Université, France*

Dora d'Istria est le nom de plume de l'écrivaine d'origine roumaine Elena Ghica (Bucarest 1828 - Florence 1888). Dora d'Istria est le cas illustre de citoyen des Nations et de l'écrivain transnational et transculturel dans l'Europe des Balkans au XIX<sup>e</sup> siècle. Roumaine et Moldave d'origine (fille de *Marele Ban* Mihail Ghica et nièce du Prince régnant Valaque Grigore IV Ghica), grecque de par sa mère Ecaterina Faca, russe de mariage par son mari (le duc Alexander Koltsov-Massalki)<sup>1</sup>, Française de cœur (elle choisit le français comme langue d'expression et d'écriture) avant d'adopter l'Italie, son autre pays de cœur, où elle résida jusqu'à la fin de sa vie<sup>2</sup>. Dora d'Istria est une femme érudite, écrivaine de grande réputation, journaliste, polyglotte, elle écrivit beaucoup et voyagea beaucoup. Elle laissa derrière elle une immense œuvre écrite toute en français<sup>3</sup>. Par son œuvre, par son vécu, cette femme singulière s'inscrit, plus que tout autre dans cet espace transculturel. Dora d'Istria fait partie des femmes écrivains illustres du XIX<sup>e</sup> siècle et son œuvre transculturelle et transnationale mériterait à être un peu plus approfondie.

Dans cet essai je l'étudierai sous deux axes : 1. l'Orient, 2. le christianisme. Toute l'œuvre de Dora d'Istria a trait à l'Orient qu'elle transcrit au moindre détail et avec mille et une couleurs au point de parler d'œuvre d'ethnologue. Mais si l'auteure fait œuvre socio-ethnographique au niveau de transcription des mœurs et coutumes de ces pays d'Orient qu'elle a visités et tant aimés, voire auréolés –pour certains–, Dora d'Istria n'est qu'un écrivain de son temps, de surcroît une femme et son œuvre donne le point de vue d'une femme de l'époque sur l'Orient qui, il faut le dire, a tant controversé ses contemporains. Un Orient multiple et multiculturel en conflit avec lui-même et par définition avec l'Occident, son corollaire. D'Istria n'est pas ethnologue ou ethnographe qui écrit par souci de transcrire les us et coutumes des pays. Loin de là. D'Istria est écrivaine, femme, journaliste, voyageuse d'exception à travers le monde (et Alpiniste), elle est princesse, exilée ou auto-exilée, et elle écrit par besoin d'écrire et de transcrire ses idées et ses concepts liés à l'Orient (la Roumanie faisant partie) en contraste toujours avec l'Occident où elle a séjourné pendant longtemps (France, Suisse, Autriche, Allemagne, Italie...).

Dora d'Istria est aussi et avant tout une féministe et une écrivaine féministe qui écrivit beaucoup sur les femmes et sur l'Orient européen, les deux *topoi* de prédilection de l'écrivaine. Car il faut le dire, l'Orient de d'Istria est centré, visionné sur l'Orient européen. Les pays qui composent l'Orient pour Dora d'Istria est un Orient primaire, qui est très loin de l'Orient de Gautier, de Chateaubriand ou de Lamartine qui ont incorporé dans leur vision orientale le Liban, l'Égypte et le Proche ou Moyen-Orient.

Paradoxalement, pour Dora d'Istria, l'Orient est la Roumanie et l'Occident est la France. Dans *Les Femmes en Orient* (1859), entre récit de voyage et récit

biographique, l'auteure écrit à propos de cet Orient "roumain" qui l'a tant marquée pendant son enfance :

*Maintenant que j'ai touché le sol sacré de cet Orient où je suis née, j'éprouve quelque chose de semblable. Vous savez que j'ai souhaité avec une sorte d'ardeur de revoir les beaux lieux où s'est écoulée mon enfance, et de visiter en même temps des contrées dont les tons sont liés plus ou moins intimement au sort de ma patrie. Aujourd'hui que mes vœux s'accomplissent, ma pensée se reporte involontairement vers l'Occident qui m'a donné un asile, vers cette France où j'ai laissé tant de précieux souvenirs, et qui était devenue pour moi une image de la terre natale. (Les Femmes en Orient, Vol. I., 1859, p. 2)*

L'Orient pour d'Istria est un Orient bien choisi, délimité d'abord dans ses frontières européennes comprenant la Grèce et la Turquie, l'Albanie – que l'auteure a transcrit du point de vue musulman et mahométan), la Serbie et la Bulgarie (*Les Femmes en Orient*, Vol. I). L'Orient est pour d'Istria un Orient balkanique et européen à part entière (roumain, hellénique, turc, albanais, serbe, bulgare).

Deuxième découpage, deuxième paradoxe aussi pour Dora d'Istria dans sa vision sur cet Orient "européen", c'est la distinction qu'elle fait entre l' "Orient infidèle" et l' "Orient chrétien" (*Les Femmes en Orient*, Vol. I). En opposant le christianisme à l'islamisme, chrétienne elle-même, d'Istria pose le cadre de son œuvre et délivre en même temps son point de vue sur les femmes et leur statut, qui est très différent, voire diamétralement opposé entre les femmes orientales et les femmes occidentales dans ce même espace 'européen'. Ainsi, en parlant des femmes en Orient, Dora d'Istria écrit : « [...] le brahmanisme, le bouddhisme, l'islamisme et le fétichisme ont condamné notre sexe » (*Les Femmes en Orient*, Vol. I, p. VII). Plus loin, l'auteure ajoute : « Si l'on met en regard une Anglaise et une Grecque, une Hollandaise et une Roumaine, on trouvera sans doute que nos pères n'ont laissé à leurs compagnes qu'une part d'action et d'influence trop peu considérable. Mais tout observateur impartial qui portera ses regards sur la Turquie, sur l'Égypte, sur la Chine ou sur l'Inde s'apercevra que s'ils ont été obligés de subir trop souvent la tyrannie de la force, ils ont pourtant protégé énergiquement contre ses attaques ce foyer domestique d'où sortira la régénération de l'Orient » (*Ibid.*). Dans sa considération de l'Orient, en dehors de l'Orient primaire européen qui constitue pour l'auteure les marges de l'Orient par contraste à l'Occident et aux mœurs occidentales, Dora d'Istria inclue finalement l'Orient de l'Asie, comme par exemple les Arméniens et les Turcs mélangés aux Bulgares des Balkans ou aux Serbes de la Principauté avec leurs « robes flottantes de l'Asie » (*Les Femmes en Orient*, Vol. I, p. 52), les Dalmates des rives de l'Adriatique [...] les Juifs et les Tsiganes» (*Ibid.*). Il s'agit encore une fois des Orientaux et des Orientales musulmanes (Arméniennes, Bosniaques, Albanaises) mises en comparaison avec les Orientales européennes : Roumaines, Bulgares, Serbes, Grecques.

Dora d'Istria compare même la condition des femmes de différentes nations. Les Arméniennes, les femmes de Damas, de Césarée, de Perse et de l'Inde, les femmes juives (en Turquie), les Serbes que l'auteure compare aux Bosniaques (installées au bord de la Bosna), ainsi qu'aux Roumaines et Bulgares chez lesquelles prédomine un sentiment fraternel très fort entre les jeunes filles et le frère – ce qui constitue le sentiment national du pays, ainsi que le souligne l'auteure.

L'auteure parle des Albanaises et de ce « pays frontière de l'Europe occidentale [...] limite placée entre les pays serbes et les provinces où domine la race hellénique » (*Les Femmes en Orient*, Vol. I., p. 267) et dont les femmes musulmanes de la Toskarie (musulmanes du rite chiite) ni voilées ni enfermées, et de très grande beauté comme celles de Phidias et de Praxitèle ont fait « l'ornement des harems » (277). Elle parle de la Djamourie en Albanie (en face des îles ioniennes), réputée pour « la beauté des vierges aux yeux noirs dont la magnifique chevelure d'un brun châtain tombe jusque sur leurs talons » (295-296), mais que le joug ottoman d'Ali-pacha a tout transformé et basculé en condition misérable, elle cite même l'infortunée Euphrosyne, victime d'Ali-pacha.

À la suite des Albanaises, Dora d'Istria parle des Hellènes, de l'Antiquité jusqu'à l'Indépendance, des femmes de la Grèce asservie, puis fait distinction des Hellènes de la Turquie d'Europe (les colonies d'Asie Mineure) avant de consacrer un chapitre sur la condition de la femme actuelle des femmes grecques. Après les Grecques, elle parle des Turques, d'abord des sultanes, des femmes des sérails et des harems, des femmes des pachas et des beys. « Le sérail des padischahs, comme le harem des pachas et des beys a toujours été peuplé des plus belles femmes de l'Europe orientale, enlevées à la Géorgie, à la Mingrélie, à la Grèce, etc. Les sultanes qui ont joué le plus grand rôle dans les affaires de l'empire appartenaient à des nations très supérieures aux finnois-mongols. Mahpeïker et Rebia Gülnousch étaient des Grecques. Les sultanes Khourem et Tarkhan étaient Russes » (445).

Ensuite, Dora d'Istria fait état des femmes poètes turques, et elle donne des descriptions détaillées d'une journée de femme turque à Constantinople : des journées au bain, chez les amies, promenades aux Eaux-Douces, des courses en voiture, des promenades en caïque sur le Bosphore, à Hydra-Pacha sur la place de Sultan-Bayezid, promenade au Champ-des-Morts à Scutari à Péra, ou visite de Psamathia avec ses jongleurs.

*Pour arriver à Hydre-pacha on traverse le Champ-des-Morts de Scutari, le plus beau de l'Orient, immense bois de cyprès, sillonné d'allées et hérissé de cippes. [...] le Champ-de-Mars de Scutari, [est] parcouru par les arabas des femmes qui vont à Hydre-Pacha, retentissant des roucoulements des colombes et du rire, hélas ! » (469)*

raconte Dora d'Istria sous une plume poétique.

Ses sources sont de première main. Elle note qu'elle visita Constantinople : « Lorsque j'arrivai à Constantinople il faisait un magnifique clair de lune qui transformait le Bosphore en une vaste nappa argentée » (443). On voit alors que non seulement Dora d'Istria est d'une grande érudition, mais elle voyage, elle parle en plus plusieurs langues, ce qui lui permet de connaître de première main ses sources et de juger par elle-même les peuples et les minorités qu'elle rencontre. Ce qui est remarquable aussi c'est qu'elle porte ses critiques et jugements dans ses écrits. D'une part, elle décrit avec grande minutie les milieux et les sociétés qu'elle visite ; D'autre part, elle critique ces sociétés, le plus souvent archaïques et où la femme occupe un rôle subalterne – surtout quand il s'agit des sociétés musulmanes, et elle le dit clairement. Ainsi, à propos du théâtre de karagheuz, elle écrit :

*Pour comprendre qu'un pareil spectacle (théâtre de Karagheuz) soit admis dans les harems et qu'on y conduise les jeunes filles, il faut que vous renonciez pour un*

---

*moment à tous les sentiments que le christianisme a inspiré à notre sexe [...] Les Musulmans ne comprennent la vertu que d'une manière complètement matérialiste, et le même pacha dont le harem est surveillé avec des précautions inouïes, voit avec indifférence ses petites filles applaudir aux scènes les plus ordinaires du théâtre de Karagheuz ! Ce vous donne une idée de la manière dont celui-ci comprend l'éducation des femmes (469-470).*

C'est le cas de toutes ces femmes musulmanes, mahométanes : albanaises, turques, arméniennes, mais grecques aussi et autres, et là, on aperçoit que Dora d'Istria, femme d'Orient, née en Roumanie, juge les Orientales selon les critères occidentaux. Il faut souligner aussi que son point de vue est celui d'une journaliste. C'est le regard objectif. Dora d'Istria décrit et elle compare. Le fait de comparer les femmes des différentes nations est très significatif, à mon avis, chez Dora d'Istria, ce qui fait d'elle :

1. une des premières femmes écrivains,
2. une pionnière dans l'interconnexion Est-Ouest,
3. une écrivaine qui renverse le canon traditionnel qu'on faisait jusque-là de l'Orient et de l'Occident.

J'arrive à mon deuxième axe : le christianisme que je développerai sous le prisme de l'Orient.

En effet, par opposition à l' "Orient chrétien", l'"Orient musulman" est selon Dora d'Istria un Orient barbare, où toute atrocité barbare est permise, surtout sur les femmes. « [D]ans l'état où vivent les femmes musulmanes » (480), est-ce qu'on peut faire « pénétrer un rayon de lumière dans la nuit profonde qui couvre l'empire ottoman ? » (480), se demande l'auteure. « Il a existé et il existera peut-être encore des sultans réformateurs, mais nul *padishah* n'oserait concevoir la pensée d'interdire la séquestration des femmes et d'ouvrir des écoles des filles », note non sans amertume Dora d'Istria (480).

Travelogue et ethnologue avant-gardiste, grande féministe aussi, Dora d'Istria compare la condition des femmes de différentes nations comme les juives aux Turques et aux Arméniennes. Elle précise que les femmes hellènes et bulgares « se rendent de mutuels services » (*Les Femmes en Orient*, Vol. I., p. 129). Elle fait aussi la différence entre les *rayas* chrétiens et les Turcs ottomans et musulmans en Bulgarie qui pillaient tout et prenaient sans demander toute femme qui leur plaisait, même les jeunes filles de onze ans. Il faut noter aussi, qu'en plein milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Dora d'Istria a parlé des sujets tabous qui ont tourmenté et tourmentent encore le monde contemporain. Elle a parlé du voile des femmes tout en délivrant ses critiques et commentaires.

L'Islamisme et le christianisme reste le paradigme principal de l'écriture de Dora d'Istria sur les femmes et sur les nations des Balkans. Ainsi, quand elle parle des Serbes, elle les oppose à la Bosnie et elle tient à souligner que « [l]a Bosnie appartient à l'Islamisme, la Croatie au catholicisme et l'Herzégovine à l'église orthodoxe » (*Les Femmes en Orient*, Vol. I., p. 212-213).

Le deuxième volume des *Femmes en Orient* est consacré à la Russie, donc un Orient slavisant, et un Orient véritablement de l'Est qui pouvait même par opposition au premier Volume s'opposer au Sud européen et au Sud-Est balkanique.

L'Orient pour Dora d'Istria est finalement un Orient vaste dans le sens le plus large comprenant non seulement l'Europe, mais aussi l'Asie avec toutes ses tribus, ses nations et ses cultures.

Il faut souligner aussi que ce grand chapitre sur la « Russie » représente aussi un Orient non seulement « chrétien », mais en grande majorité orthodoxe.

Dans ce grand chapitre sur « la Russie », que Dora d'Istria a connu si bien de par son mari et son séjour en Russie, l'auteure sera à même de parler, d'une part, des bourgeoises et des paysannes russes ; De l'autre, des autres nations slaves, comme la Pologne (elle parle des reines de Pologne et des paysannes polonaises), de Lettones et de Géorgiennes et les différents pays et peuplades de la Mer caspienne et du Caucase avec presque une obsession, elle insiste beaucoup sur la bourgeoisie, les reines et les princesses en opposition aux paysannes : polonaises et slaves de l'Ouest ou autres nations dont l'auteure prend plaisir de transcrire en détail leurs mœurs :

*Aux bords de la Neva et de la Moskva, l'aristocratie n'est pas un vain mot. Dans un pays où subsiste encore l'organisation sociale du moyen-âge, le sentiment de l'égalité, que j'ai constaté chez les Grecs et chez les Serbes, ne serait compris de personne. Il y a, en Russie comme dans l'Inde, des prêtres, des guerriers, des marchands et des serfs. Que dis-je ? L'Empire des tsars est bien plus riche ! Entre la bourgeoisie et la noblesse s'échelonne la hiérarchie des employés, pareille à l'échelle de Jacob dont l'extrémité reposait sur la terre tandis que l'autre se perdait dans les cieux (Les Femmes en Orient, Vol. II. La Russie, 1860, p. 138-139).*

Tout le récit de Dora d'Istria est ciblé sur le christianisme qui revient en *leitmotiv* dans ses textes. On peut lire à propos des Géorgiens :

*Depuis cette époque jusqu'à nos jours, la Géorgie fut obligée de soutenir les luttes terribles et sans cesse renaissantes contre les ennemis du nom chrétien. Exposée à tous les coups des sectateurs de Zoroastre et plus tard à la fureur des diverses nations, qui prenaient la route du Caucase pour propager l'islamisme au-delà des frontières de l'Asie, la brave nation géorgienne sut tenir tête à tant d'ennemis sans désespérer de la cause du christianisme (Les Femmes en Orient, Vol. II., p. 313).*

À la suite des « Russes », l'auteure dresse le portrait des Arméniennes, des Kurdes [sic] et des Ossètes. Paradoxalement, et à notre grande surprise, elle inclut dans son livre sur *Les Femmes en Orient* les Finnoises des provinces baltiques, les Finlandaises et les Laponnes des pays de l'Europe du Nord.

Ce qui montre clairement que ce qui importe pour Dora d'Istria, ce n'est pas le découpage de l'Europe dans son axe Nord /Sud, ou par rapport à l'Asie, européenne et orientale, mais le découpage personnel et subversif qu'elle fait de l'« Orient européen » et « asiatique », et donc l' « Orient chrétien » et l'« Orient musulman ». On a donc un Orient et une vision géopolitique bien spécifiques centrés sur la religion, qui devient pour Dora d'Istria le pilier de ses récits et de ses livres.

Tous les récits de Dora d'Istria sont orchestrés par l'opposition Orient chrétien /musulman. Pour les illustrer, l'auteure s'appuie sur la différence du statut des femmes dans les sociétés occidentales et orientales décrites. C'est ce qui



constitue le trait caractéristique de la personnalité de Dora d'Istria et de son écriture, qui est une écriture profondément de revendication.

Voici alors un nouveau concept de l'Orient fait par une femme visionnaire, moderne et ouverte au Monde et à ses différences. Une féministe aussi d'avant-garde puisque l'auteure prône l'éducation des filles, l'égalité des sexes et les droits des femmes dans les sociétés arriérées, en majorité musulmanes, qu'elle a visitées dans les fins fonds des campagnes et des montagnes, mais aussi dans les villes cosmopolites de l'Orient musulman.

L'œuvre de Dora d'Istria sur les Femmes en Orient et en Occident révèle de façon sublime la condition de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle et se prête, à côté d'autres récits et témoignages, aux études dix-neuviémistes et à une meilleure compréhension de la vie et de la condition de la femme de l'Est et de l'Ouest au XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour la ma part, je suis persuadée que le choix de cette écrivaine, de surcroît féministe transculturelle sans frontières, est pertinent pour mener le débat sur l'Europe, les Balakns et le dialogue des cultures.

## Notes

-----  
<sup>1</sup>Sur le cosmopolitisme de Dora d'Istria voir : Liviu Bordaș, “O insulă exotică a culturii române: Dora d'Istria”, *Revista de Istorie și Teorie Literară* (București), s.n., IV, n° 1-4, 2010, 317-328. [en roumain]. Sur l'identité albanaise de Dora d'Istria voir : Zenepe Dibra, “Elena Gjika (Dora d'Istria)”, trad. de l'albanais par Aurora Elezi, *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms. Central, Eastern, and South Eastern Europe. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, édité avec une Introduction par Francisca De Haan, Krassimira Daskalova and Anna Loutfi, Budapest–New York, Central European University Press, 2006, 158-161. [cité par Liviu Bordaș, “O insulă exotică a culturii române: Dora d'Istria”, *op. cit.*] and Nathalie Clayer, *Aux origines du nationalisme albanais. La naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*, Paris, Karthala, 2007, 139 p. [cité par Liviu Bordaș, “O insulă exotică a culturii române: Dora d'Istria”, *op. cit.*]. Par ailleurs, sur Elena Ghica / Dora d'Istria, on peut se référer aux nombreux travaux de Liviu Bordaș, membre de l'Académie Roumaine (Bucarest) et chercheur Fulbright à l'Université de Chicago. Les articles de Liviu Bordaș sur Dora d'Istria peuvent être téléchargés sur le Site :

Academia.edu: <[http://www.academia.edu/Documents/in/Dora\\_dIstria](http://www.academia.edu/Documents/in/Dora_dIstria)>

On peut voir aussi “Elena Ghica (pseudonym Dora d'Istria)”, <<http://neww.huygens.knaw.nl/authors/show/90>>

<sup>2</sup>Voir Mihaela Chapelan, “L'identité rhizomatique de Dora d'Istria”, *Relief*. Revue électronique de littérature française, Vol. 6, n° 1, 2012, p. 126-135, <<http://www.revue-relief.org>> (Consulté le 13 décembre 2013). Voir aussi Ramona Mihaila, “Challenging the Literary Scene: Late Nineteenth-Century Romanian Women Writers,” *Journal of Research in Gender Studies*, New York, Addleton Academic Publishers, n° 2/1, 2011, p. 124-134.

On peut se référer aussi aux études de Liviu Bordaș et de Antonio D'Alessandri, par exemple : Liviu Bordaș, “Breve nota su Dora d'Istria e la Transilvania”, in *Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica*, Venezia, VI-VII, 2004-2005, p. 501-507 ; Liviu Bordaș, “Etnologia ed orientalistica romantica nei nuovi stati Italia e Romania. Dora d'Istria, Angelo de Gubernatis e gli studiosi romeni nella seconda metà dell'Ottocento”, *AION – Anali. Universita degli Studi di Napoli*, “L'Orientale”, 65, 2005, p. 103-119. Voir aussi Antonio D'Alessandri, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria fra Oriente europeo e Italia*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Biblioteca scientifica, Serie II: Memorie, vol. 54, Roma, Gangemi, 2007, 336 p.; et Antonio D'Alessandri, *Gândirea și*

*opera Dorei d'Istria între Orientul european și Italia* [trad. en roumain], București, Pavesiana, 2011.

<sup>3</sup>Efstratia Oktapoda, “Les Roumaines à Paris. Écrivaines françaises d'origine roumaine: Dora d'Istria, Anna de Noailles et Marthe Bibesco, ou Comment peut-on être Roumain dans l'Europe des Nations ?”, COST-WWIH Workshop Bucharest *Women's Writing and the East-West connections within Europe: Visualizing the channels*, organisé par Ramona Mihaila, Spiru Haret University, Bucarest, 25-28 April 2012 (Romania).

Voir Efstratia Oktapoda, “Les Roumaines à Paris. Écrivaines françaises d'origine roumaine : Dora d'Istria, Anna de Noaille et Marthe Bibesco Ou Comment peut-on être Roumain dans l'Europe des Nations?”, *Journal of Research in Gender Studies*, New York, Addleton Academic Publishers, 2/2, 2012, p. 93-106 et Efstratia Oktapoda, “The Romanians in Paris. Romanian-born French Women Writers: Dora d'Istria, Anna de Noailles and Marthe Bibesco, or How can we be Romanian in Europe of Nations?”, *Women's Writing and the East-West connections within Europe: Visualizing the channels*, Susan van Dijk, Ramona Mihaila, Magdalena Koch (eds), Amsterdam-New York, Rodopi/Brill, 2015 (à paraître).

<sup>4</sup>Voir Ramona Mihaila, “(In)Visible European Connecting Channels: Mapping Nineteenth Century Women's Writings,” *Journal of Research in Gender Studies*, New York, Addleton Academic Publishers, n° 1/1, 2012, p. 86-98.

<sup>5</sup>Ileana Mihăilă, “Dora d'Istria (Elena Ghica), Romanian writer, 1828-1888”, NEWW portraits of authors, <[http://www.womenwriters.nl/index.php/Dora\\_d%27Istria](http://www.womenwriters.nl/index.php/Dora_d%27Istria)> (Consulté le 13 décembre 2013). Voir aussi Liviu Bordaș, “Etnologia ed orientalistica romantica nei nuovi stati Italia e Romania. Dora d'Istria, Angelo de Gubernatis e gli studiosi romeni nella seconda meta dell'Ottocento”, *AION – Anali. Universita degli Studi di Napoli, "L'Orientale"*, 65, 2005, p. 103-119 ; Liviu Bordaș, “Breve nota su Dora d'Istria e la Transilvania”, *Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica*, Venezia, VI-VII, 2004-2005, p. 501-507.

<sup>6</sup>Laure Hinckel, *Dora d'Istria et la question d'Orient dans la 'Revue des Deux Mondes'*, mémoire de DEA sous la direction de Catherine Durandin, Institut national des langues et civilisations orientales – INALCO, Département de l'Europe centrale et orientale, Langue roumaine, spécialité histoire, Paris, 2005-2006, 89 p. ; cité par Liviu Bordaș, “O insulă exoticeă a culturii române : Dora d'Istria”, *op. cit.*. Voir aussi Ileana Mihaila, “Dora d'Istria et le printemps des peuples du sud-est européen”, *Women Telling Nations*, NEWW International Seminar/COST Milestone Conference, Universidad Complutense de Madrid, 10-11-12 Novembre 2010, Actes du Colloque, Amelia Sanz, Begoña Reguero, M. José Calvo (eds) (à paraître).

<sup>7</sup>Sirmoula Alexandridou, “The Personality of Dora d'Istria through one of the Greek Women's Magazines (*Euridiki*, 1870-1873)”, présentation au Colloque International *Gender Studies in the Age of Globalization*, organisé par Ramona Mihaila, Spiru Haret University, Bucarest, 2-3 Juin 2011.

<sup>8</sup>Voir entre autres le texte de Dora d'Istria : Δώρα Δ' Ίστρια, “*Η Θρησκεία και ο Πόλεμος/Julia Ward Howe, an Appeal to womanhood throughout the World. Boston 1870*” [en grec] (mss.), *Περιοδικό Ευρυδίκη, Κωνσταντινούπολη* [εκδότρια Αιμιλία Κτενά Λεοντιάς], Α. Φυλλάδιον 14, 85-87.

<sup>9</sup>Sur le côté turc de Dora d'Istria voir : Ileana Mihaila, “The Turkish Side of Dora d'Istria”, International workshop *Transnational Perspectives on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century Women's Writing*, Istanbul, 27-29 Septembre 2012, *Women's Writing and the East-West connections within Europe: Visualizing the channels*, Susan van Dijk, Ramona Mihaila, Magdalena Jolanta Koch (eds), Amsterdam-New York, Rodopi/Brill (à paraître).

Voir aussi :  
<[http://www.womenwriters.nl/index.php/The\\_Turkish\\_Side\\_of\\_Dora\\_d%E2%80%99Istria](http://www.womenwriters.nl/index.php/The_Turkish_Side_of_Dora_d%E2%80%99Istria)>

## Références bibliographiques

- D'Istria, Dora M<sup>me</sup> La c<sup>sse</sup>, *Les Femmes en Orient*, Vol. I. *La péninsule orientale*, Zurich, Meyer et Zeller, 1859.
- , *Les Femmes en Orient*, Vol. II. *La Russie*, Zurich, Meyer et Zeller, 1860.
- , *Les Femmes en Occident*, Zurich, Meyer et Zeller, 1861.
- , *Des Femmes par une femme*, 2 vol., 1865.
- Alessandri, Antonio De, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria fra Oriente europeo e Italia*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Biblioteca scientifica, Serie II: Memorie, vol. 54, Roma, Gangemi, 2007.
- , *Gândirea și opera Dorei d'Istria între Orientul european și Italia* [trad. en roumain], București, Pavesiana, 2011.\*
- Alexandridou, Sirmoula, "The Personality of Dora d'Istria through one of the Greek Women's Magazines (*Euridiki*, 1870-1873)", International Conference *Gender Studies in the Age of Globalization*, organisé par Ramona Mihaila, Spiru Haret University, Bucarest, 2-3 Juin 2011.
- Bordaș, Liviu (éd.), *'La defence de l'Orient'. Dora d'Istria, the Orient and the Oriental studies*, Actes du Colloque International *Dora d'Istria, the Balkans and the Orient*, organisé par Liviu Bordaș, Académie des Sciences Roumaine, Institut des Études du Sud-Est européen, Bucarest, Casa Oamenilor de Stiință, P-ta Lahovary 9, Bucarest, 26 September 2012 [parution en 2015].
- Bordaș, Liviu, "O insulă exotică a culturii române : Dora d'Istria", *Revista de Istorie și Teorie Literară* (București) [en roumain], 2010, s.n., IV, n° 1-4, p. 317-328.
- , "Etnologia ed orientalistica romantica nei nuovi stati Italia e Romania. Dora d'Istria, Angelo de Gubernatis e gli studiosi romeni nella seconda meta dell'Ottocento" [en italien], *AION – Anali. Universita degli Studi di Napoli*, "L'Orientale", 2005, n° 65, p. 103-119.
- , "Breve nota su Dora d'Istria e la Transilvania" [en italien], *Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica Venezia*, 2004-2005, VI-VII, p. 501-507.
- , "Dora d'Istria" : Site : [http://www.academia.edu/Documents/in/Dora\\_dIstria](http://www.academia.edu/Documents/in/Dora_dIstria).
- Chapelan, Mihaela, "L'identité rhizomatique de Dora d'Istria", *Relief*. Revue électronique de littérature française, Igitur Publishers, 2012, Vol. 6, n° 1, p. 126-135, <<http://www.revue-relief.org>>. (Consulté le 13 décembre 2013)
- Clayer, Nathalie, *Aux origines du nationalisme albanais. La naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*, Paris, Karthala, 2007.
- Dibra, Zenepe, "Elena Gjika (Dora d'Istria)", trad. de l'albanais par Aurora Elezi, *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms. Central, Eastern, and South Eastern Europe. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, édité avec une Introduction par Francisca De Haan, Krassimira Daskalova and Anna Loutfi (eds), Budapest-New York, Central European University Press, 2006, p. 158-161.
- Δώρα Δ' Ίστρια, *Η Θρησκεία και ο Πόλεμος/Julia Ward Howe, an Appeal to womanhood throughout the World. Boston 1870*, (mss.) [en grec], *Περιοδικό Ευρυδίκη*, Κωνσταντινούπολη [εκδότρια Αιμιλία Κτενά Λεοντιάς], Α. Φυλλάδιον 14, p. 85-87.
- "Elena Ghica (pseudonym Dora d'Istria)" : Site : <<http://neww.huylgens.knaw.nl/authors/show/90>>
- Hinckel, Laure, *Dora d'Istria et la question d'Orient dans la 'Revue des Deux Mondes'*, mémoire de DEA sous la direction de Catherine Durandin, Institut national des langues et civilisations orientales – INALCO, Département d'Europe centrale et orientale, Langue roumaine, spécialité histoire, Paris, 2005-2006, 89 p.
- Mihaila, Ramona, "(In)Visible European Connecting Channels: Mapping Nineteenth Century Women's Writings," *Journal of Research in Gender Studies*, New York, Addleton Academic Publishers, n° 1/1, 2012, p. 86-98.

---

---, "Challenging the Literary Scene: Late Nineteenth-Century Romanian Women Writers", *Journal of Research in Gender Studies*, New York, Addleton Academic Publishers, n° 2/1, 2011, p. 124-134.

Mihăilă, Ileana, "Dora d'Istria (Elena Ghica), Romanian writer, 1828-1888", NEWW portraits of authors, Site : <[http://www.womenwriters.nl/index.php/Dora\\_d%27Istria](http://www.womenwriters.nl/index.php/Dora_d%27Istria)>. (Consulté le 13 décembre 2013)

---, "The Turkish Side of Dora d'Istria", International workshop *Transnational Perspectives on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century Women's Writing*, Istanbul, 27-29 September 2012, *Women's Writing and the East-West connections within Europe: Visualizing the channels*, Susan van Dijk, Ramona Mihaila, Magdalena Koch (eds), Amsterdam – New York, Rodopi/Brill. (à paraître)

Site<[http://www.womenwriters.nl/index.php/The\\_Turkish\\_Side\\_of\\_Dora\\_d%E2%80%99Istria](http://www.womenwriters.nl/index.php/The_Turkish_Side_of_Dora_d%E2%80%99Istria)>

---, "Dora d'Istria et le printemps des peuples du sud-est européen", *Women Telling Nations*, NEWW Séminaire International /COST Milestone Conference, Universidad Complutense de Madrid, 10-11-12 Novembre 2010, Amelia Sanz, Begoña Reguiero, M. José Calvo (eds) (à paraître)

Site:

<[http://www.womenwriters.nl/index.php/Dora\\_d%E2%80%99Istria\\_et\\_le\\_printemps\\_des\\_peuples\\_du\\_sud-est\\_europ%C3%A9en](http://www.womenwriters.nl/index.php/Dora_d%E2%80%99Istria_et_le_printemps_des_peuples_du_sud-est_europ%C3%A9en)>

Oktapoda, Efstratia, "Les Roumaines à Paris. Écrivaines françaises d'origine roumaine : Dora d'Istria, Anna de Noailles et Marthe Bibesco, ou Comment peut-on être Roumain dans l'Europe des Nations ?", COST-WWIH Workshop de Bucarest *Women's Writing and the East-West connections within Europe: Visualizing the channels*, organisé par Ramona Mihaila, Spiru Haret University, Bucarest, 25-28 April 2012.

---, "Les Roumaines à Paris. Écrivaines françaises d'origine roumaine : Dora d'Istria, Anna de Noaille et Marthe Bibesco Ou Comment peut-on être Roumain dans l'Europe des Nations?", *Journal of Research in Gender Studies*, New York, Addleton Academic Publishers, 2/2, 2012, p. 93-106.

---, "The Romanians in Paris. Romanian-born French Women Writers: Dora d'Istria, Anna de Noailles and Marthe Bibesco, or How can we be Romanian in Europe of Nations?", *Women's Writing and the East-West connections within Europe: Visualizing the channels*, Susan van Dijk, Ramona Mihaila, Magdalena Jolanta Koch (eds), Amsterdam-New York, Rodopi/Brill. (à paraître)

**DIALOGICA LITERARĂ**

**LITERARY DIALOGICS**



## ANTROPOLOGIA ARTISTICĂ DIN PERSPECTIVA ETICII TRANSUMANISTE

Elena PRUS

*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

Japanese-born British Kazuo Ishiguro is a fiction writer rewarded with the Nobel Prize for Literature in 2017, whose polymorph opera is appreciated for the literary quality of books. The memory, the identity, the nostalgia, the self-illusion and the capacity of individual to overpass own limits are topics constituting Ishiguro personal brand. The literary approach was often an anticipation of ontological realities, a view of the future. *Never Let Me Go* (2005) is a novel about the ethics matters arisen by the problem of cloning bioengineering in formulas of artistic anthropology. The novel was catalogued differently: as dystopic story with fantastic elements about an alternative universe created by the genetic engineering and as a love story disguised in alternative story. Inscribing in the bloodline of Huxley, the innovation of Ishiguro consisted in the fact that he has represented “the cloning kitchen” from a totally different perspective than that of previous novelists – the one of cloned beings, whose true mission is to become living donors of organs for transplantation. There is however in this tensioned atmosphere human elements: the pupils practice arts and fell in love, proving a sensitive capacity of the soul. The artistic conflict consist in the confrontation between humanists and representatives of medical industry, the last taking the control. Ishiguro’s novels do not give solutions, “the clones’ nation” does not try to protest or to escape. The global matters the novel arises inscribes in treating the science as a continuation of the metaphysics, as updating of the spirit by transforming experimentally the living, as delegation of the moral.

**Key words:** *Artistic anthropology, the Nobel Prize for Literature, Kazuo Ishiguro, Never Let Me Go (2005), transhumanism, technoscience, new humanism, cloning, identity, memory.*

Spre deosebire de Bob Dylan premiat în 2016 și alți câțiva premianți din ultimii ani care au născut controverse în lumea literară, Academia suedeză a preferat în 2017 un nume mai puțin polemic și deja consacrat în mediile literare. Britanicul de origine niponă Kazuo Ishiguro este un scriitor de ficțiune apreciat pentru calitatea literară a cărților lui, onorat anterior pentru cu Premiul Academiei Americane pentru Arte și Științe, Serviciul adus literaturii de Imperiul Britanic (1995), distins în Franța cu titlul de Cavaler al Ordinului Artelor și Literelor (1998) ș.a. Potrivit comunicatului de presă al Academiei Suedeze din Stockholm, Kazuo Ishiguro a fost premiat „pentru romanele sale de mare forță emoțională care dezvăluie abisul de dincolo de iluzoriul sentiment de conectare cu lumea. <...> Opera sa e marcată de o formă reținută a expresiei, independentă de întâmplările narate. În același timp, proza sa conține elemente fantastice.” Sara Darius, secretar permanent al Academiei Suedeze, a declarat că laureatul „e un autor cu adevărat original care și-a creat o estetică proprie”. „E o onoare magnifică, mai ales pentru că înseamnă că am călcat pe urmele celor mai mari scriitori care au trăit vreodată, ceea ce e o recomandare extraordinară”, a declarat scriitorul britanic pentru BBC după ce a aflat că a fost distins cu Premiul Nobel. Critica de specialitate face

referință la rafinamentul psihologic al personajelor comparat cu stilul lui Dostoievski, Jane Austin sau Henry James, la textura memoriei voluntare și involuntare care îl aduce în descendența proustiană și la relevanța absurdului circumstanțelor din perspectiva conștiinței critice kafkiene.

Născut în 1954 în Japonia, Kazuo Ishiguro ajunge în Marea Britanie la 6 ani prin invitația tatălui său ca cercetător oceanograf angajat de guvernul britanic. A studiat literatura engleză și filozofia la Universitatea din Kent, iar ulterior urmează la Universitatea din East Anglia și un masterat de scriere creativă condus de Ray Bradbery și Angela Carter, care l-au remarcat și încurajat. Această tehnică va fi pusă în practică în primul roman *A Pale View of Hills*, (1982)/*Amintirea palidă a munților*, o evocare originală a perioadei de după Nagasaki trăită de noile generații. Romanul, care l-a plasat pe lista prestigioasă *Bets of Young British Novelist*, obține premiul Winifred Holtby Prize al Royal Society of Literature.

Ishiguro scrie în engleză, devenind unul din cei mai buni stilisti ai generației sale, în pofida faptului că engleza nu este limba sa maternă. Primele romane (*A Pale View of Hills*, (1982)/*Amintirea palidă a munților*; *An Artist of the Floating World*, 1986/*Un artist al lumii trecătoare* și *When We Were Orphans*, 2000/*Pe când eram orfani*) reprezintă reconstrucții istorice ale unei Japonii pierdute și de vechea ei influență, mărturisesc și pun în relație cele două spații culturale nipon și britanic care îi compun identitatea. Deja de la apariția acestor prime romane, Ishiguro se afirmă ca unul din cei mai promițători scriitori anglo-saxoni.

Însă problematica scrierilor sale este calificată ca polimorfă, prin diversitatea de gen și de tematici abordate. Într-un interviu cu John Freeman, Ishiguro mărturisea aspecte importante proprii tuturor scrierilor sale: „Când scriu ficțiune, nu mă gândesc deloc la gen. Scriu într-un mod complet diferit, pornesc de la idei. (...) Există o metodă anume de a spune o poveste (...). Devii dependent de o anumită textură a scenelor: textura memoriei. Trebuie să am grijă să nu folosesc continuu aceleași tehnici la care am apelat în trecut.” (p. 78)

Opera sa nu este una abundentă, la data primirii Nobelului scriitorul are editate șapte romane și un volum de proză scurtă, dar și scenarii pentru cinema și televiziune. De notat, că două din romanele adaptate pentru cinema (*Rămășițele zilei* și *Să nu mă părăsești*) au avut ecranizări cu distribuții și nominalizări de mare succes. Cel mai cunoscut roman al autorului *The Remains of the Day* (1989)/*Rămășițele zilei*, primit cu entuziasm de critică și traducători, a fost premiat cu prestigiosul Man Booker Prize și îl face cunoscut unui public mai larg. De abia în acest roman Ishiguro intenționa să abandoneze orice referință la Japonia, dar deoarece romanul fixează un moment particular al istoriei interbelice când apunea imperiul britanic, scriitorul mărturisea într-un interviu pentru *International Herald Tribune* că se ciocnește de *dificilul context istoric care se cere rememorat*. Critica anglo-saxonă va saluta cartea ca pe un eveniment, de la John Le Carré, care îl califică ca pe un « diamant secționat cu perfecțiune », la Salman Rushdie, care scoate în evidență turbulențele de suprafață și calmul aparent al istoriei ca fundal. Romanul cucerește prin povestea melancolică a lui Stevens, un majordom distins, care și-a dedicat viața servindu-l pe un lord englez, reprimându-și propriile sentimente față de femeia iubită. Portretizarea și dilemele unui personaj întotdeauna în serviciul altora, dar care a uitat să se servească pe sine-însuși, devin



o reflecție despre păstrarea tradițiilor și despre servitute cu prețul renunțării la viața personală.

Critica va remarca că se distinge deja foarte bine ceea ce constituie marca personală Ishiguro: „rafinament (scriitorul nu lucrează în culori tari, preferă nuanțele pale, jocul de lumini și umbre), sensibilitate, fluentă a povestirii. Și mai ales o imaginație vie, care-l face să nu se repete de la o carte la alta” (Bittel, p. 21) Memoria, identitatea, nostalgia, auto-iluzionarea și incapacitatea individului de a-și depăși limitele sunt teme care apar și în alte romane scrise de Ishiguro, printre care, *The Unconsoled* (1995)/*Nemângâiații* despre puterea artei de a transcende frontierele istoriei, inclusiv în spațiul central-european de după căderea zidului de la Berlin, *When We Were Orphans, 2000/Pe când eram orfani* – o pastişă de roman polițist, *Never Let Me Go* (2005) / *Să nu mă părăsești* – o poveste cu elemente SF cu clone umane și *The Buried Giant* (2015)/*Uriașul îngropat*– un roman gotic în tradiția realismului magic.

Printre romanele cele mai cunoscute ale lui Kazuo Ishiguro figurează romanul emblematic *Să nu mă părăsești*, apărut în 2005 [traducere în română *Să nu mă părăsești* de Vali Florescu, Ed. Polirom, 2011], care a fost catalogat diferit: ca poveste distopică cu elemente fantastice despre un univers alternativ creat de ingineria genetică și ca o poveste de dragoste deghizată în istorie alternativă. Romanul impresionează prin contrastul dintre „tandrețea primelor iubiri adolescente dintr-un spațiu aparent liniștit, amintind de un internat britanic” contrapusă „cu brutalitatea unui scenariu distopic în care niște copii-clone sunt crescuți cu singurul scop de a-și dona organele când ajung la maturitate” (Scherle).

Putem presupune că Ishiguro, un scriitor născut la Nagasaki, oraș martir ras de bomba nucleară în 1945, este sensibil și atent la descoperirile științei fundamentale generate de al Doilea Război Mondial, care ar putea schimba radical universul în care locuim. *Să nu mă părăsești* este un roman despre problemele de etică pe care le ridică problema clonării.

Știința este activă și reconstruiește lumea, fiind nu doar moștenitoarea rațiunii grecilor, dar și a voinței creștine de a reface lumea, de a crea o lume mai bună. Pentru tehnostiința contemporană este valabil ceea ce Marx a spus cu două secole în urmă: „Nu mai este vorba de a înțelege lumea, ci de a o transforma”. Progresul bazat pe inovații este un parcurs al avantajelor oferite de tehnologie pentru a-i conferi putere individului. Clonarea, ca și tot domeniul tehnostiinței, trebuie pus într-un strâns raport cu transumanismul, care nu mai concepe omul ca încununare a vieții biologice, ci ca un *om nou ameliorat*, din componente organice și tehnologice, care țintește tot mai mult spre nemurire. Viața artificială, clonarea, robotizarea și digitalizarea conștiinței/corpului duc la apariția produselor/formelor hibride greu de identificat din punct de vedere al eticii sociale, care pot evolua asemenea ființelor umane. „Agenții-fințe cu viață artificială au fost proiectați să imite ființe umane”, constată futurologul James Canton (p. 254). Necesitatea inovației constante și a unor schimbări regulate de paradigmă în construirea viitorului inteligent au marcat și biologia care revigorează în formula de inginerie genetică, prin transformarea virtuală a individului care duce la demultiplicare etc.

Abordarea literară a fost de multe ori o anticipare a realităților ontologice, o viziune a viitorului: „<...> textele literare sunt, cum spune Katherine Hayles, adevărate laboratoare de testare. E prea puțin – știm bine – și nedrept față de tot ceea ce înseamnă literatură; dar se prea poate ca acest context postuman să activeze

această funcție a literaturii” (*apud* Petroșel, p. 58). Pe urmele romanelor care au marcat secolul XX - *Omul invizibil* (1897) de Herbert George Wells, *Capul profesorului Dowell* (1925) și *Omul-amfibie* (1927) de Alexandr Beleaev, cel mai apropiat ca tematică romanul *Minunata lume nouă* de Aldous Huxley (1931) sau 1984” (1949) de George Orwell - conturează (auto)modificările tehnologice ale viitorului inteligent. Multe din inovațiile privitoare la viața artificială pe care le-a profetizat Huxley, ca fertilizarea in vitro, ingineria genetică în crearea copiilor, maternitatea surrogat, deja se implementează. Portrete ale postumanului/transumanului se regăsesc în ficțiunile mai recente la Margaret Arwood, David Mitchel, Kazuo Ishiguro sau Janette Winterson. „Cred că putem vorbi despre un nou curent literar-artistic și că o nouă estetică și ideologie se vor contura tot mai mult, de la sine. Aspectele socio-politice sunt mai relevante întrucât centrul de interes se mută de la individualități și persoane la entități mai largi...” (Codoban, p. 100).

Înscriindu-se în descendența lui Huxley, inovarea lui Ishiguro constă în faptul că a reprezentat „bucătăria clonării” dintr-o cu totul altă perspectivă decât cea a romancierilor predecesori - cea a ființelor clonate. Prin prisma narațiunii unei tinere femei-clone, Kazuo Ishiguro înscrie reflectarea sa despre biotehnologie în problematica globală a antropologiei.

Romanul *Să nu mă părăsești* se construiește pe rememorarea copilăriei petrecute într-un internat-pensiune rural retras și neobișnuit din Hailsham, Anglia, de către protagonistă Katie H., și ea fostă elevă a acestei instituții misterioase, a fost catalogat diferit: ca poveste distopică cu elemente fantastice despre un univers alternativ creat de ingineria genetică și ca o poveste de dragoste deghizată în istorie alternativă. Amintirile ei se disociază, la fel ca și existența sa zbuciumată, în perioade bine delimitate: „Numele meu este Katie H. Am treizeci și unu de ani și sunt îngrijitoare de unsprezece ani. <...> În memoria mea viața de la Hailsham se împarte în două epoci total distincte: această ultimă perioadă și tot ce a fost înainte. <...> vreau să rememorez cu cât mai mare grijă respectivele amintiri timpurii.” (pp. 13, 90, 48)

Cadrul de pensiune este idilic, elevii-clone primesc o educație pătrunsă de ideea că sunt ființe aparte, iar confortul lor este esențial pentru ei înșiși și pentru societatea în care vor intra într-o zi. Dar atmosfera descrisă este totuși apăsătoare, lipsită de transparență, cu o comunicare deficientă între profesori-„paznici” și elevi, izolați de lumea exterioară. Titulatura de „paznici” trimite imediat cu gândul la o instituție închisă cu regim special, ceea ce se și sugerează tot mai elocvent pe parcursul desfășurării acțiunii. Ca și în alte romane ale lui Ishiguro, adevărul se dezvăluie treptat, prin ritmul foarte lent al povestirii specific prozei japoneze, care respiră suspiciune, incertitudine, ambiguități.

Destinul comun care îi așteaptă pe elevi la atingerea apogeului dezvoltării fizice și intelectuale se bazează pe cultul sănătății elevilor - viitorilor donatori, pe evitarea traumelor și supraeforturilor: „-Vi s-a mai spus. Sunteți elevi, Sunteți...*speciali*. Așa că grija față de corpul vostru, grija ca voi să aveți un corp cât se poate de sănătos e mult mai importantă decât grija pentru corpul meu.” (p. 81) Ishiguro compune un tablou la început abstract, care ulterior devine tot mai figurativ pe măsură ce istoria despre elevii-clone se desfășoară, iar ei se pătrund de soarta care le este rezervată.

Universul Hailshamului se împarte în două tabere distincte: elevii controlați (de vârste mai mici și veterani) și gardienii (staff-ul, profesorii și paznicii), între care relațiile sunt destul de tensionate, atmosfera rămânând marcată de secretizare voalată, plină de tabuuri nescrise și interziceri neformalizate în vreun regulament: „<...> ne făcuserăm o listă cu oameni despre care știam că fac parte din complot – paznici și elevi pe care ni i-am declarat dușmani de moarte” (p. ). În spatele și la capătul acestui ciclu educațional se resimțea pregătirea pentru ceea ce constituia, de fapt, adevărata misiune a elevilor – să devină donatori vii de organe pentru transplant, mai întâi fiind și îngrijitori de donatori. Lucrurile acestea care nu puteau fi declarate oficial, pluteau în aerul încărcat cu aluzii, cum ar fi „tăcerea mormântală ce se lăsa asupra veteranilor când plecau la „cursuri”. Până și noi o știam că ele aveau de-a face cu faptul că urmau să devină îngrijitori. <...> Însă exista în mod clar un fel de lege nescrisă ce îți interzicea să vorbești deschis despre aceste plecări.” (p. 150)

Ca protagonistă, Katie parcurge un traseu de îngrijitoare-psiholog exemplară mai îndelungat decât ceilalți: „Donatorii mei s-au comportat întotdeauna mai bine decât era de așteptat. S-au recuperat uimitor de repede și aproape niciunul dintre ei nu a fost catalogat drept „agitat”, nici măcar înainte de a patra donație.” (p. 11). Iar prin meritele sale, a câștigat o opțiune preferențială: „am început să caut donatori exclusiv printre cei din trecutul meu...” (p. 13)

Dar „întrebarea esențială” pentru elevi ține de identitatea și predestinația lor: „<...> ne preocupau exclusiv marile întrebări ce se profilau la orizont...” (p. 190) Problema care și-o pun elevii adolescenți este cea a rostului lor. De ce sunt ținuți închiși? Este întrebarea pe care Katie H. și-o pune în căutarea trecutului comun:

*Dacă înainte mă feream cât puteam să ating subiecte delicate, după aceea am început tot mai mult să pun întrebări, dacă nu cu voce tare, măcar în sinea mea. (p. 90) <...> până și la vârsta noastră de atunci – avea nouă sau zece ani – știam suficient de multe ca să ne fie teamă de ce puteam afla. În mod sigur știam – deși la un nivel mai degrabă superficial – că suntem alfel decât paznicii noștri și decât oamenii normali de afară. Poate că știam chiar că undeva, la capătul liniei, în viitorul îndepărtat, urmează să devenim donatori. Dar de fapt habar n-aveam ce înseamnă asta. Și dacă făceam tot posibilul să evităm anumite subiecte, era probabil mai mult din cauză că ne făceau să ne simțim prost. (pp. 81-82)*

De remarcat absența părinților și a familiilor elevilor (numele de familie notat doar prin inițiale –Katie H.), dar și faptul că elevii nu cunosc adevărata lor identitate, cât și conștientizarea perspectivei de viitor: „<...> știam cu toții un lucru pe care nu-l știuserăm mai de mult și anume că nici unul dintre noi nu va putea avea copii” (p. 85). Această căutare a trecutului pentru a-și înțelege prezentul și viitorul este un demers à la Proust, pentru care trecutul coexistă într-un continuum cu prezentul și viitorul. „Dar, în loc să audă despre elevi care au devenit politicieni celebri sau personalități de interes pentru societate, panteonul colegilor de promoție ai lui Katie cuprinde „îngrijitori” și „donatori” (Freeman, p. 79). Pas cu pas, ei analizează și încearcă să descifreze semnele enigmatice ale pensiunii Hailcham: „Fiindcă nu are nici o importanță cât de tare încearcă paznicii să te pregătească. Discuțiile, casetele video, conversațiile și avertismentele nu te ajută cu nimic. <...> E ca și cum ai merge pe lângă o oglindă pe lângă care ai trecut în fiecare zi din

viața ta și, brusc, ea îți arată altceva, o imagine stranie, care te pune pe gânduri.” (p. 48) Unei copilării fericite îi urmează o adolescență zbuciumată și la fel de fisurată ca și informația esențială despre destinul și destinația adevărată.

Intrând pe un teritorii care le este interzis, descoperind că sunt doar copii ale unor persoane care își duc în universul exterior o existență probabil normală, elevii sunt obsedați să caute printre cei pe care îi întâlnesc ocazional sau le caută cu îndârjire chipul în reviste și la televizor posibilul, prototipul după care au fost creați:

*Toți ne întrebăm cine ne-a fost model. <...> din moment ce fiecare dintre noi fusese copiat la un anumit moment după o persoană normală, înseamnă că pentru fiecare dintre noi exista acolo, afară, un model ce își vedea mai departe de viața lui sau a ei. Așadar, cel puțin teoretic, nu era chiar atât de imposibil să găsești persoana după care erai modelat. Din această cauză, atunci când te aflai în lume – în orașe, în centre comerciale, în cafenelele din stații – stăteai să pândești „posibilii”, adică oamenii care ar putea să fie modele pentru tine și prietenii tăi. (pp. 204, 157)*

Iluzia găsirii modelului după care au fost creați devine o obsesie: „<...> fiecare dintre noi credea, într-o măsură mai mică sau mai mare, că dacă ai vedea persoana după care ai fost copiat, ai înțelege mai bine cine ești în adâncul sufletului și, poate, ai vedea – măcar parțial – cum urmează să fie viața ta.” (p. 158) Dar, tot ei, își dădeau seama că „E o prostie să crezi că vei avea aceeași soartă ca și modelul tău.” (p. 187) Totuși, persistă să-și imagineze cum ar fi viața lor, copiind comportamentul presupuselor lor modelele de pe ecranul televizorului: „<...> multe din componentele pe care le afișau erau copiate de la televizor” (p. 137).

Dintre toți profesorii elevilor, Miss Lucy a fost singura care a considerat că trebuie să le deschidă elevilor ochii spre adevărata lor predestinație, vorbindu-le fără menajamente despre viitorul fără orizont care îi aștepta:

*Dacă vrei să avari o viață suportabilă, atunci trebuie să știi adevărul. Nici unul nu va fi star de cinema. Nici unul dintre voi nu va ajunge în America. Și nici unul nu va lucra la supermarket, așa cum i-am auzit pe unii dintre voi făcându-și planuri zilele trecute. Viețile voastre au fost planificate de alții. Veți deveni adulți și la un moment dat, poate chiar înainte de patruzeci de ani, veți începe să vă donați organele vitale. Acesta e motivul pentru care ați fost creați. Și nu sunteți ca actorii pe care-i vedeți pe casetele video. Nu sunteți nici măcar ca mine. Ați fost aduși pe lume cu un scop precis, iar viitorul vostru, al tuturor, a fost deja hotărât. Așa că vă rog mult să nu vă mai faceți visuri. Destul de curând veți părăsi Hailshamul și ziua în care vă veți pregăti pentru prima donație nu e foarte departe. (...) Miss Lucy ne-a mai spus și alte lucruri, ne-a explicat cum, înainte de a dona un organ, vom petrece mai întâi o vreme ca îngrijitori, apoi despre ordinea în care se donau organele, despre centrele de recuperare și așa mai departe. (pp. 94, 95).*

Romanele lui Ishiguro nu oferă soluții, „națiunea clonelor” nu încearcă să protesteze sau să evadeze, nici atunci când sunt în neștire, nici atunci când încep a auzi despre încercările care îi așteaptă și nici atunci când donările de organe care îi așteaptă sunt confirmate de cei care părăsesc instituția și de îngrijitori care fac recomandări aluzive, dar din ce în ce mai frecvente. De notat resemnarea elevilor, lucru valabil până la ultimul lucru util și predestinația supremă a donatorilor, așa ca

în cazul lui Ruth.: „ – Cred că eu am fost o îngrijitoare destul de bună. Dar cinci ani mi-au fost suficienți. Și cu mine a fost la fel, Tommy. Atunci când am devenit donatoare, eram deja destul de pregătită pentru asta. Și m-am simțit în elementul meu. La urma urmei, chiar asta e menirea noastră, nu?” (p. 254) În acest sens, Ishiguro apare ca un filozof realist, care știe că viața nu presupune libertate. Singurul lucru la care elevii se hotărăsc este să vină în contact direct cu cei care i-au format pentru a concluziona asupra proiectului Hailsham și perspectivelor pe care le mai au.

În această atmosferă încărcată există totuși și elemente dozate de umanism, aduse de cei care au susținut un proiect cu față mai umană: elevii joacă șah, se interesează de poezie, pictură și muzică, adună cutii cu colecții de obiecte : „Uitați-vă la voi! Ați avut o viață frumoasă. Sunteți educați și culți. Îmi pare rău că n-am putut să vă asigurăm și mai multe, dar trebuie să știți că înainte de noi situația celor ca voi era îngrozitoare.” (p. 293) Spre deosebire de alte instituții asemănătoare, unde „elevii cresc în condiții deplorabile”, eforturile Hailshamului sunt exemplare prin soluțiile propuse: „ – Noi am făcut tot posibilul ca voi, cei aflați în grija noastră, să creșteți în condiții minunate. De asemenea am făcut tot posibilul ca după ce plecați de la noi, să fiți ținuți departe de cele mai cumplite dintre aceste orori.” (pp. 292-293)

Treptat, se configurează conflictul artistic, esența căruia constă în confruntarea dintre umaniști (Madame, paznicii) și reprezentanții industriei medicale (v. Kuciukova; Berberova, p. 400). Argumentele aduse de ultimii sunt pur utilitare și cinice: „Lumea avea nevoie de elevi care să doneze. Atâta timp cât aceasta era premisa de la care se pleca, avea să existe întotdeauna o barieră în calea ideii de a vă considera ființe umane în adevăratul sens al cuvântului.” (p. 295). De cealaltă parte, comunitatea umaniștilor face toate eforturile pentru a demonstra guvernului și finanțatorilor oligarhi că elevii-clonă sunt oameni adevărați care au suflet și nu trebuie tratați ca o biomasă sau neoameni:

*Împreună, am format un grup de acțiune mic, dar extrem de puternic, și am adus în dezbaterea publică întreg sistemul prin care se derula la acea oră programul de donații. Cel mai important a fost că am demonstrat lumii întregi că dacă elevii sunt crescuți într-un cadru uman și cultivat, pot să ajungă la fel de sensibili și de inteligenți ca orice ființă umană obișnuită. Înainte de asta toate clonele – sau elevii, cum preferam cu toții să vă numim – existau exclusiv în scopuri pur medicale. Atunci, după război, când a început totul, asta erați în ochii majorității oamenilor. Niște entități nedefinite, crescute în eprubete (p. 293).*

Drept argumente pentru poziția lor, umaniștii se folosesc de lucrările artistice adunate într-o galerie, considerând că prin creație transporează sufletul elevilor<sup>3</sup>. Adevărate sărbători devin Expozițiile, unde elevii își pot expune propriile lucrări și cumpăra în schimb alte lucruri interesante.

*Ăsta e motivul pentru care v-am colecționat lucrările. Le-am ales pe cele mai bune și le-am prezentat în cadrul unor expoziții speciale. La finele anilor 70, la apogeul influenței noastre, organizam manifestări de mari proporții în toată țara. Iar la manifestări noastre participau miniștri, episcopi și tot felul de oameni importanți. Se țineau discursuri și erau în joc fonduri uriașe (pp. 293-294).*

Katie H., la fel ca și prietenii ei Tommy și Ruth. sunt printre pușinii care au curiozitatea intelectuală de a încerca să găsească un sens trecutului lor comun. Iar una din întrebările care îi frământă este de ce au fost crescuți în această manieră deosebită? Cursurile se alternau exact ca și în școlile normale, iar artele frumoase erau printre disciplinele privilegiate. În special pentru Tommy, perseverând în pictură până la ultima sa donație, enigma colecțiilor de tablouri colectate de supraveghetori se leagă de faptul că acest lucru ar putea demonstra că și clonele au suflet, cum mărturisea supraveghetoarea miss Emily:

*Vă luam lucrările pentru că noi credeam că ele vă dezvăluie sufletele. Sau, ca să fiu mai limpede, am făcut-o pentru a demonstra că aveți suflet. <...> în momentul în care noi am demarat totul, acum foarte mulți ani, nu era o idee chiar atât de răspândită. <...> De ce a adus vorba despre donații? Ce au ele de-a face cu ideea că ești sau nu creativ? <...> Pentru că au nevoie cu toții de un lucru la care să viseze, de o mică fantezie. (pp. 292, 40, 289).*

Un alt argument plauzibil care ar putea demonstra umanitatea elevilor este dragostea. Un triumfi particular în acest sens îl constituie Katie, Ruth și Tommy, eroi pe care Ishiguro îi înobilează printr-o adevărată intrigă palpitantă. Singura speranță a umaniștilor este amânarea tragicului sfârșit prin iubire – prin încercarea consfințirii prin lege a dreptului la îndepărtare a tragicului final în speranța că măcar câteva cupluri de îndrăgostiți ar putea să nu fie trimiși în mașina de tocat prin prelungirea scurtei lor vieți: „<...> dacă erau foarte îndrăgostiți unul de celălalt și dacă o puteau dovedi” erau ajutați la acordarea dreptului „de a petrece câțiva ani împreună înainte de a-și începe donațiile” (p. 173).

Titlul romanului vine de la o piesă americană *Să nu mă părăsești* a lui Jay Livingstrom, ca un fundal al dragostei dintre Kathy și Tommy, întărită din cauza intrigilor lui Ruth. Ca și în alte scrieri cu fundal similar, muzica joacă un rol pivotant în prezentarea relației dintre personaje<sup>4</sup>.

Iar faptul că ai suflet, îți recunoaște dreptul la sentimente și la posibilitatea prelungirii unei existențe ceva mai îndelungate lângă ființa iubită. Dar și această speranță se dovedește a fi deșartă, iar protagoniștii sunt profund dezamăgiți. Dar faptul că lucrurile se fac cu întârziere lasă o notă de regret<sup>5</sup>. Iar în această ordine de idei, este interesantă precizarea lui Ishiguro în interviul cu John Freeman: „Cred că a fost un fel de metaforă utilă pentru cum trăim cu toții. Doar că, prin procedeul acesta, am comprimat duratele. În esență, oamenii aceștia se confruntă cu aceleași întrebări ca noi.” (p. 70)

În acest conflict cu puteri inegale, umaniștii pierd lupta în urma respingerii de către comisie a proiectelor legislative, astfel Ishiguro subliniind supremația magnaților industriali, pentru care *arta, poezia, iubirea sau umanismul* sunt doar cuvinte: „Lumea nu voia să i se aducă aminte cum funcționează cu adevărat programul de donații. Nu voia să se gândească la voi, elevii, sau condițiile în care erați crescuți. Cu alte cuvinte, dragii mei, doreau să vă întoarcă înapoi în întuneric.” (p. 297) Din cauza schimbării situației politice, experimentul umaniștilor suferă eșec, Hailsham se închide, iar clonele așa și nu primesc oarecare drepturi și iarăși sunt „crescuți” în condiții mult mai dificile pentru ei. Finalul acestei lupte este foarte realist, dar nu este unul optimist, în continuitatea ideii lui Huxley: „Am văzut o lume nouă născându-se extrem de rapid. Da, o lume aflată în legătură mai strânsă cu știința, una și mai eficientă. Cu mai multe metode de

vindecare a vechilor boli. De acord. Însă o lume aspră și crudă.” (p. 305) În lumea antiutopică, oamenii nu sunt gata să-i recunoască pe clone ca egali. Serghei Sirotin comentează pe site-ul rusesc despre scriitorii-recipientari ai premiului Nobel că, prin umanismul său, subiectele romanului – despre misterul vieții, prietenie și iubire adevărată, suferință și moarte – depășesc proiectul fantastic. Astfel, în acest roman Ishiguro apare ca un fantast-umanist, care încearcă să adopte perspectiva celor pe care, posibil, nu-i vom putea niciodată înțelege. Tocmai în acest sens putem înțelege aprecierea Comitetului Nobel care vizează încărcătura și profunzimea emoțională a operei sale.

„Ce contează, în fond, dacă știi că asta ți se va întâmpla?”, comentează Ishiguro moartea care îi așteaptă pe personajele romanului. „De care lucruri te agăți, ce vrei să îndrepti? Ce regreti? Ce te consolează? Și ce rost are atâta educație și cultură dacă te așteaptă marea final?” (*apud* Freeman, p. 79). Despre clone nici nu se spune că mor, ci că vor *sfârși*, vor *sfârși să-și dea organele* pe masa de operație. Este semnificativ că, epuizați de atmosferă și de donațiile personale sau ale altora, donatorii parcă se grăbesc și îi grăbesc și pe alții spre tragicul final: „Nu-ți dorești câteodată să se grăbească și să-ți trimită înștiințarea?” (p. 216).

Cheia mondoviziunii, conținând mesajul filozofic al romanului, este rezumat în imaginea vasului eșuat în mlaștină vizitat de elevi la etapa când devin donatori: „Iar dincolo de aceste trunchiuri moarte, la vreo șaizeci de metri, eșuat în mlaștinile de sub soarele lipsit de putere, se află vasul.” (p. 251) Imaginea poate fi interpretată ca o alegorie a civilizației mondiale, care a intrat în impas în dezvoltarea sa morală și va fi înghițită de mlaștina materialismului fără suflet. Iar, într-un sens metaforic mai profund, toți pământeni sunt locuitorii unui „internat de donatori”, care își pierd treptat toate organele fizice, dar și pe cele sociale în formă de plăți de taxe, falimente etc. Se impun două variante de comportament: dacă considerăm că viața este lipsită de sens, absurdă, tragică și o prefacem într-o depresie de durată sau să considerăm viața ca un dar suprem și s-o umplem cu sens, lăsând în urmă o amintire de renume onest sau operă de artă (v. Kucikova; Berberova, p. 400). Ishiguro actualizează astfel, de pe pozițiile filozofiei secolului XXI, necesitatea trecerii civilizației contemporane de la revoluția tehnico-științifică spre tehnologii umanitare de înalt nivel și spre un nou umanism.

Astăzi devine tot mai evident faptul că tehnostiința trebuie pusă într-un raport strâns cu proiectele de societate. Tehnica ca prolongare a organelor și demultiplicare a forței trebuie să fie. În acest sens, se reia idea lui Nietzsche și a lui Heidegger despre știința ca și continuare a metafizicii, ca și actualizare a spiritului prin transformarea experimentală a viului, ca și delegare a moralei. Dezvoltarea științei, care presupune interacțiunea științelor *soft* sau uman(itar)e cu cele *hard* sau exacte, a fost secundată de „moralizarea”, politizarea și confruntarea/normalizarea raporturilor dintre aceste domenii. Suntem în prezența unei inovații tehnice globale, integrarea omului și a corpului social în universul științei.

Criza umanizării aduce tot mai mult în discuție evaluarea evenimentelor în dimensiunea lor planetară. Astfel, ambivalența progresului tehnic este reconsiderată, aducând în prim plan necesitatea unui „contract natural” analog contractului social, care ar preciza obligațiile noastre față de natură și de speciile vii (v. Michel Serres). O ecologie profundă trebuie să fie sustenabilă în sensul atingerii unui echilibru între umanitate, resurse și efectul activităților asupra Terrei.

O declarație a lui Ishiguro pentru BBC este semnificativă și rezumă însemnătatea literaturii în acest moment crucial al evoluției umanității: „Lumea traversează o lungă perioadă de incertitudine și aș dori ca totalitatea de premii Nobel să poată fi o forță pozitivă în lume”.

## Note

<sup>1</sup> „N-am știut niciodată dacă Ruth inventase povestea asta cu paznicii secreți, dar nu există nici-o îndoială că ea era liderul. <...> ori de câte ori vedeam paznicii secreți strânși ciorchine într-un colț sau traversând un teren de sport, simțeam cum mi se urcă tot sângele în obraji. <...> acele prime săptămâni au fost destul de ciudate și eram extrem de fericiți că ne avem unii pe alții. <...> aluzii sinistre la lucruri pe care le știa „de dinainte <...> fiecare dintre cele care-i deveniseră apropiate își juca propriul rol în întreținerea fanteziei...” (pp. 60, 65, , 135, 63)

<sup>2</sup> „Circula chiar zvonul că anumite cărți clasice – precum cele cu Sherlock Holmes – nu se aflau în biblioteca noastră din cauză că personajele principale erau fumători înrăiți, iar când dădeai peste o carte cu ilustrații scoase sau peste o revistă cu paginile smulse, însemna că ea conținuse o fotografie cu cineva care fumează. Apoi mai erau cursurile speciale, la care ți se arătau imagini cumplite cu efectele fumatului asupra organelor tale interne.” (p. 80)

<sup>3</sup> Pentru început, „volutele discuțiilor din jurul mesei, legate de Kafka, Picasso” (p. 136) și preocuparea profesorilor de a organiza expoziții în urma cărora se selectau lucrări artistice rămâne de neînțeles pentru elevi:

„De patru ori pe an – primăvara, vara, toamna și iarna – aveam un fel de mare expoziție cu vânzare a tuturor lucrurilor pe care le creasem în cele trei luni scurse de la ultimul Schimb: picturi, schițe, obiecte de ceramică. <...> faptul că Madame vine și ne ia cele mai bune desene. Ce anume face cu ele? <...> Dar ce e Galeria asta? Și de ce trebuie să aibă ea o galerie cu lucruri făcute de noi? <...> Dacă pentru noi Galeria a rămas un tărâm nedefinit, faptul că Madame apărea de regulă de două ori – și uneori de trei sau patru ori – pe an pentru a alege cele mai bune lucrări ale noastre era cât se poate de real.” (pp. 25, 41, 43)

„Asta e motivul pentru care v-am colecționat lucrările. Le-am ales pe cele mai bune și le-am prezentat în cadrul unor expoziții speciale. La finele anilor 70, la apogeul influenței noastre, organizam manifestări de mari proporții în toată țara. Iar la manifestări noastre participau miniștri, episcopi și tot felul de oameni importanți. Se țineau discursuri și erau în joc fonduri uriașe.” (pp. 293-294)

<sup>4</sup> Inițial, Ishiguro aspira în adolescență la o carieră de star rock, cu texte ca ale lui Bob Dylan sau Leonard Cohen, și recunoaște că a început să scrie un roman despre cântăreții de jazz-lounge din America anilor '50, care încercau să ajungă pe Broadway.

<sup>5</sup> „Așa că mi-a revenit iar sentimentul pe care mă străduisem din răspuțeri să mi-l înăbuș: că facem totul prea târziu, că a existat un moment pentru toate astea, dar îl lăsaserăm să treacă, iar acum era ceva ridicol, aproape ușor respingător, John Freeman în modul în care judecam și plănuiam. <...> s-ar putea să fi venit deja momentul să fac multe dintre lucrurile pentru care până atunci considerasem că am destulă vreme și că dacă nu acționez repede, s-ar putea să nu le mai fac niciodată” (pp. 271, 238).

## Referințe bibliografice

Bittel, Adriana. „Premiul Nobel pentru Literatură 2017. Kazuo Ishiguro” *Formula AS*, nr. 1287, octombrie 2017, p. 21.

Canton, James. *Provocările viitorului*. Iași: Polirom, 2010.



---

Codoban, Aurel. „Omul în postumanism” *Postumanismul*. Coord. Alex Ciorogar. București: Tracus Arte, 2019, pp. 97-101.

Freeman, John. *Cum să citești un romancier*. București: Vellant, 2015

Ishiguro, Kazuo. *Să nu mă părăsești*. Iași: Polirom, 2011

Petroșel, Daniela. „O post/stare a umanului” *Postumanismul*. Coord. Alex Ciorogar. București: Tracus Arte, 2019, pp. 54-59.

З.А. Кучукова, Л.Б. Берберова. *За какие произведения присуждают Нобелевскую премию, или художественное измерение романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня»*.

<https://cyberleninka.ru/article/n/za-kakie-proizvedeniya-prisuzhdayut-nobelevskuyu-premiyu-ili-hudozhestvennoe-izmerenie-romana-kadzuo-ishiguro-ne-otpuskay-menya/viewe>  
Scherle, Dana Alexandra. *Kazuo Ishiguro câștigă Premiul Nobel pentru Literatură*  
<https://www.dw.com/ro/kazuo-ishiguro-c%C3%A2%C8%99tig%C4%83-premiul-nobel-pentru-literatur%C4%83/a-40819010>.

Serres, Michel. *Le contrat naturel*. Paris: Ed. François Bourin, 1990.

Serghei Sirotin : Сергей Сиротин. *Новый гуманизм. Кадзуо Исигуро. Не отпускай меня*.

<https://www.noblit.ru>

## LE DIALOGUE AUTEUR – LECTEUR, UN DIALOGUE QUI DIT BEAUCOUP ET FAIT ENTENDRE D'AVANTAGE

**Mihaela CHAPELAN**

*Université de Bucarest, Roumanie*

Of the various voices that contribute to the polyphony of a literary work, that of the author and his reader are the most important, despite them being often less manifest than those of the characters. The modalities of the engagement of this dialogue between the author and the reader are highly diverse and are subjected to a pragmatic protocol that is being negotiated – implicitly or explicitly – in accordance to each author's writing project, but also to the horizon of the readers' expectations. As such, certain authors choose to attenuate the distinction between the different levels of narrative instances, while others, on the contrary, complexify the enunciative architecture by multiplying the differences between them. To illustrate such a strategy, we will focus on the novel *Jacques le Fataliste et son maître* by Diderot, which uncontestedly remains one of the most striking examples of a writer exploiting and ironically playing with the hiatus between the different narrative instances. But this ludic stance doesn't mean that Diderot is not pursuing a very serious aim, namely crafting a model reader whose reading grid is no longer dependent on the referential fallacy.

**Keywords:** *Literary communication, reading contract, narrative instances, author-reader dialogue, Denis Diderot*

### **Les niveaux de la communication littéraire**

Des multiples voix qui contribuent à la polyphonie d'une œuvre littéraire, celles de l'auteur et de son lecteur sont parmi les plus importantes, même si, souvent, elles sont moins apparentes que celles des personnages. Les modalités de réalisation de ce dialogue entre l'auteur et le lecteur sont extrêmement diverses et se soumettent à un protocole pragmatique négocié à chaque fois, de manière implicite ou explicite, en fonction du projet scriptural de chaque auteur mais aussi de l'horizon d'attente de ses lecteurs.

Quand on aborde un sujet aussi vaste que la communication littéraire, il s'impose de faire dès le début une précision sans laquelle on ouvre la porte à toute une série de confusions : à quel niveau de la communication a-t-on l'intention de se situer ? La narratologie ainsi que la pragmatique littéraire ont bien établi le fait que chaque œuvre littéraire comprend plusieurs instances énonciatives, situées à des niveaux différents et entrant dans une interaction dynamique. Ainsi, Jaap Lintvelt, dans son *Essai de typologie narrative*, représentait les instances de l'œuvre et les relations qui s'établissent entre elles par une superposition de carrés successifs, symbolisant une hiérarchie sémiotique. En dehors de *l'auteur concret*, qui adresse en tant que destinataire un message littéraire au *lecteur concret* (le destinataire/récepteur), tous les deux se situant en dehors de l'œuvre littéraire, chaque texte narratif se caractérise par des instances appartenant à l'œuvre littéraire : *l'auteur abstrait – le lecteur abstrait* (ou dans la terminologie de

Umberto Eco, *l'auteur modèle – le lecteur modèle*); le *narrateur fictif* – le *narrataire fictif* et les *acteurs* (c'est-à-dire les personnages qui assument les différents actes d'énonciation du monde diégétique. Au sommet de cette hiérarchie se trouve donc l'auteur abstrait, qui domine la structure d'ensemble de l'œuvre.

A l'intérieur de ce schéma général, chaque auteur peut prévoir des répartitions originales des instances appartenant à l'œuvre littéraire, en essayant de les gommer ou, tout au contraire, en les mettant en évidence, visant par cela (consciemment ou inconsciemment) à produire un certain effet sur le lecteur concret, une personnalité historique et biographique menant une existence indépendante du texte, qui varie au cours de l'histoire et qui, de par cela, reste pourtant éminemment imprévisible. Dès que nous entrons dans l'univers de l'œuvre littéraire, lorsque nous utilisons les termes d'auteur ou de lecteur, nous nous référons à cet *auteur modèle* défini par Umberto Eco (nommé aussi: *second moi* par Tillotson, *alter ego romanesque* par Prince, *auteur abstrait* par Lintvelt et Schmid, *auteur implicite* par Booth et Iser), qui est le producteur du monde romanesque qu'il transmet à son destinataire, le *lecteur modèle* (*abstrait, implicite*).

Tandis que l'auteur et le lecteur concrets mènent une vie extralittéraire, l'auteur et le lecteur modèles sont inclus dans l'œuvre littéraire, sans qu'ils y soient pourtant représentés de manière directe, car ils ne s'énoncent jamais directement ou explicitement, mais disposent d'une position idéologique ou interprétative déductible indirectement du choix d'un monde romanesque spécifique, de la sélection thématique et esthétique nécessitant un certain type de compétences encyclopédiques, ainsi que des positions idéologiques représentées par les instances fictives (narrateur, narrataire, acteurs).

Certains auteurs semblent se désintéresser de cette architecture énonciative ou bien, pour diverses raisons liées à leur propre projet d'écriture, choisissent de faire gommer leur diversité en les faisant coïncider le plus possible. Dans cette catégorie entre une bonne partie du roman réaliste, qui évite les intrusions d'auteur ou l'interpellation des lecteurs. C'est une remarque critique courante, mais qu'il faudrait relativiser, car ainsi que l'a démontré Jean Rousset<sup>1</sup>, les romans de Balzac abondent en intrusions et interpellations du lecteur. Il s'impose donc de limiter cette affirmation à certains romans réalistes, à caractère plus impersonnel, et de préciser que le contrat d'écriture de type générique (comme par exemple celui de « roman réaliste ») n'empêche absolument pas la négociation d'un type de contrat individuel, spécifique à chaque auteur.

Un autre cas de figure est représenté par la littérature autobiographique, qui peut faire coïncider l'auteur biographique, le narrateur et le protagoniste. A cet égard, l'autofiction se constitue en une catégorie à part, car à la différence des écrits autobiographiques, l'auteur ne fait aucune promesse ferme de sincérité ou de véracité et ne déclare jamais de manière explicite l'identité entre le narrateur et l'auteur concret. Pourtant, une série de procédés indirects sont utilisés dans le but de créer dans l'esprit des lecteurs sinon la certitude, du moins l'hésitation qui pourrait ensuite les conduire à l'idée qu'entre le narrateur et l'auteur existe une relation d'ordre autobiographique, même si ce dernier ne l'assume pas ouvertement. L'un des procédés les plus faciles et les plus récurrents pour induire cet amalgame dans l'esprit du lecteur est d'affubler le protagoniste du roman du même prénom ou nom que celui de l'auteur. Parfois, on raffine un peu sur le

procédé en ménageant une petite différence, comme par exemple dans le roman *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans, dont le narrateur porte le nom de François Weyergraf.

### **La multiplication des instances de l'œuvre**

Dans cet article, nous nous intéresserons à un procédé qui fait pendant à celui de gommage des instances de l'œuvre littéraire, à savoir celui de leur multiplication. En effet, il existe de nombreux auteurs qui choisissent de compliquer à l'envie l'architecture énonciative de leurs œuvres et au lieu de faire coïncider les instances, ils les font se différencier en les particularisant, voire en les faisant s'opposer, ce qui donne une impression de multiplication vertigineuse et produit un effet de brouillage.

Dans l'histoire de la littérature universelle, Diderot reste l'un des exemples les plus frappants de la manière dont un écrivain sait tirer profit et jouer sur les écarts qui peuvent s'établir entre les instances du texte littéraire. Une bonne partie de l'ironie du roman *Jacques le Fataliste et son maître* est justement basée sur l'exploitation ludique de ces écarts, ce qui n'empêche pas Diderot de poursuivre un effet des plus sérieux, essentiel pour son projet de création d'un lecteur modèle dont la grille de lecture n'est plus fondée sur l'illusion référentielle.

### **Auteur - lecteur fictifs chez Diderot: un dialogue qui dit beaucoup et fait entendre davantage<sup>2</sup>**

La désaffection de la critique traditionaliste comme l'appréciation de la critique moderne semblent liées principalement à l'existence de ce premier niveau narratif de *Jacques le Fataliste...*, mis en place dès son incipit et qui contient le dialogue entre un narrateur extradiégétique et un narrataire invoqué, appelé *lecteur* par ce même narrateur. Les critiques modernes qui l'ont analysé (car les traditionalistes se sont limités à le désavouer) le nomment de façons diverses, en fonction de l'éclairage nuancé qu'ils veulent y projeter : *le discours de l'auteur dans le texte*, *les intrusions de l'auteur*, *le discours de l'archinarrateur*, *le dialogue narrateur – narrataire* ou *le dialogue narrataire – lecteur*. En ce qui nous concerne, nous choisissons de garder le mot *dialogue*, parce qu'il privilégie ce qui nous intéresse plus particulièrement, à savoir la relation de communication littéraire et la façon dont s'instaure le pacte de lecture à travers le texte romanesque.

La redécouverte de Diderot comme romancier est due principalement à cette stratégie textuelle d'inclusion d'une figure de lecteur au cœur de son roman et au dialogue qui s'établit entre celui-ci et le narrateur extradiégétique qui, tout le long du roman, à l'exception des dernières pages, revendique le statut de producteur du récit, donc d'auteur. Ainsi il recourt souvent à des formes déictiques (*mes personnages*, *mon récit*), et fait sentir à son lecteur son pouvoir de créateur par l'évocation *en abrégé* de ces possibles développements narratifs, qu'il rejette à la fin au nom du refus de la facilité romanesque.

Ce dialogue qui interrompt sans cesse le récit a attiré l'attention de tous les critiques modernes et à juste titre, car il constitue la pièce maîtresse de la stratégie textuelle de Diderot. C'est au cœur de ce dialogue que sont placés les enjeux les plus importants du texte de Diderot, l'enjeu de renouvellement du fonctionnement romanesque ainsi que celui de l'établissement d'un nouveau pacte de lecture. Il s'y joue une mise en scène de la lecture qui, quoique différente de la coopération

interprétative que devrait pratiquer le lecteur modèle du roman, a le rôle de dévoiler les mécanismes de l'acte de lecture en général, ainsi que ceux de la production de la fiction.

De nombreux critiques ont insisté dans leurs analyses sur la relation tout à fait spéciale qui se noue à l'intérieur de ce couple auteur – lecteur (fictifs). Ainsi certains ont signalé les rapports de force qui s'instaurent entre eux, l'auteur portant une sorte de combat permanent contre un lecteur *curieux, questionneur, impertinent*, pour lui imposer *sa* vérité, *sa* conception sur la manière dont un roman doit être fait et, bien évidemment, dont il doit être lu. Bref, cette présence obsédante de l'auteur, vise à imposer au lecteur :

*[...] la conscience de la liberté la plus complète de l'auteur ; Diderot ne se fait pas faute de pousser cette liberté jusqu'à la désinvolture, voire jusqu'à l'insolence. [...] Le dialogue entre Jacques et son maître est fréquemment coupé par une troisième voix, celle de Diderot et parfois par une quatrième, celle du lecteur. Mais celui-ci est le plus souvent muet et morigéné (Scherer : 178).*

La remarque de Scherer est pertinente quant aux rapports souvent problématiques, non consensuels entre le lecteur et l'auteur fictifs, mais on y remarque une confusion quant aux instances littéraires. Lorsqu'il dit *Diderot*, est-ce qu'il se réfère à l'auteur biologique ou à l'auteur modèle de *Jacques le Fataliste...*, et lorsqu'il parle du lecteur, à quel lecteur pense-t-il au juste ?

Ce genre de confusion qui conduit à assimiler l'attitude de Diderot à celle de cet auteur fictif ainsi que celle du lecteur réel ou du lecteur modèle à celle de ce personnage de lecteur est malgré tout assez fréquente. Le plus surprenant est qu'elle se fait sentir même dans des ouvrages très récents, donc qui ont pu bénéficier de l'apport de tous les travaux théoriques qui distinguent d'une manière très claire les différentes instances de l'œuvre littéraire. Comme par exemple, l'essai de Jocelyn Maixent, qui propose une excellente analyse comparée des romans de Kundera et de Diderot. D'une manière un peu surprenante, malgré la grande finesse de l'analyse proposée et l'insistance à nous rappeler que ce lecteur n'est qu'un lecteur fictif, « une idée préfabriquée du lecteur » (Maixent : 184), et que donc l'affirmation des critiques modernes selon laquelle *Jacques...* serait un roman interactif est une pure illusion, quelques pages plus loin Jocelyn Maixent fait preuve de la même confusion qu'il reprochait aux autres, ce qui conduit à des inconséquences interprétatives assez flagrantes. Ainsi, après avoir affirmé au début du chapitre sur la relation narrateur/lecteur que l'interactivité de *Jacques le Fataliste...* est *purement illusoire*, plus loin il donnera comme titre à un sous-chapitre : *L'intégration du lecteur au processus d'élaboration du roman*, sous-chapitre où, après avoir précisé encore une fois qu'il s'agit du lecteur fictif, il affirme :

*Narrateur et lecteur travaillent de concert : le lecteur complète par son imaginaire la lacune laissée à dessein dans l'histoire, tandis que le narrateur assume la trame du récit. La lecture est bien reconnue comme créatrice, même si elle n'intervient pas au même titre que le travail d'écriture. Diderot ménage donc des brèches dans son récit, par exemple les moments où il se décrit ne « sachant que faire de ses voyageurs » [...] Par moments même, il crée de l'indéterminé pour laisser au lecteur le bonheur de participer à la création (ibidem : 192-193).*

Mais est-ce que ces paroles ne sont pas la description exacte de l'interactivité ? Une telle confusion, venant de la part d'un critique qui avance d'innombrables hypothèses extrêmement pertinentes sur le roman de Diderot et, qui plus est, semble tout à fait au courant des ouvrages de théorie de la lecture, nous a convaincu de la nécessité de nous interroger sur ce qui peut susciter une telle confusion et donc de nous arrêter un peu plus longuement sur le rôle qu'on attribue généralement à tout lecteur fictif, car c'est surtout en ce qui le concerne que les confusions sont plus fréquentes.

### **La fonction d'appel au détournement du lecteur fictif**

Or, nous avons pu constater qu'une fois établie au niveau de la théorie littéraire la distinction irréfutable entre les statuts différents du lecteur réel et du lecteur représenté dans le texte, et inventée la notion de *narrataire*, qui permet de souligner la dualité des référents lorsqu'on parle de *lecteur du texte* et de *lecteur dans le texte*, les poéticiens attribuent au narrataire (lecteur fictif) une fonction *d'appel à la substitution*, comme si cette figure de lecteur n'était créée que pour que les lecteurs réels puissent s'y substituer. Dans ce cas, on peut légitimement se demander à quoi sert encore la distinction théorique qui a été établie et comment cela se fait-il que les lecteurs réels lisent de manières si différentes les œuvres littéraires ? La fragilité d'un tel geste substitutif est pourtant évidente, dans les deux sens : le lecteur réel peut ne pas se reconnaître dans cette figure de lecteur construite par le texte et à son tour le lecteur fictif ne remplacera jamais complètement le lecteur réel. C'est plutôt le lecteur représenté et le lecteur modèle qui pourraient prêter plus facilement à confusion, les frontières entre ces deux figures de lecteur étant plus permissibles, car les deux sont de la même texture. Nous pensons d'ailleurs que c'est précisément cette confusion-là que fait Jocelyn Maixent dans son essai, car s'il y a dans le roman de Diderot une place réservée à la coopération du lecteur et à l'interactivité, elle est certainement destinée au lecteur modèle et non pas au lecteur fictif.

Or ce que nous avons dit sur la possibilité du lecteur réel de s'identifier ou non à ce lecteur fictif est valable également en ce qui concerne le rapport lecteur modèle – lecteur fictif. Mais une question reste en suspension. Si le lecteur fictif n'est pas conçu pour viser obligatoirement une substitution, alors quelle peut bien être cette autre fonction ?

Frank Schuerewegen proposait dans son article *Reflexions sur le narrataire* une autre fonction que celle substitutive, une fonction qui nous semble beaucoup plus proche de celle que détient le lecteur fictif de *Jacques le Fataliste*... Du moment que le lecteur réel peut ne pas ressembler à ce lecteur fictif, prêter au texte une intention substitutive, c'est finalement sous-entendre qu'il se fonde sur une stratégie de l'échec. Or, se demandait Schuerewegen, ne pourrait-on pas faire au texte le crédit de penser qu'il ne construit pas cette figure en pure perte ? De cette interrogation découle la proposition de comprendre la fonction de ce narrataire comme étant une « fonction d'appel au détournement » (*Ibidem*). Il offre comme preuve tous les incipit qui pratiquent les exclusions du lecteur fictif, lorsqu'il est évident que le lecteur réel doit continuer la lecture. Et le lecteur modèle aussi, ajoutons-nous. Car si un lecteur réel quelconque peut vraiment abandonner le livre, le lecteur modèle est censé ne pas succomber à cette facilité.

Diderot semble conscient de cette multiplicité des instances de destination et le signale parfois à sa manière ludique. Une question comme celle que son auteur fictif formule : « *Lecteur, vous suspendez ici votre lecture; qu'est-ce qu'il y a ? Ah ! je crois vous comprendre, vous voudriez voir cette lettre [...]* » (Diderot : 271), s'adresse uniquement à ce lecteur fictif, car le lecteur modèle est censé continuer la lecture.

Se serait donc plus indiqué de limiter le rôle du lecteur fictif à un principe de construction qui permet à l'œuvre de s'élaborer et, dans un certain sens, de s'élaborer grâce à lui mais également contre lui, car il constitue tout le long du roman de Diderot le contre-exemple de ce que devrait être le lecteur modèle prévu par le texte. Le plus souvent ses interventions ne servent que de révélateur au narrateur, lui permettant de développer ses idées sur le genre romanesque et de prodiguer ainsi d'une façon détournée des leçons de bonne lecture. Le pacte de lecture propre au roman de *Jacques le Fataliste*... ne s'établit pas à ce niveau, entre le narrateur et son narrataire extradiégétique, mais entre l'auteur et le lecteur abstraits. A vrai dire, de ce point de vue, le dialogue du narrateur avec son narrataire illustre l'histoire d'un échec, l'échec que le narrateur subit dans ses tentatives d'imposer un pacte de lecture différent de celui exigé par l'expérience littéraire antérieure du narrataire, car ce dernier n'évoluera pas malgré tous les efforts du narrateur.

Ces efforts portent en premier lieu sur les attentes du lecteur. Non pas pour les combler, mais d'abord pour les provoquer, ensuite pour faire prendre conscience au lecteur de leur existence et de leur poids et, le plus souvent, de les contrarier. Ce n'est qu'après les avoir démontées ainsi et après avoir différé longtemps leur accomplissement que le narrateur concède parfois à les satisfaire. Par exemple, après avoir signifié de diverses manières son refus de répondre aux questions répétées du lecteur concernant l'endroit où le maître et Jacques avaient passé la nuit, quelques pages plus loin, lorsque le lecteur fictif semble s'être résigné à ne jamais obtenir ces précisions et avait reporté son intérêt le plus vif sur l'aventure dramatique de Jacques ( en train d'être poursuivi par une foule ameutée par les accusations de vol d'un porteballe auquel il avaient repris la montre perdue par son maître), le narrateur interrompt le récit des événements et brise l'illusion qui tendait à s'installer en s'adressant au lecteur fictif pour lui fournir enfin les informations refusées auparavant. Après la harangue que le lecteur avait dû supporter quant au manque de pertinence de ses questions, l'excuse tardive d'une mémoire défaillante est d'une mauvaise foi et d'une ironie évidentes: « Ils sont entrés dans la ville, car c'est dans une ville que Jacques et son maître avaient séjourné la veille ; je me le rappelle à l'instant. [...] Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches et avaient logé chez M. le lieutenant général de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas revenu plus tôt » (Ibidem : 50-51).

On pourrait se demander en quoi pêchent aux yeux du narrateur les attentes du lecteur fictif. En essayant de systématiser une matière très complexe, on peut affirmer que ce que le narrateur reproche tout particulièrement au système d'attentes du lecteur est le fait qu'il porte presque exclusivement sur la diégèse. De là toutes ces questions visant à obtenir des informations qui l'aident à camper la diégèse dans un cadre précis, favorisant le fonctionnement de l'illusion référentielle. De son attachement pour cette esthétique vient aussi son besoin de

cohérence et, partant, son mécontentement devant la désinvolture du narrateur qui l'arrache et le projette à son gré d'une histoire à l'autre « *Et votre Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre* » (Ibidem : 245).

Le narrateur par contre n'affectionne pas l'esthétique réaliste, c'est pourquoi il tentera d'écarter le lecteur fictif de la diégèse, de miner sa confiance dans l'histoire et les personnages. En provoquant cette méfiance, le narrateur vise à briser le rapport direct du lecteur à la réalité, rendu possible par le fonctionnement de l'illusion et de l'identification sympathétique, et pour cela il se place en intermédiaire incontournable et dérangeant.

### **L'humour comme stratégie double**

Cette intrusion sur le mode humoristique illustre parfaitement l'interposition du narrateur et sa tentative de faire adhérer le lecteur fictif à une esthétique de l'écart. Ainsi, il essaie de construire leur relation sur une connivence qui s'établirait contre l'illusion. L'humour apparaît ici et dans beaucoup d'autres exemples comme une double stratégie:

- a) d'un côté, c'est une stratégie de captation du lecteur, car une fois que le discours privilégie le trait / *plaisanterie*/, la place postulée par le locuteur projette un espace imaginaire qui requiert et stimule la complicité de l'allocataire
- b) et de l'autre, c'est une stratégie de distanciation par rapport à la diégèse, car une fois de plus le sens de l'énoncé est relativisé par l'image de son énonciation qui, lorsqu'elle est ironique, ouvre aux interactants un univers conventionnel qui ne sollicite pas au même degré leur adhésion que dans le cas d'une énonciation dite *sérieuse*. L'acte illocutoire amorti sous les formules indirectes, ainsi que la parole ludique, ont un commun dénominateur, l'artifice, et un lien pragmatique, le recul des engagements créés par ce qui est dit sans vraiment l'être.

Le narrateur extradiégétique exerce ici son humour à l'encontre des personnages et donc de la foi que le lecteur fictif continue d'entretenir envers la diégèse : devient perceptible de la sorte une distanciation très nette par rapport aux propos oiseux de Jacques et de son maître. La conversation entre les deux est montrée comme étant un répertoire inépuisable de lieux communs à prétention philosophique, ce qui pousse le narrateur, conscient des obligations qui lui incombent de par son statut, à reprendre les rênes du récit et à l'interrompre, par souci déclaré pour le bien du lecteur : il coupe cette conversation trop longue parce qu'il est l'allié du lecteur et veut lui éviter l'ennui. Cette alliance avancée pourtant de manière unilatérale, le narrateur la fait reposer sur l'ironie à l'égard des personnages et le consensus humoristique qui doit se créer contre eux. Cette relativisation humoristique d'une discussion à grande portée philosophique (il y va de la destinée de l'homme et de sa liberté d'agir dans le monde) est d'ailleurs préparée par le maître lui-même, qui dans sa dernière réplique avant l'intrusion du narrateur, descend dans le dérisoire les préceptes fatalistes et les interrogations graves de Jacques au sujet de l'être humain. Ce qui ne doit pas nous étonner car il est, dans le roman, l'adepte déclaré du libre arbitre. Son interrogation sur la prééminence des causes et des effets dans l'écriture céleste est purement rhétorique



et a seulement une valeur argumentative, visant à déstabiliser le discours de Jacques par la dérision du fait qui la suscite, et de la sorte à imposer son propre discours:

*Le Maître : Je rêve à une chose : c'est si ton bienfaiteur eût été cocu parce qu'il est écrit là-haut ; ou si cela était écrit là-haut parce que tu ferais cocu ton bienfaiteur (Ibidem : 30).*

Les innombrables effets de parodie, sur lesquels nous ne nous attarderons pas parce qu'ils ont été analysés en détail par Robert Mauzi dans un article qui a fait date dans l'histoire de la réception critique de Diderot, relèvent de la même stratégie d'invalidation humoristique. Ce que nous voulons signaler, c'est le fait que l'humour ne se limite pas aux effets parodiques, même s'il est souvent produit par ceux-ci, et qu'il est consubstantiel au discours du narrateur, ayant un rôle plus complexe dans la stratégie d'écriture diderotienne. En ce qui concerne son utilisation comme moyen d'instauration d'un écart entre le lecteur et la diégèse, on peut affirmer qu'il s'exerce principalement contre les deux *piliers* de toute construction romanesque basée sur l'illusion mimétique :

- a) la crédibilité des personnages ;
- b) la tension dramatique

L'illusion s'instaure souvent par le phénomène d'identification du lecteur avec les personnages. Mais comment peut-on encore s'identifier à des personnages dont le narrateur lui-même se désolidarise et dont la parole est constamment relativisée par les commentaires ironiques de ce narrateur sournois ? Le même effet démystificateur qui vise à empêcher le lecteur de s'impliquer de manière trop émotionnelle, est obtenu par l'utilisation de tournures humoristiques qui rompent par avance, et parfois après coup, la tension dramatique. Cela déréalise les personnages et montre clairement leur statut de créatures, issues de l'imagination de l'auteur.

### **Une substitution de légitimité**

Le consensus humoristique permet ainsi au narrateur d'opérer une substitution de légitimité. La légitimité offerte traditionnellement par une diégèse qui se présente comme la copie conforme du réel est remplacée par une légitimité qui repose entièrement sur le narrateur, qui se présente comme la source omnipotente de toute information, car c'est lui qui décide de ce qui sera dit ou non au lecteur. Le rapport lecteur/histoire est pris de vitesse par le rapport lecteur/narrateur, placé ainsi au premier plan. La désinvolture ludique du narrateur envers son propre récit porte un coup à l'esthétique de la mimesis dont le lecteur fictif participe et édifie ainsi la figure de pouvoir du narrateur – créateur.

Le support du pacte que le narrateur veut conclure avec son narrataire est constitué par la foi accordée non plus à la diégèse et à son éventualité mimétique, mais au narrateur, qui en est disjoint. La parole du *je* du narrateur s'en trouve systématiquement valorisée par rapport à l'histoire et ses vérités passent en force. Conjointement à la destruction de l'illusion référentielle, la distanciation humoristique aboutit donc au renforcement de la position du narrateur qui, muni de ce nouveau pouvoir, s'en donne à cœur joie. Son ingéniosité à contrarier le lecteur n'a pas de limites : digressions, ralentissements du récit, effets de suspension interminables (Jacques est abandonné par le narrateur à l'instant où son cheval

l'emporte en un galop fou ; Justine reste prisonnière dans la soupente de Bigre le fils, tremblant de peur d'être découverte, pendant que Bigre le père, à deux pas d'elle, vaque à ses affaires en grognant contre les mauvaises habitudes de son fils) ; quiproquos dont les personnages sont victimes et entraînent le lecteur avec eux (comme par exemple le passage où le maître et Jacques s'apitoient longuement sur le sort de la pauvre servante appelée Nicole, maltraitée par les clients de l'auberge, et dont ils finissent par apprendre que c'était une chienne). Le narrateur n'hésite pas à mystifier le lecteur uniquement pour mieux le démystifier ensuite, comme il n'hésite pas à le *mettre* devant ses propres contradictions. Après avoir souligné à plusieurs reprises la friandise du lecteur pour les histoires d'amour et conséquemment pour la suite des amours de Jacques, le narrateur met en scène également son appétit pour les détails, ce qui retarde le récit, et l'accuse d'une curiosité excessive, prête à se reporter sur d'autres histoires et à dévier ainsi encore une fois le récit des amours de Jacques, qu'il réclamait impérieusement auparavant. Un exemple typique de retardement du récit premier est constitué par le déploiement par le narrateur de ces *possibles narratifs*<sup>3</sup> dont il gratifie le lecteur tout le long du roman. Mais avec une mauvaise foi flagrante, le narrateur, qui se trouve à l'origine de la plupart des retardements du récit, en rejette avec désinvolture la responsabilité sur le lecteur.

L'arbitraire des choix narratifs que le narrateur opérera dans l'éventail des possibles narratifs fait sentir au lecteur que les histoires qui lui sont narrées ne sont pas fixées d'avance, donc n'émanent pas de la réalité, mais de l'imagination du narrateur, étant l'un des signaux les plus évidents du caractère fictionnel du texte.

### **Une dissymétrie dans la représentation du couple auteur - lecteur**

Malgré toute les stratégies du narrateur fictif, le pacte de lecture souhaité ne sera pas conclu à ce niveau, car ce lecteur invoqué restera jusqu'à la fin une image de lecteur insuffisant. Trop empêtré dans ses modèles conformistes de lecture, il ne deviendra jamais une figure à laquelle il serait bon que le lecteur modèle ou celui réel s'identifie. Il se rend coupable de deux types de conformisme : esthétique et moral, les deux exaspérant également le narrateur. Son conformisme esthétique le pousse à rester jusqu'à la fin dans le sillon des codes de lecture antérieurs, se manifestant notamment à propos de la notion de vraisemblance, ce qui déterminait R. Kempf à voir en lui « un délégué à la vraisemblance » (Kempf, 1976 : 35). Ses exigences sur ce point sont tyranniques et pointilleuses. Tout écart provoque ses protestations.

Son conformisme se manifeste aussi dans le domaine de la morale. Après la fin du récit de l'hôtesse du Grand-Cerf, il prend parti (comme Jacques, d'ailleurs) contre Mme de La Pommeraye, parce qu'il est incapable de comprendre les grandes passions, telle la vengeance, lorsqu'il s'agit d'une femme. Le conformisme moral du lecteur est si grand, qu'il suffit d'un mot pour qu'il s'offense (par exemple l'utilisation du nom propre *Bigre*). Et à l'histoire du dépucelage de Jacques, il crie carrément à l'immoralité. Le narrateur s'en défend à sa façon, en retournant la situation et en accusant ouvertement son lecteur d'hypocrisie : « Vilains hypocrites, laissez-moi en repos !... je vous passe l'action, passez-moi le mot. » (Ibidem : 245). Il tourne aussi à son avantage l'attachement du lecteur pour l'esthétique de l'illusion référentielle et se défend en prétextant

qu'il n'invente rien, qu'il ne fait que raconter une histoire réelle, comme Suétone lorsqu'il racontait les débauches de Tibère.

Mais ce passage où le lecteur reproche au narrateur l'immoralisme de son histoire est autrement important, car il révèle assez clairement la dissymétrie qui s'instaure dans la représentation du couple auteur – lecteur fictifs. Si l'instance fictive de destination est construite comme un contre-exemple ou, dans la terminologie de Schuerewegen, comme une *fonction d'appel au détournement*, l'instance de production, elle, se dessine comme un relais idéal pour l'auteur modèle. Donc, d'un côté, mise en garde contre le danger de la substitution et multiplication des traits qui différencient les diverses figures du récepteur, et de l'autre, une invitation à la substitution.

La figure de l'auteur fictif est construite de manière à ce qu'elle n'entre pas en opposition avec l'auteur modèle et même, par ailleurs, avec l'auteur biographique. Lorsque le lecteur fictif accuse l'immoralisme de l'histoire du dépuçelage de Jacques, les termes qu'il utilise pour désigner le narrateur (*homme de sens*, qui *a des mœurs*, et, surtout, le qualificatif *qui se pique de philosophie*) renvoient d'une manière assez évidente à Diderot lui-même, en tant qu'auteur biographique. La mention de l'apologie du narrateur faite par Rousseau, texte connu par les lecteurs du XVIIIe siècle, renforce cette suggestion d'identification, mais la réticence de mentionner en clair le nom Diderot ménage une petite zone d'ambiguïté et la maintient sur le mode allusif.

## Conclusions

Après que l'ère de la confusion entre l'auteur comme personne biographique et l'auteur comme instance de production de l'œuvre soit dépassée et qu'aucun critique (voire lecteur) estimable ne puisse plus ignorer cette distinction, une partie des critiques littéraires ont paradoxalement continué, dans le cas de *Jacques le Fataliste...*, à confondre l'auteur fictif avec l'auteur modèle. Il est vrai que c'est un piège qui semble être conçu exprès, puisque cet auteur fictif joue un rôle d'appel à la substitution. Mais ce n'est qu'un habile trompe-l'œil, et il ne faut pas oublier que l'auteur modèle ne peut pas intervenir de façon directe et explicite dans son œuvre littéraire, comme sujet énonciateur. Il peut, par ailleurs, se dissimuler derrière le discours idéologique du narrateur, mais c'est toujours ce dernier qui s'énonce et non pas l'auteur modèle. De plus, l'auteur modèle se laisse déduire de la somme de tous ses choix textuels et non pas d'un seul, comme c'est le cas de la représentation dans le roman de cette figure d'auteur fictif.

Dans cette optique, il vaut mieux ne pas trop simplifier mais plutôt affiner l'analyse au point de surprendre le jeu des proximités et des distances (morales, idéologiques, intellectuelles, esthétiques, etc.) qui s'instaurent entre les diverses instances de l'œuvre. La complexité de ce jeu dans le cadre du roman de Diderot est étonnante. Derrière les remarques du narrateur fictif se dissimule un jeu ironique de l'auteur modèle qui se moque de ce narrateur, prototype du lecteur traditionnel de romans, trop naïf et trop sérieux dans sa lecture d'identification avec les personnages. Ce jeu ironique est destiné au lecteur modèle qui, lui, est parfaitement capable de lire comme le texte le lui demande, en savourant tous ces aspects ludiques et en réfléchissant avec lucidité sur les problèmes de l'écriture ainsi que sur sa propre lecture. Par ce procédé littéraire est visé également le lecteur réel, car ainsi il est incité à prendre ses distances par rapport au lecteur fictif

et à s'identifier au lecteur modèle. Ce dernier est capable d'accepter de ne pas entraver la liberté de l'auteur. L'auteur a le droit de décider de tout et même de se contredire, ou de revenir sur ses paroles, car le monde de la fiction lui appartient, il se situe d'emblée dans le monde du discours et répond en fonction de postulats diégétiques qu'il légitime par le seul fait de les poser.

## Notes

-----  
<sup>1</sup> Vr. Jean Rousset, *Le Lecteur intime, de Balzac au journal*. Paris : José Corti, 1986.

<sup>2</sup> L'expression appartient à Voltaire, qui l'utilise dans une lettre envoyée à Diderot au sujet de la publication par ce dernier de sa *Lettre sur les aveugles...*

<sup>3</sup> Le syntagme appartient à Claude Bremond, qui l'utilise dans sa *Logique du récit*.

## Références bibliographiques

- Diderot, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris : Hermann, (éd. critique Jacques Proust et Jack Undank), 1986.
- Bertrand, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 2000.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985.
- Kempf, Roger. *Diderot et le roman*. Paris : Seuil, 1976.
- Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative*. Paris : José Corti, 1986.
- Maingueneau, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod, 2004.
- Maixent, Jocelyn. *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera*. Paris : PUF, 1994.
- Meizoz, Jérôme. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève : Slatkine, 2011.
- Scherer, Jacques, *Le Cardinal et l'orang-outang*. Paris : SEDES, 1972.
- Vanzielegem, Eric et Loty Laurent. *Esprit de Diderot*. Paris : Hermann, 2013.

## “WONDER BOYS” BOOK VS MOVIE COMPARISON: DO WONDER BOYS WANDER THROUGH JOYS?

**Teodora LEON**

*Universitatea din București, România*

Comparisons between books and movies tend to instigate intense conversations. Adapting a film is no simple task, but contrasting the two products can also be an erratic process, regardless of how much one tries to gather all of their ideas together. A mere observation can bring about diverse opinions or daring suggestions on how readers / viewers would have portrayed a certain scene or a small but crucial detail. In the end, it comes down to the charm of taking on the active role of a “critic” and analyzing the choices that were made alongside possible alternatives. The respective article will talk about how the novel “Wonder Boys”, written by Michael Chabon, came to be interpreted in a different medium, as a comedy-drama film from 2000, directed by Curtis Hanson. “Wonder Boys” may be perceived as a world of freedom from various outlooks. In 1995, Chabon – already ahead of his time – produced a small universe in his novel, where his characters could express themselves candidly. In 2000, Hanson went from being a reader to an avid interpreter and creator of his own “Wonder Boys”. Up until today, fortunate people, who come across the book and the film, can spot the director’s ingenious approach, accompanied by his constant loyalty to the writer’s concepts. We are dealing with a piece of work which should be discussed more frequently in classrooms or university lectures, due to its representative teacher-student bonding, the twisted realistic world – in which troubled individuals can still become inspirations for others – and its quality to be replicated in such inventive ways.

**Keywords:** *comparison, movie adaptation, medium, freedom, reader, interpreter.*

Movie adaptations have proven to be one of the most thrilling challenges any director could ever take on. Coming up with a story does imply its own demands, but the stakes are definitely higher when one decides to reinterpret somebody else’s tale – additionally in a completely different medium. A transition from one medium to another is an element of fun in a creative world, but this whole procedure presupposes an open-minded film director who understands an author’s message within their book and knows how to preserve it in a new creation, while also adding their personal touch. Many people may ask themselves why some wish to take such a risk or how they choose which books should have their stories on screen. Naturally, bestseller novels are the ones promising some suitably commercial adaptations. This is the key feature and yet, movie directors are cautious and opt for narratives which caught their attention in the first place. It is not always a matter of indulging in riches, but rather a bold desire to play with some switches. In this respect, the following article aims to discuss some of the main similarities and differences between Michael Chabon’s novel called *Wonder Boys* and Curtis Hanson’s 2000 adaptation, and simultaneously identify whether there is a medium allowing the main characters to wander through the most joys.

Out of the numerous possibilities, *Wonder Boys* demonstrated to be a plausible and intriguing option through its intricate – and paradoxically

straightforward – world, which two different creators had to work with. The plot follows Grady Tripp – a novelist and a Creative Writing professor at an arts college in Pittsburgh – throughout the course of an eventful weekend. He gets tangled up in a pile of mess involving his wife’s definite departure, his girlfriend’s pregnancy confession, a dead dog, a stolen Marilyn Monroe jacket and a car stalker. Meanwhile, Grady forms an unexpected bond with one of his students, James Leer, a damaged individual, not adapted to social contexts, but incredibly gifted with words, being capable to produce gripping stories in a short amount of time. To have the atmosphere properly stirred up, Tripp’s editor, Terry Crabtree, also comes into town and attends the university’s literary conference, WordFest, as a pretext for his wish to look over Grady’s latest novel, (un)surprisingly entitled *Wonder Boys*. These external conjunctions ignite insupportable internal concussions, oppressed in the initial stage, but eventually requiring Professor Tripp to take control and make choices.

Before delving into further details, an involuntary connection between Grady Tripp and movie director Curtis Hanson can already be distinguished. Keeping in mind the above-mentioned observation that the Professor is often needed to make choices, we can consider a remark made by Linda Seger in her book called *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction Into Film*:

*Adaptation demands choice. (...) Events might have to be refocused. Characters who carried a great deal of weight in the book might be deemphasized. If an important plot line doesn't serve the dramatic movement of the story, it could be dropped. With all these changes resonances may be lost, but the focus of the story lines may be strengthened. (9)*

Readers, as well as viewers, are stepping into a realistic environment filled with decisions. It is compelling to track whether the main character limits the director’s freedom of choice in the process of adaptation or it’s the other way around. Should it be the latter, then how much can the producer rethink and intervene in the hero’s mind without losing the principal essence? In a situation as such, a fair approach would be to claim that both the character and the director are bound to equally affect each other’s choices and final solutions. Ultimately, in *Wonder Boys*, Curtis Hanson had to comprehend Grady Tripp’s possibilities and Michael Chabon’s motives hidden among the lines, and examine his own viable directorial paths.

It goes without saying that one’s perception of characters can be different, depending on whether they choose to read the book or watch the movie first. Should someone discover *Wonder Boys* via the 2000 film, they will most likely end up feeling at peace with the development. On the other hand, the novel will have its newbies gawping at countless authentic, moderately detailed paragraphs and perhaps wishing to hear more from the protagonist. It may actually be advisable for people to start off the journey with the book. Afterwards, the movie will help them observe the director’s freedom of combining scenes and adding clever segments, simultaneously remaining true to the author’s plain intentions.

With these being said, the notion of “wonder boy” can be brought forward. The term itself refers to a person who achieves success effortlessly and does not have the ability to either analyze their talent or replicate it. This phenomenon is first suggested indirectly in the following paragraph of the novel:

*He's writing his name in water," I said. "What's that?" It was the half-regretful term – borrowed from the headstone of John Keats – that Crabtree used to describe his own and others' failure to express a literary gift through any actual writing on paper. Some of them, he said, just told lies; others wove plots out of the gnarls and elf knots of their lives and then followed them through to resolution. That had always been Crabtree's chosen genre – thinking his way into an attractive disaster and then attempting to talk his way out, leaving no record and nothing to show for his efforts but a reckless reputation... (Chabon, 93)*

Through this example, we notice how Michael Chabon depicts his story through the eyes of a writer who has just passed his own experience onto the main character and can unashamedly joke at his own expense in a similarly heartbreaking and ironic manner. In a book named *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, the introduction written by Imelda Whelehan features a comment which summarizes how the reader may initially feel about Chabon's unfolding path, before watching the movie: "There is still the preconception that the novelist produces a work of quality, of 'high' art as it emerges from the solitary efforts of the individual to express their distinct vision, untrammelled by concerns about the commercial value of the product which is deemed subsidiary to aesthetic value." (6). The phrase "it emerges from the solitary efforts of the individual" should be emphasized the most. Surely, along with the term "preconception", it can be stated that movie directors also create their own path and deserve as much acknowledge as writers. Such efforts are available in the case of Curtis Hanson, who preserves the general ambience, introduces his small but witty alterations and reminds the audience – in an exclusive interview – that "wonder boys" can be found in any context. In the upcoming part of the article, we shall go through the three main characters in *Wonder Boys* – from least to most active throughout the story – and determine the manner in which they get to step out from the book's pages, onto the big screen.

It is empowering to behold characters standing on their own two feet, both literally and figuratively, therefore an "aura of independence" may be first spotted at Terry Crabtree. In the book, he seems to be a desperate editor marching at the same pace as his old friend, Grady: "Crabtree's visit, viewed properly, was a kind of creative accident, a gift from God, a hammer blow to loosen all the windows my imagination had long since painted shut. I would finish it sometime tomorrow, hand it over to Crabtree, and thus save both our careers." (Chabon, 134). However, on the screen, he puts on the highly deserved show, diverging from the hopeless path and indicating more clearly he can be full of surprises if he's offered the much needed spark. Curtis Hanson does draw inspiration from Michael Chabon's occasional descriptions and reveals a character that knows at all times what could be going on behind his back and startles James Leer with his serpentine alluring actions:

*As I talked about James and his book, Crabtree seemed to grow convinced not only that the young man must be a good writer – he gave "The Love Parade" a quick editorial flip-through on the way out, reading by the light from the glove box – but that he, Terry Crabtree, Agent of Chaos, was the*

---

*switch failure on the tracks toward which James Leer's train was inexorably hurtling. (Chabon, 266)*

Overall, Robert Downey Jr's Crabtree is tempting with his facial expressions, "an air of cool and unconcerned appraisal", and similarly confusing with his sudden mood switches, but he still ensures that everyone is in for a treat at every step.

As the editor is left searching for his upcoming hit to publish, young James Leer may turn heads, for his shyness and gloomy issues do not mark an inauspicious future. His bundle of lies, naturally constructed, can't make anyone angry, but rather perplexed, eager to witness the student's muddled walk. James, skillfully played by Tobey Maguire, often hears harsh commentary from surrounding voices, with concomitant questions such as, "Is your reality made up of false stories? Or are your stories inspired from reality?" Michael Chabon does not fully motivate the boy's attitude resembling an "alien probe". His character can laugh at anything for whatever reason and be as solitary as he desires. In the movie, though, there are two key scenes which introduce new perspectives.

### **1) Q.'s petty speech, Y tryin' to teach?**

At WordFest, a writer recurrently known as Q. holds a lecture in a full auditorium. Chabon and Hanson go for separate speech topics, both of them leaving Grady and James baffled and bored. In the novel, the atmosphere is narrated passively by a drunk Grady "having a tough time concentrating on his words". The main theme is briefly mentioned, the reader is not supposed to pay a lot of attention to this aspect:

*It seems to me that Q. was talking about the nature of the midnight disease, which started as a simple feeling of disconnection from other people, an inability to "fit in" by no means unique to writers (...). Very quickly, though, what happened with the midnight disease was that you began actually to crave this feeling of apartness, to cultivate and even flourish within it. You pushed yourself farther and farther and farther apart until one black day you woke to discover that you yourself had become the chief object of your own hostile gaze. (Chabon, 76)*

The abrupt element is James' laugh in a still environment, a laugh "out loud, at some private witticism that had bubbled up from the bottom of his brain". The reader is not certain whether he has found something foolish in Q.'s words or has thought of something completely unrelated. In the movie, Curtis Hanson has decided to contextualize the bizzare burst, therefore the entire auditorium holds James' echoing laugh immediately after Q. states the following: "I am a writer. As a writer, you learn that everyone you meet has a story. Every bartender, every taxi driver has an idea that would make a great book. Presumably, each of you has an idea. But how do you get from there to here? What is the bridge from the water's edge of inspiration to the far shore of accomplishment?" (*Wonder Boys*, 26:46). The cryptic student may slightly become more relatable, viewers finally detecting his disapproval of Q.'s foolishly nonchalant stance. This qualifies as one of the most important insights into James' mentality.

### **2) Style the writing, pile the emotions!**



The boy's world is once again intruded into when Grady and Terry go to James' house. The real "break-in" occurs when the two friends come across his compositions. Chabon builds up a somewhat envious Tripp who reads James' work and later admits sincerely he may begin to lose Crabtree when the student takes his place as the new promising writer: "At the sight of James in Crabtree's jacket I experienced a sharp pang of abandonment (...). I guess you could say that in a strange sort of way I'd always believed that Crabtree was my man, and I was his. It was only proper, I supposed, for the first thing in my life that had ever felt right to be the last one to be proven wrong." (Chabon, 338). Hanson seeks to transform the professor-student connection into something even more special and remind everyone that Grady has inspired his faithful student to write in the first place. Thus, the director gives Terry the significant job to find a paragraph written by James, which features an emotional apprehension based on a recent real-life interaction (the most honest words so far, given the boy's lies and messed-up perceptions):

*Terry: Hey. Check this out. "Finally, the door opened. It was a shock to see him shuffling into the room like an aging prizefighter. Limping. Beaten." Does that sound like anyone we know? "But it was later, when the great man squinted into the bitter glow of twilight..." "Twilight", this kid definitely needs an editor. "... and muttered simply, 'It means nothing. All of it. Nothing.' that the true shock came. It was then that the boy understood that his hero's true injuries lay in a darker place. His heart, once capable of inspiring others so completely, could no longer inspire so much as itself. It beat now only out of habit. It beat now only because it could (Wonder Boys, 1:17:34).*

James is never meant to be Grady's competition. The troubled teacher has no other option than to admit he struggles with writer's block (hence his never-ending novel) in a delirious trance. Michael Douglas' Grady Tripp is once and for all under the spotlight and has one unique mission in each medium. Within Michael Chabon's pages, he explains himself to his loved ones (including Emily, his former wife, who doesn't even appear in the movie), reconsiders his actions, learns to take mature decisions (for writers make the most choices, after all) and declares he's had a worthwhile impact on his students, despite his pestering issues from the last couple of years. In Curtis Hanson's eyes, he sticks to the same principle, but he also subconsciously connects to James a whole lot more. Chabon almost presents Professor Tripp as being left out for a while, perhaps even forgotten by the young student, which would come off as an unfair move.

Reconciliation is sought (and found) in many places and it is truthfully felt in one last touching scene. Overall, Grady has to come to terms with his evolution and that happens symbolically when James' novel, *The Love Parade*, gets published. In the movie, in a packed auditorium, the teacher has the opportunity to proudly shout, "Take a bow, James!" (contrary to the book, in which another fellow student says that), and officially "initiate" his apprentice into the world of admirable accomplishments and reasonable failures by passing on the wondrous title of "wonder boy".

It would not be fair to point out that Curtis Hanson did a better job than Michael Chabon or vice versa. Both universes are to be praised for their distinct

approaches and redeeming experiences set up for a group of wonder boys. The author clearly preferred to tread behind Grady and guide him through twisted encounters, whereas the director felt the need to illustrate the main characters equally. Readers and viewers altogether will distinguish the common trait: everyone may be a wonder figure in their own ways, with temporary sadness rooted in their suspicions, but permanent hope concealed in their redefinitions.

### **Bibliographical references**

- Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan. <<Adaptations: The contemporary dilemmas>>, *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005.
- Chabon, Michael. *Wonder Boys*. New York: Random House Trade Paperbacks, 2008.
- Seger, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction Into Film*. New York: Henry Holt and Company, 1992.

## OFILIREA „METAFOREI OFILITE”<sup>1</sup>

Elena PLATON

*Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca*

The present paper calls into question the *withered metaphor*, as one of the most suggestive and long-lived metaphors of the metaphor, intensely and enthusiastically used among aestheticians and stylisticians. Interpreting its meaning in the light of the consecrated theories, as well as based on the imaginary schema of plants which gives its substance, it is believed that its successful invention and function were made possible only within a narrow framework of understanding the metaphorical phenomenon, strictly from an aesthetic point of view. Conversely, a significantly wider framework in approaching the metaphor, which would take into consideration theories of cognitivist origin, could show how this concept, going itself through a withering process, can do injustice to a large category of metaphors, and, for this reason, it should be reconsidered. If metaphorization as a phenomenon is no longer viewed as being specific to the poetic thinking, but it is seen rather as a fundamental cognitive process, able to generally explain both the functioning mechanisms of the human thought and the principles of linguistic creativity, then metaphors such as the *foot of the mountain*, *the mouth of the valley*, etc., could get the chance to a new life, without carrying the stigma of degradation. If such metaphors were no longer judged as aged forms, lacking their assumed original beauty and brightness, but as fundamental conceptual metaphors, their revaluation could gain a well-deserved place among metaphors: that of the most eloquent and transparent proof of how the human brain makes different metaphorical transfers from the source-domain to the target-domain, so as to create new words or idioms, and, consequently, new concepts.

**Key-words:** *withered metaphor, poetic metaphor, conceptual metaphor, cognitivism, integralism, ethnolinguistics, rhetoric, stylistics.*

*Metafora ofilită* constituie una dintre cele mai sugestive și mai longevive metafore ale metaforei. Mai exact, aceasta reprezintă ea însăși o metaforă pentru un tip de metaforă ignorat și repudiat mai ales de către esteți, motiv pentru care readucerea ei în discuție poate părea neavenită. Cu toate acestea, considerăm că abordarea metaforei ofilite din perspectiva lingvisticii cognitive și integrale este susceptibilă să dovedească nu numai învechirea (i.e. ofilirea) lui, ci și posibilitatea de a-i oferi o nouă șansă la viață. Cel care a supus atenției imaginea metaforei ofilite în mediul românesc încă în secolul al XIX-lea este Lazăr Șăineanu. Acesta, în reflecțiile sale din 1887 despre „viața metaforică a limbei”, l-a preluat de la Jean Paul Richter, care sugera, în tratatul său *Vorschule der Ästhetik* din 1812, că fiecare limbă n-ar fi altceva decât „un dicționar de metafore ofilite” (148). Astfel, conceptul intră în circulație și pe terenul studiilor românești de stilistică consacrate metaforei, devenind extrem de fecund și de vehiculat în anii ce au urmat (Vianu, 1957; Avădanei, 1997). Totuși, încă de la început, prin crearea și utilizarea acestei metafore a metaforei, considerăm că i s-a conturat un destin nefavorabil, iar cauzele responsabile de acest parcurs neprielnic merită supuse unei reflecții inspirate de mulțimea teoriilor mai vechi și mai noi asupra metaforei.

Chiar dacă ar lipsi orice lămurire suplimentară cu privire la semnificațiile metaforei ofilite, apelul la o trăsătură din domeniul vegetal – transferată, de altfel, în numeroase alte situații asupra registrului uman, după cum se vede și în expresii precum: *față ofilită*, *privire ofilită*, *frumusețe ofilită* etc. – îi asigură o anumită transparentă și, deci, o decodare relativ ușoară de către cititorul pe deplin familiarizat cu schema imaginară a ofilirii. Valorificând marea putere de sugestie a acestei scheme, aparținând unui registru al concretului sensibil care nu necesită eforturi uriașe de imaginație, se actualizează nu atât imaginea morții din sfera vegetalului, cât, mai ales, cea a dispariției frumuseții. Or, transferul acestei trăsături din registrul vegetal asupra metaforei, un concept extrem de abstract și de sofisticat, reușește să îi asigure materialitatea necesară unei descifrări fără dubii: preeminența esteticului în judecarea acestei binecunoscute figuri retorice și poetice. De fapt, cele mai banale exemple de metafore ofilite, precum *piciorul muntelui*, *gura văii* etc., invocate frecvent pentru ilustrarea categoriei respective, sunt convingătoare și grăitoare prin ele însele. Conform opiniei generale guvernate de criterii exclusive estetice, ne aflăm în fața unor metafore anoste, lipsite de orice urmă de prospețime ori de strălucire, motiv pentru care ele mai sunt denumite și *metafore moarte* – „fiecare limbă poate fi privită (metaforic) ca un cimitir de metafore” (Avădanei 74) –, prin contrast cu *metaforele vii*, singurele considerate a fi nucleul veritabil al discursului poetic (Ricoeur 12). Interpretând lucrurile prin prisma metaforei vii a lui Ricoeur, ofilirea, adică moartea anumitor metafore, n-ar însemna, de fapt, dispariția lor totală din limbă, ci doar pierderea virtuților poetice pe care le-ar fi avut la origine. Or, cu siguranță, culpabilitatea pentru îmbătrânire și pentru pierderea frumuseții nu-i aparține metaforei înseși, ci ochiului din afară care a devalorizat-o mai ales din punct de vedere estetic, ignorându-i celelalte funcții, precum cea filozofică sau psihologică, invocate, de regulă, în discursul asupra metaforei (Vianu, 1957: 35-61).

Într-adevăr, la nivelul simțului comun, modelat cu sânguință prin intermediul lecțiilor de limbă și literatură, percepția asupra metaforei este marcată – și îngustată dramatic – de obligația de a evidenția și de a demonstra valențele poetice ale acestei figuri de stil. Întreaga educație școlară axată pe ideea de vorbire/scriere „frumoasă” se străduiește, și în zilele noastre, să sensibilizeze vorbitorii/scriitorii cu privire la necesitatea utilizării – chiar în exces, dacă este cu putință – a podoabelor retorice: comparații, epitete și metafore. Până și cei mai redevabili exegeți ai metaforei au recunoscut că interesul lor pentru această figură derivă din necesități legate de „îndatoririle unui profesor de literatură” (Vianu, 1968: 372). Or, în mod evident, o asemenea preocupare conduce, implicit, la favorizarea metaforei vii, singura care a fost declarată drept generatoare de poezie.

Așadar, având origini nobile, asociate în Antichitate chiar cu limbajul zeilor, metafora a rămas favorita „expresiilor frumoase”, fiindu-i atribuite și alte calități din aceeași zonă a sensibilului, precum *prospețimea* ori *frăgezimea* imaginilor. Exegeții subliniază în repetate rânduri necesitatea ca imaginile create cu ajutorul metaforei să aibă un caracter inedit, trădând o anumită vioiciune a spiritului. De aici până la imaginea îmbătrânirii unor metafore, cauzată de utilizarea – și, deci, de uzarea – lor în exces, drumul nu a fost prea lung, astfel încât a fost posibilă și crearea conceptului de metaforă *tocită* – un alt echivalent al metaforei ofilite, exploatând nu registrul vegetal, ci un altul, mult mai prozaic, al

obiectelor uzate și învechite –, la fel de capabil să sugereze degradarea ori pierderea frumuseții specifice tinereții unei anumite metafore:

*Prin zilnică tocire cele mai frumoase, cele mai strălucite din aceste imagini au ajuns pentru noi simple sunete, cari nu ne mai spun nimic despre primitiva lor splendoare. Această uzare continuă a elementelor imaginative prin deprinderea zilnică merge din ce în ce crescând și o reacțiune care rămâne posibilă doar în domeniul poeziei. Numai poetului îi mai este dat a reîmprospăta, din când în când, aceste imagini, cari s-au înfățișat odinioară popoarelor în copilăria și în junețea lor și cari n-au păstrat din frăgezimea lor primitivă decât urmele unei adânci gârboviri... (Șăineanu 148).*

Invocarea fenomenului de îmbătrânire a metaforelor și regretul față de pierderea presupusei străluciri inițiale amintesc de speculațiile filozofice pe marginea rațiunilor apariției a metaforei. Multe dintre acestea leagă declanșarea procesului de construcție a metaforelor de un instinct pur estetic al spiritului uman, care ar fi dictat nevoia de a inventa imagini inedite și, deci, frumoase. De-a lungul timpului, s-a vorbit chiar despre existența unei vârste poetice a omenirii în care acest instinct ar fi fost mai dezvoltat. Bunăoară, Giambattista Vico, în *Scienza Nuova*, 1725, așeza la temelie metaforei mentalitatea prelogică, specifică primei faze de dezvoltare a spiritului omenesc, pe care o numea „faza poetică” (apud Vianu, 1957: 12), încercând să demonstreze că bazele metaforei sunt legate de un mod de înțelegere deosebită a lumii, de o metafizică primitivă în care oamenii trăiau în consonanță cu întregul univers, considerat a fi însuflețit. De aceea, ei erau înclinați să denumească aspectele universului prin cuvinte întrebuintate la origine pentru realitățile corpului, vorbind despre *picioarul* unui munte, despre *gura* unui râu ori despre *măruntaietele* pământului etc. În această etapă a animismului primitiv, omenirea întreagă, mai precis, omenirea „comună” – și nu doar poezii – deținea virtuțile poetice necesare construirii primelor metafore, dotate cu frăgezimea specifică începuturilor, care, odată cu trecerea timpului și cu ieșirea din faza prelogică, au slăbit, pierzându-și spontaneitatea inițială. Astfel, pentru crearea ulterioară a metaforelor, au fost necesare exerciții retorice mai mult sau mai puțin ingenioase, cărora le-a lipsit „viața mai adâncă a primelor forme” (*Ibidem* 12).

Analizând această viziune „involutivă” asupra mecansimelor genetice ale metaforei, se poate observa o confuzie a perspectivelor, deoarece este puțin probabil ca asemenea *exprimări sensibilizatoare* să fi fost percepute drept metafore de către omul arhaic. Dimpotrivă, trebuie presupus că acestea au fost evaluate ca atare abia mai târziu, de cărturari la care „exprimarea proprie se distinge în chip deliberat de cea figurată” (Bîrlea 69), neputându-se vorbi despre metafora propriu-zisă – adică despre metafora poetică (n.n.) – decât odată cu apariția acestei conștiințe a vorbirii figurate, prezente la omul *de cultură*. Conștientizarea diferenței dintre termenul exprimat și cel subînțeles (lucru care pare să le fi lipsit primitivilor, după cum afirmă cei care au tratat metafora din perspectivă etnologică) rămâne o condiție esențială pentru conștientizarea expresiilor cu aparență de metaforă și pentru alți exegeți (Vianu, 1957: 24-25). Cu toate acestea, chiar dacă „primitivii” nu au fost conștienți de procesul de creație metaforică, nu înseamnă că ei nu au creat metafore. Dimpotrivă, analizând specificul metaforei în literatura populară, folcloriștii remarcă naturalitatea acesteia și marea apropiere de limbajul cotidian, observând că aici „nu se întrevede câtuși de puțin intenția de încifrare complicată,

nu apare nimic artificial, de dragul ineditului, cum se poate vedea în poezia cultă de grad minor” (Bîrlea 92). Or, așa cum semnalăm și în altă parte (Platon, 2018), asemenea aprecieri ne îndeamnă la o evaluare a metaforei și din perspectiva exprimării nepoetice, din viața de zi cu zi.

De fapt, încă în istoricul extrem de îndepărtat al procurărilor pentru exprimarea metaforică apare perspectiva *utilitară*, adoptată de însuși Cicero, în *De oratore III*. Poate chiar aici ar trebui fixate originile mai noilor teorii cognitiviste despre *metafora convențională* sau *conceptuală*, întrucât Cicero arătase pentru prima dată că metafora „s-a ivit cu necesitate dintr-o anumită indigență a limbii”, adică din cauza lipsei unor „expresii proprii pentru noțiunile pe care experiența în creștere a oamenilor le făcea necesare” (apud Vianu, 1957: 10). Astfel, oamenii s-au văzut nevoiți să denumească noile noțiuni prin expresii vechi. Prin urmare, încă din vremea lui Cicero se conturase și o a doua ordine evolutivă, în care nașterea metaforei poetice era plasată după apariția metaforei *conceptuale*, prima trebuind să îndeplinească un rost suplimentar, ornamental, adăugat celui inițial, de natură strict utilitară: „...după cum veșmintele au apărut din nevoia de a ocroti omul împotriva frigului, dezvoltându-se mai târziu în podoabe, tot astfel metafora impusă la început de lipsurile limbii a devenit mai apoi un obiect al desfătării retorice” (Cicero, *De oratore III*, 38, apud Vianu, 1957: 10).

Pentru a se face mai bine înțeles, Cicero a apelat la o comparație cu domeniul vestimentar, care i-a servit pentru materializarea opoziției util/inutil (dar frumos), prin actualizarea dublei funcții a veșmintelor, utilitară și estetică. Interesantă este însă ierarhizarea impusă de Cicero prin așezarea esteticului pe o treaptă inferioară utilitarului, poziționare ușor de combătut, totuși, datorită funcției estetice a tatuajelor la popoarele din regiunile calde, unde nu se punea problema rolului protector și, deci, utilitar al îmbrăcăminteii ori al tatuajului<sup>2</sup>. Ceea ce interesează însă cu privire la poziția lui Cicero este faptul că, spre deosebire de Vico, care vorbea despre slăbirea capacității de creație metaforică odată cu îndepărtarea de vârsta de aur a omenirii, acesta consideră că spiritul omenesc nu încetează să producă noi metafore. Intuind că omul de oriunde și de oricând este capabil de creație metaforică, Cicero rămâne extrem de actual, reușind să spargă cercul îngust al retoricii și să lărgască semnificativ perspectiva asupra metaforei.

În direcția inaugurată de Cicero a filozofat mai târziu și Benedetto Croce, invocând *metafora servitoare* lui Montaigne pentru a demonstra faptul că orice om de rând, în virtutea simplei sale „umanități”, poate vorbi asemenea poetului (16). Stilisticienii nu au considerat nici ei întotdeauna vorbirea figurată ca fiind produsul unui instinct estetic al spiritului uman, ci, mai degrabă, consecința unei neputințe a spiritului uman de a abstractiza. Astfel, Ch. Bally, observând că omul obișnuit asociază mai ușor noțiunile abstracte cu obiectele sensibile, definea metafora ca o comparație făcută atunci când spiritul «... confond en un seul terme la notion caractérisée et l'objet sensible pris pour point de comparaison» (apud Vrabie 94). Această intuiție a stilisticienilor a fost confirmată și de cercetările etnologilor, care au sesizat imposibilitatea țaranului de a înțelege anumite abstracțiuni și înclinarea de a și le reprezenta „sub o formă vie, plastică” (Bîrlea 69), înclinare care a condus, în opinia lor, la crearea vorbirii metaforice.

De remarcat este faptul că mai multe voci, venite dinspre domenii diferite ale științelor umaniste, au plasat geneza metaforei undeva în perioada de apariție a primelor noțiuni abstracte (Vianu, 1957: 27), iar una dintre dovezile frecvent

invocate a fost aceea că limbajul popular, prin contrast cu limbile literare care tind către abstracțiune, caută a utiliza neconținut reprezentări luate din lumea materială. Întrebarea fundamentală care a guvernat toate aceste speculații și care interesează în studiul de față rămâne însă aceea privitoare la întâietatea esteticului sau a utilitarului în explicarea genezei metaforei. După cum s-a văzut, unii au acordat întâietate esteticului, socotind metafora un produs al instinctului poetic al spiritului uman (bunăoară, Vico), în vreme ce alții, asemeni lui Cicero ori Ruckert, socotesc că imaginile rezultate prin transferul metaforic nu constituie o podoabă, ci „o trebuință firească pentru exprimarea ideilor” (Șăineanu 234-235). Analizând ceea ce stilisticienii numeau metafore ofilite (*brațul râului ori piciorul plaiului*, aceasta din urmă într-o comparație clar defavorabilă cu „pe-un *picior de plai*”, care, grație abaterii de la vorbirea curentă, este declarată a aparține „modului figurat și zonei sublimului”), folcloriștii au insistat mai ales asupra tendinței de a utiliza în vorbirea orală schemele antropomorfe. Fără a le recunoaște, în fapt, statutul de metafore, din cauza „banalității” lor, aceștia le-au încadrat în categoria unor simple *expresii* ale vorbirii orale comune, apărute „în virtutea unui stil de gândire antropomorfică” (Ursache 211). Aceeași schemă a fost făcută responsabilă și pentru alte metafore „luate de la corpul omenesc”, în care carul are o *inimă*, casa, o *talpă*, pământul, o *sprânceană*, ziua, o *geană*, clopotul, o *limbă*, coșciugul, o *pleoapă* etc. (Șăineanu 152), dar și invers, pentru desemnarea unor părți ale corpului omenesc prin elemente ale universului, cum ar fi *cerul gurii*, aceasta din urmă având corespondent în multe alte limbi (Șăineanu 169). Concluzii similare relevă și analiza limbajului poetic popular, realizată de Ion Coteanu, care subliniază că marea majoritate a comparațiilor au ca punct de plecare ființa umană, asemănată cu lucrurile din lumea înconjurătoare cunoscută de vorbitor” (Coteanu: 141). Importanța omului ca domeniu-sursă al metaforelor este relevată și de Elena Slave, care, în inventarul făcut metaforelor limbii române, în număr de aproximativ șase mii, arată că ființa umană, deși reprezintă o sferă relativ restrânsă, constituie nucleul central al materialului metaforic, generând peste 300 de lexeme (27, 94)<sup>3</sup>.

Teoriile invocate arată că, în ciuda părerii larg răspândite despre rolul decorativ al vorbirii deținut de metafore, de-a lungul timpului nu au lipsit nici reflecțiile mai complexe și mai largi asupra gândirii metaforice, majoritatea insistând pe rolul de materializare a abstracțiunilor jucat de metaforă și pe o anumită prevalență a schemelor antropomorfe în crearea acesteia. Deși până la formularea teoriilor coerente ale lingvisticii cognitive americane, care s-au bucurat de o răspândire mult mai mare, aceste idei au fost destul de izolate, sporadice, și, în esență, copleșite de abordările estetice, acestea au o mare vechime, reușind să traverseze epocile. Or tocmai rezistența lor deosebită dovedește că ele constituie niște axe esențiale, imposibil de ignorat, ale preocupărilor legate de gândirea metaforică.

Totuși, abia odată cu apariția curentului cognitivist s-a formulat cu mai multă claritate și mai explicit teoria că fenomenul metaforizării nu este un simplu procedeu retoric, ci constituie un proces cognitiv fundamental, care nu este specific doar gândirii poetice, ci gândirii umane, în general. Abia cognitivismul a explicat mai clar că inventarea de noi cuvinte sau unități frazeologice menite să denumească unele concepte mai abstracte, care nu pot fi înțelese altfel decât prin apelul la experiența directă a individului, cel mai adesea de natură concret-senzorială, se bazează pe fenomenul transferului metaforic. Căutând să ajungă la esența

procesului, adică a mecanismelor interne responsabile de fenomenul creativității lingvistice, care explică principiile invenției lexicale, cognitiști au reușit să demonstreze că „...metafora este prezentă în viața de toate zilele, nu doar în limbaj, ci și în gândire și acțiune. Sistemul nostru conceptual obișnuit, care ne servește pentru a gândi și a acționa, este de natură fundamental metaforică” (Lakoff, Johnson 13).

Așadar, și în viziunea cognitiștilor, geneza metaforei se explică tot prin caracterul abstract sau confuz al conceptelor fundamentale cu care operăm, cum ar fi, timpul, ideile, emoțiile ș.a., fapt ce obligă omul ca, pentru a le defini, să apeleze la alte concepte, mult mai ușor de delimitat. Din perspectiva lui Lakoff și Johnson, metafora este locul unde se unesc rațiunea și imaginația, aceasta fiind un soi de *rațiune imaginativă*, întrucât „categoriile gândirii noastre cotidiene sunt, în sens larg, metaforice”, raționamentele cotidiene punând în joc „implicații și inferențe metaforice” (204). Conform teoriei lor, de câte ori înțelegem ceva în termenii a altceva, vorbim, în sens foarte larg, despre metaforă, esența metaforei constând în „a permite înțelegerea a ceva (și experimentarea aceluși ceva) în termenii a ceva diferit” (15). Apelul la elementele fundamentale legate de experiența umană, mai ales de cea corporală, impune și anumite restricții, având în vedere că acestea sunt limitate ca număr, după cum o demonstrează, de fapt, și teoriile etnolingvistice legate de „primitivii semantici”. Aceștia sunt echivalați cu niște primitivi conceptuali, mai exact cu niște unități elementare fundamentale ale gândirii umane (Wierbicka 14), numite și „atomi cognitivii”, care profilează un fel de alfabet universal al gândirii umane. Exemplele lakoviene de metafore de orientare, legate de experiența corporală, bazate pe scheme conceptuale conform cărora, simplificând la maximum teoria, binele este întotdeauna sus, în față ori la dreapta, iar răul, jos, în spate ori la stânga (Lakoff, Johnson 24-31), dovedesc, în esență, același lucru.

Nici din perspectiva lingvisticii integrale metafora *conceptuală* (sau *cotidiană*) nu se suprapune cu metafora poetică sau retorică, aceasta reprezentând o categorie cognitivă a gândirii și, cu anumite specificări, a limbajului uman. Pentru Eugeniu Coșeriu, cel care demonstrează că limbajul ne dezvăluie modul în care funcționează sistemul nostru conceptual, scopul fenomenului metaforic constituie „o încercare de a clasifica realitatea” și „o cunoaștere a realității prin imagini” (179).

Și etnolingvistica poloneză se întâlnește în acest punct cu cognitivismul american și cu integralismul coșerian, fiindcă reprezentanții acesteia nu văd nicio diferență între un text poetic și un text care e rezultatul simplei performanțe, considerând că ambele se produc după aceleași reguli de categorizare și de conceptualizare. De pildă, J. Bartmiński consideră literatura drept un produs lingvistic particular, care doar multiplică posibilitățile limbii naturale, cu tot „ilogismul” său sistemic. După el, autorul-poet, conceptualizatorul, face doar o selecție a cuvintelor, dar fiecare dintre aceste cuvinte este deja purtătorul unui IML, ce face posibilă crearea unei imagini identitare globale care reiese din ansamblul textului (apud Koselak 5).

Deși poate părea paradoxal, matematicienii nu au fost nici ei străini de preocupările pentru descifrarea esenței fenomenului metaforic, aceștia insistând, la rândul lor, asupra necesității de a depăși limitele metaforei ornamentale, pur expresive, care „rămâne la suprafața obiectelor” și care vizează „modul în care ne exprimăm”, și nu „ceea ce spunem și ceea ce înțelegem”, pentru a ne concentra



asupra metaforei al cărei scop îl constituie crearea unui nou sens, adică o metaforă „cognitivă și creativă” (Marcus 146). Vorbind despre modul în care „limbajul valorifică puterea combinatorie a unităților sale de bază” (158), Solomon Marcus ne semnaleză paralelismul dintre fenomenul metaforizării și cel al modelării cognitive, arătând cum cele mai multe metafore se bazează pe un transfer dintr-un domeniu într-altul. Astfel, anorganicul devine un „model al organicului, inertul al viului”, omul este modelat de o mașină, iar calculatorul devine un „model al creierului, vizibilul apare ca „o sursă de modele pentru fenomene invizibile, după cum microscopicul devine o sursă similară pentru infinitul mic și pentru infinitul mare” (158).

Pe de altă parte, nu întotdeauna s-a acordat prioritate uneia sau alteia dintre cele două valențe fundamentale ale metaforei, ci dimpotrivă, uneori i-au fost recunoscute ambele roluri. Astfel, în unele cazuri, același autor care era convins că imaginile rezultate în urma transferului metaforic nu constituie o podoabă, ci sunt produsul nevoii de a exprima o anumită idee, a relevat și caracterul „poetic” al unora dintre aceste produse ale „fantasiei veșnic vii a poporului”, plasându-le „alături de cele mai sublime concepțiuni ce au izvorât vreodată din capul unui poet genial” și „pe cari le găsim ticluite cu cea mai mare îngrijire în diferitele manuale de retorică” (Șăineanu 234-235). Pentru a argumenta ambivalența metaforei, Șăineanu oferă exemple selectate din basme, precum *a trage un pui de somn*, *a-l fura somnul*, *a fi cu ochii în soare* etc., convins că secretul acestor delicioase „flori poetice” stă în „bagheta magică a închipuirii” omului (236) și că aceste *expresii metaforice* folosite aproape în fiecare moment de omul de rând au un caracter inconștient.

În concluzie, judecând metafora ofilită din perspectiva metaforei conceptuale, adoptată de teorii aparținând unor domenii diferite și aparent destul de îndepărtate, precum retorică, estetica, poetica, filozofia limbajului, lingvistica cognitivă, lingvistica integrală, etnolingvistica, matematica etc., se poate afirma că ea însăși constituie o metaforă ofilită din punct de vedere conceptual, care trebuie reconsiderată și utilizată cu mai multă prudență. Rezervele în ceea ce o privește țin de faptul că ea sugerează (sau chiar impune) prevalența intenției estetice în geneza și evoluția metaforei, ca și ideea unei degradări în timp a funcțiilor estetice originare. Or, considerăm că, din perspectiva metaforei conceptuale, metaforele ofilite constituie o categorie largă de metafore profund nedreptățite, care își pot recăpăta onoarea și șansa unei noi vieți, fără să mai poarte stigmatul degradării. În condițiile în care ele nu ar mai fi judecate ca niște forme îmbătrânite, lipsite de frumusețea și strălucirea de odinioară, ci ca niște metafore conceptuale fundamentale, ar putea fi revalorizate, căpătând un loc binemeritat printre metafore: acela al celor mai elocvente și mai transparente dovezi ale modului în care creierul uman realizează diferite transferuri de tip metaforic, dinspre un domeniu-sursă înspre un domeniu-țintă, spre a inventa noi cuvinte sau unități frazeologice (și, prin urmare, noi concepte), printr-un mecanism ce constituie însăși esența gândirii umane, ca și a fenomenului de creativitate lingvistică.

Din această perspectivă, problema anteriorității sau a posteriorității metaforei poetice față de cea conceptuală este una fundamental greșită, căci ea ar conduce la stabilirea anteriorității limbajului figurat față de limbajul literal (sau invers), și, prin extensie, a poeziei în fața prozei, așa cum s-a și afirmat pe alocuri (Avădanei 74). Însă, din moment ce metaforicul definește esența gândirii umane,

socotim că asemenea ierarhizări sunt riscante și neavenite. Efectele estetice pot fi, într-adevăr, inconștiente, cum spunea Șăineanu, și, deci, întâmplătoare, dar, la fel de bine, acestea pot fi și „căutate”, construite intenționat, cu scopul limpede de a impresiona și de a surprinde cititorul. Cel mai indicat ar fi ca, asemeni lui Cicero, să nu negăm valoarea utilitară a metaforei (poetice), dar nici posibilitatea ca metafora conceptuală să aibă și valențe estetice. Este la fel de plauzibil ca o metaforă să nu fi fost considerată niciodată frumoasă și nici să nu fi fost construită cu intenție estetică, și, în acest caz, nu s-ar putea vorbi despre pierderea frumuseții ei; sau, dimpotrivă, ca „frumusețea” acelei metafore să derive din simplul fapt că ea constituie rodul gândirii umane și, deci, semnul incontestabil al creativității acesteia. Mai mult, dacă dintru început acceptăm faptul că orice metaforă este, prin însăși natura ei, conceptuală, atunci nicio metaforă nu poate fi degradată până într-atât încât să i se asocieze, prin însăși denumirea utilizată, trăsături ce o „acuză” că și-ar fi pierdut frumusețea. Ceea ce înseamnă, în ambele cazuri, că, pe terenul fertil al metaforei conceptuale, până și metafora ofilită poate renaște, primind o a doua șansă la viață prin analize menite să refacă și să aducă la suprafața conștiinței schemele conceptuale fundamentale care i-au dat viață. Fără asemenea investigații, „poezia limbii”, datorată esenței sale metaforice, va rămâne o poezie latentă, neobservată și necunoscută. Astfel privind lucrurile, limba nu mai poate fi socotită un „cimitir de metafore”, ci, mai degrabă, o veritabilă „grădină de metafore”. În mod paradoxal, mai cu seamă metafora *vie*, poetică, cunoscută și vehiculată de un cerc restrâns de inițiați, pare amenințată de efemeritate, în vreme ce metafora numită „ofilită” rezistă tocmai grație instituționalizării ei, dobândită datorită caracterului ei banal, convențional. Și poate că tocmai „moartea” ei în plan estetic este cea care îi asigură vigoarea și chiar nemurirea în planul comunicării umane.

## Note

-----  
Acest studiu a fost sprijinit prin proiectul Ministerului Cercetării și Inovării, CCCDI – UEFISCDI, număr proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326 /49 PCCDI, în conformitate cu PNCDI III.

<sup>2</sup>De fapt, chiar dacă s-ar invoca un tip de utilitate magico-rituală a tatuajelor, chestiunea anteriorității/posteriorității esteticului în raport cu utilitarul ar fi imposibil de tranșat, cele două aspecte fiind prea intim îngemănate.

<sup>3</sup>Trebuie spus însă că Slave izolează metaforele antropomorfe de tipul *picioarul muntelui*, *urechea acului* în categoria catacrezelor, datorită funcției denominative îndeplinite de acestea, dar acceptă, totuși, faptul că unele metafore de acest tip pot avea funcție dublă: atât denominativă, cât și figurativă (Slave 93).

## Referințe bibliografice

- Avădanei, Ștefan. *La început a fost metafora*, Iași: Editura Virginia, 1994.  
Bartmiński, Jerzy. *Aspects of cognitive ethnolinguistics*, London: Equinox Publishing, 2009.  
Bîrlea, Ovidiu. *Poetică folclorică*, București: Editura Univers, 1979.  
Borcilă, Mircea. „Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei”, *Dacoromania*, VII-VIII (2002-2003): 67.

- 
- Coteanu, Ion. *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, I, București: Editura Academiei, 1973.
- Croce, Benedetto. *Elemente de estetică*, Târgu-Mureș: Editura Ardealul, 1998.
- Coșeriu, Eugeniu. „Creația metaforică în limbaj”, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.
- Koselak, Arkadiusz. «Sources et tradition polonaises en linguistique cognitive», *Corela*. 5.2 (2007). <<http://corela.revues.org/1494>>. (accesat la 20.08.2019).
- Marcus, Solomon. *Paradigme universale*. Ediție integrală, Pitești: Editura Paralela 45, 2011.
- Lakoff, George, Johnson, Mark. *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris: Éditions de Minuit, 1986.
- Platon, Elena. „Gândirea metaforică în lumea folclorică”, *Studii de etnologie. In honorem prof. univ. dr. Ilie Moise*, coord. Andreea Buzaș, București: Editura Etnologică, 2018: 111-124.
- Ricoeur, Paul. *Metafora vie*, București: Editura Univers, 1984.
- Slave, Elena. *Metaforele limbii române*, București: Universitatea din București, 1986.
- Șăineanu, Lazăr. *Încercare asupra semasiologiei limbei române. Studii istorice despre tranzițiunea sensurilor*, Timișoara: Editura de Vest, 1999.
- Ursache, Petru. *Poetică folclorică*, Iași: Editura Junimea, 1976.
- Vianu, Tudor. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
- Vianu, Tudor. *Studii de stilistică*, București: Editura Didactică și Pedagogică, 1968.
- Vrabie, Gheorghe. *Retorica folclorului (Poezia)*, București: Editura Minerva, 1978.
- Wierzbicka, Anna. „La quête des primitifs sémantiques: 1965-1992”, *Langue française*, 98.1 (1993): 9-23.

## VASILE ALECSANDRI: ASPECTE INEDITE ALE ITINERARULUI BIOGRAFIC VERSUS RECUPERAREA MEMORIEI SCRITORULUI

**Mihaela Nicoleta ICHIM-RADU**  
*România, doctorand, ULIM*

Among the writers of his generation, Alecsandri is the most comprehensive one, expressing not only the patriotic aspirations and desires, but also the discoveries from the universe of the private life and trying to make himself noticed in almost all the main literary genres and species. By different circumstances, Alecsandri gets to travel through Moldavia, Wallachia, Bucovina and Transylvania, to the European part of Turkey, to Italy, Austria, Germany, France, Spain, Great Britain, North of Africa, either for personal pleasure, to accompany Elena Negri, who was trying to find a more favourable climate for her fragile health, or for official business. All these travels and each of them separately are part of the development of his creation, leaving marks in his fiction and poetry and “*it is printed on the screen of the human experience which defines his public and private personality*”. In one of these travels, Alecsandri will discover the folk poetry, discovery which will profoundly mark his destiny as a writer and it will also have immeasurable consequences on the entire development of the Romanian literature from the last century, but also from the years to follow. As a result of the translations into French, German and English of the folk poems or of some of his original poems, Alecsandri becomes one of our first modern writers who became famous also abroad, being accessible to the foreign world.

**Key words:** *alecsandrian lyricism, stylistic characteristics, confession lyricism, the charm of the genuine literature, public and private personality.*

Există surse care susțin că Vasile Alecsandri s-a născut în 21 iulie în anul 1821 la Bacău, totuși data exactă a nașterii sale este incertă. În istorie, se consemnează data de 21 iulie 1821, dar ar putea fi și 22 august 1821, ori 1819 sau 1818. Și locul nașterii este incert, deoarece s-a petrecut în timpul refugiului familiei în munți, din calea armatei lui Alexandru Ipsilanti. Se consideră că s-a născut în actualul județ Bacău și a decedat în 22 august în anul 1890 în Mircești, județul Iași.

De-a lungul vieții acesta a obținut diferite titluri și distincții în mai multe domenii, astfel a fost un poet, dramaturg, folclorist, om politic, ministru, diplomat, academician român, membru fondator al Academiei Române, creator al teatrului românesc și a literaturii dramatice în România, personalitate marcantă a Moldovei și apoi a României de-a lungul întregului secol al XIX-lea.

Vasile Alecsandri a copilărit la Iași și la Mircești, unde tatăl său avea o moșie. În ceea ce privește studiile, Vasile Alecsandri a studiat sub îndrumarea călugărului maramureșean Gherman Vida în casa părintească și mai apoi la pensionul francez al lui Cușnim. Între 1834 și 1839, la Paris, unde, după încercări de afirmare în domeniul medicinei, în cel juridic și cel ingineresc, se consacră literaturii. Odată întors în Moldova, va participa la toate inițiativele acelora de-o seamă cu el, astfel devenind director al Teatrului din Iași împreună cu Constantin Negruzzi și Mihail Kogălniceanu. În cadrul mișcării revoluționare din 1848 din Moldova a redactat

unul dintre documentele programatice ale acesteia petrecând mai apoi un an de exil în Franța. După întoarcerea în țară, va lua parte la luptele pentru Unirea Principatelor Moldova și Muntenia, fiind unul dintre cei devotați lui Alexandru Ioan Cuza și va merge în Franța, Italia și Anglia ca trimis al acestuia, cu scopul de a determina marile puteri să recunoască faptul dublei sale alegeri.

A fost atât deputat, cât și ministru în mai multe rânduri, între 1885 și 1890 fiind ministru (ambasador) al României la Paris. A debutat ca scriitor, în 1840, cu nuvela *Bucheti*, publicată în "*Dacia literară*", și cu pieseta "*Farmazonul din Hîrlău*". A avut câteva încercări în limba franceză, după care își face prezența în calitate de poet în limba română pentru prima dată în 1843 în *Calendar pentru poporul românesc*. Inspirat de marile probleme ale epocii, Alecsandri e un artist subtil observator a lumii înconjurătoare, nefiind pierdut în mrejele exageratelor iluzii, totuși reușește să trateze obiectul creației fără scepticism, e un scriitor angajat ce tinde în domeniul expresiei spre o "senină clasicitate". Parte a creației acestuia, și anume: pasteurile, o parte din legende și proza memorialistică au rezistat cu succes trecerii timpului:

*Heterogeneous in its expression, Alecsandri's prose ranges from: sketch, short story, novel, story, travel diary, political pamphlet, literary letter, etc. This diversity is, however, only apparent as through reading and analysis it becomes obvious that as in the case of other Moldavian writers it has its source in the personal life of the writer and that of his time. Autobiography and evocation, his prose, original as it is, is based on memories and observation. His subjective memory and his naturally endowed creative personality are so strong and his power of observation so accurate that the use of imagination seems to lack entirely. Most of his narratives belong to the field of memoires (Braniște 22).*

Între anii 1840 și 1842, Alecsandri a fost director al Teatrului Național din Iași, dând dovadă de seriozitate în această funcție, dorință și putere de muncă încă din tinerețe. Viața personală a lui tânărului poet a fost marcată de câteva evenimente care au jucat un rol crucial în evoluția acestuia în ceea ce privește evoluția lirismului alecsandrinian. Elena Negri, cu care poveste de dragoste s-a sfârșit tragic în 1847, l-a care l-a încurajat pe parcursul drumul său ca și poet național, deschizând în același timp sursele, chiar dacă nu foarte profunde ale lirismului intim.

Dintre scriitorii generației sale, Alecsandri este cel mai cuprinzător, exprimându-și nu numai aspirațiile și dorințele patriotice, dar și descoperirile din universul vieții intime și încercând să se facă remarcat în aproape toate genurile și speciile literare fundamentale. Prin diferite circumstanțe, Alecsandri ajunge să călătorească prin Moldova, Muntenia, Bucovina și Transilvania, în partea europeană a Turciei, în Italia, Austria, Germania, Franța, Spania, Anglia, nordul Africii, fie din plăcere personală, pentru a o însoți pe Elena Negri, care încerca să găsească o climă mai favorabilă sănătății sale zdruncinate, sau cu însărcinări oficiale. Toate aceste călătorii și fiecare în parte, iau parte la dezvoltarea creației sale, lăsând urme în proză sau în versuri și se tipărește pe ecranul experienței omenești ce-i definește personalitatea publică și intimă. Într-una dintre aceste călătorii, Alecsandri va descoperii poezia populară, descoperire care va marca profund destinul său de scriitor și de asemenea va avea consecințe incalculabile asupra întregii dezvoltări a literaturii române din secolul trecut, dar și de mai târziu.

În urma traducerilor în limbile: franceză, germană și engleză ale poeziilor populare sau ale unora dintre poeziile originale, Alecsandri ajunge să facă parte dintre printre primii noștri scriitori moderni care au devenit cunoscuți și peste hotare, accesibili fiind străinătății.

Poeziile, cărora autorul însuși le-a acordat, în concordanță cu gustul și cerințele epocii respective, calitatea principală în ceea ce privește cuprinsul operei, au fost structurate, în câteva cicluri, diferite din punct de vedere unitar, pe baza tematicii, al principalelor caracteristici stilistice și al epocii în care au fost scrise.

Primul ciclu îl constituie cele inspirate din poezia populară, "*Doinele*". Al doilea grup de poezii, "*Lăcrămioare*", a apărut pentru prima dată în volumul din 1853 și cuprinde cea mai mare parte a poeziei erotice a lui Alecsandri, fiind un jurnal poetic al dragostei sale față de Elena Negri, Lăcrămioarele sunt mai curând o demonstrație a muzicalității versului alecsandrinian, decât aderenței sale la lirica de confesiune, motiv pentru care adesea exprimarea este oarecum stângace. În comparație cu primele cicluri de poezii, următoarele "*Suvenire*" apărut în 1853 și "*Margăritarele*" în 1863 au mult mai puțină unitate.

Pe parcursul celui de-al șaptelea deceniu al secolului al XIX-lea, Alecsandri întâmpină un moment de cotitură care se oglindește și în creația acestuia. Pastelurile, sunt acele poezii descriptive care reconstituie în arta poetică succesiunea anotimpurilor în peisajul românesc, în marea lor majoritate apărute în *Convorbiri Literare*. Împreună cu *Legendele* și *Ostașii noștri* deschid și aprofundează universul folcloric, care rămâne una dintre constantele ce se regăsesc în creația lui Alecsandri.

Poet grațios și echilibrat, discret, dar vibrând în fața frumuseții, atent la armonia ansamblului și fin cizelator de imagini surprinse fugitiv în evanescența anotimpurilor ("*Iarna*", "*Sania*", "*Malul Siretului*"), sensibil la farmecul naturii genuine, dar și la sugestiile rafinate ale unui obiect de artă, Alecsandri rezistă cel mai bine trecerii timpului tocmai în asemenea poezii în care manifestă calitatea reală a talentului său, răspunzând totodată unei nevoi de armonie înăscută sufletului omenesc.

Într-un text din 1886, Titu Maiorescu, sintetizează cu pregnanță însemnătatea operei lui Alecsandri într-o formulă acceptată până azi :

*În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbei române în poezia populară, el ni l-a deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mulți dintre noi el le-a întrupat; frumusețea proprie a pământului nostru natal și a aerului nostru el a descris-o; [...] Când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București, el a răspuns la această dorință, scriindu-i comedii și drame; când a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă, el singur a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei. A lui liră multicordă a rasunat la orice adiere ce s-a putut deștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocia lui.*

Vasile Alecsandri a fost considerat cel mai mare poet român până la afirmarea lui Mihai Eminescu, iar criticul literar Titu Maiorescu îl numea: "cap al poeziei noastre literare în generația trecută, poetul „Doinelor și lăcrămioarelor”, culegătorul cântecelor populare părușe a-și fi terminat chemarea literară (...). Deodată, după o lungă tăcere, din mijlocul iernei grele, ce o petrecuse în izolare la

Mircești, și iernei mult mai grele ce o petrecuse izolat în literatura țării, poetul nostru reînviat ne surprinse cu publicarea Pastelurilor"(Convorbiri literare, 1871).

Dacă despre viața și activitatea poetului se poate scrie doar la modul laudativ, nu același lucru se poate spune și despre modul în care urmașii săi îi cinstesc memoria. Casa în care poetul s-a născut, în municipiul Bacău, în 1821, este în prezent o ruină, în loc să fie un muzeu dedicat marelui om de cultură. Istoria acestui imobil începe în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Se cunoaște faptul că poetul a moștenit casa de la părintele său, vornicul Vasile Alecsandri. Locuința făcea parte dintr-un ansamblu mult mai mare aflat în centru orașului Bacău. Până la naționalizare casa a rămas în patrimoniul familiei poetului. Ulterior o parte din ansamblu a fost demolat, însă locuința a fost inclusă pe lista monumentelor istorice în 1980. După Revoluție, când teoretic lucrurile ar fi trebuit să devină mai bune, casa a revenit doamnei Florica Urziceanu, descendentă a poetului.

Aceasta, în anul 2000, a vândut casa către o firmă, Info-Terra, societate condusă de cetățeanul italian Mario Maggi. Intențiile cetățeanului italian erau să demoleze clădirea și să folosească terenul pentru alte construcții, datorită faptului că se află în centru orașului, însă clasarea construcției ca imobil de patrimoniu clasa A, 1-a împiedicat să facă acest lucru.

Totuși, ca și în alte cazuri precum Moara Asan sau clădirea Palatului Adevărul din București, proprietarul și-a propus să aducă locuința la stadiul în care nu s-ar mai putea face nimic pentru ea. Mizând pe neimplicarea autorităților: Primărie, Consiliul Județean sau Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Bacău (DJCCPCN), administratorul firmei a continuat să nu facă nimic. În plus a cerut o sumă fabuloasă pe care știa că nimeni nu o va plăti.

Într-un interviu oferit ziarului Adevărul în 2010, conf. univ. Ioan Dănilă, de la Universitatea Vasile Alecsandri din Bacău, spunea că pretențiile cetățeanului italian din 2007 erau de un milion de euro. După câțva timp a scăzut prețul. Acum vrea doar un sfert din această sumă pentru că i se pare o pacoste. Nu o poate restaura așa cum vrea el pentru că se află pe lista monumentelor istorice. Când a cumpărat-o nu știa acest lucru.

Totuși nimeni nu este dispus să îi ofere suma cerută. Interesant este faptul că primarul orașului Bacău, Romeo Stavarache, și-a luat angajamentul chiar în 2007 să aducă imobilul în care s-a născut poetul Vasile Alecsandri în proprietatea publică. Mai mult chiar, prin hotărârea de Guvern H.G. 1424/ 2007 Consiliu Local a primit suma de 82.000 RON pentru documentația renovării clădirilor istorice și de patrimoniu, dar autoritățile locale nu au realizat documentația cu pricina, care includea și acest imobil.

În primăvara lui 2010 discuțiile reapar în momentul în care se decide achiziționarea de către Primărie a unui fost depozit de cereale contra sumei de 450.000 de euro. La acel moment administratorul firmei Info-Terra era dispus să vândă casa, probabil și din cauza crizei, contra sumei de 250.000 de euro. "*E un preț corect. Suntem dispuși să-l plătim. Merita!*", afirma atunci, Roxana Mironescu, viceprimarul municipiului Bacău. În schimb, același viceprimar considera că cei 250.000 de euro ceruți pentru casa lui Alecsandri reprezintă o sumă mult prea mare pentru bugetul local. Nu avem bani. Este un buget

restricționat anul acesta și probabil că așa va fi și la anul. Nu ne ajunge să acoperim nici măcar nevoile primare. Avem mari restricții financiare - a afirmat Mironescu.

În toiu acestor discuții între autorități și firma Info-Terra, în iunie 2010, casa în care s-a născut poetul Vasile Alecsandri își schimbă proprietarul: patronul italian al firmei devine proprietarul imobilului. Cu alte cuvinte Mario Maggi și-a vândut sieși casa nerespectând dreptul de preemțiune pe care statul îl are prin autoritățile care îl reprezintă în teritoriul. În plus nu există nicio hotărâre luată de Consiliul Local sau Județean cu privire la intenția de a achiziționa acest imobil la acea dată, contrar tuturor declarațiilor făcute în presă. Ca să nu plătească taxe notariale, prea mari cetățeanul italian și-a vândut casa pe care o avea în administrație contra sumei de doar 50.000 de euro.

După modificarea proprietarului, în chiar prima zi a acestui an, imobilul suferă două incendii în aceeași zi. Din declarațiile oficiale se pare că incendiile au fost provocate de oamenii străzii. Totuși din declarația celei care a sesizat pompierii, Dorina Lăpușneanu, cel de-al doilea incendiu a fost provocat. Era un grup mai mare de adolescenți care au stat, au fumat și la un moment dat au plecat. Doi s-au întors până la geam și când au văzut că ieșea flacăra au plecat. Atunci am anunțat din nou pompierii.

Declarațiile edilului Bacăului încep să fie contriversate după cele două incendii. Dacă până la finalul lui 2010 a motivat pentru presă, doar faptul că prețul este mult prea mare pentru bugetul local, în cadrul ședinței Consiliului Local de la începutul lunii februarie 2011 a refuzat să aprobe achiziționarea imobilului contra sumei de 250.000 de euro. Motivația sa a stârnit indignare între oamenii de cultură din Bacău. Casa nu mai poate fi consolidată din cauza stării de degradare. Practic, trebuie construită din temelii alta nouă. Nu pot da 250.000 de euro pe un imobil pe care urmează să-l dărâm a doua zi. Primarul a propus fie cumpărarea pământului de sub locuință, fie realizarea unui schimb de terenuri cu proprietarul. Ambele variante duc însă spre același deznodământ: ridicarea din temelii a unei alte case identice ca arhitectură și stil cu cea actuală.

Există o diferență între restaurare și reconstruire. Restaurarea se poate face de la temelie, dar se folosesc și materiale de la vechiul imobil, iar la reconstrucție se folosesc doar materiale noi. Fiind clădire de patrimoniu, trebuie restaurată și nu reconstruită, susținea cu acel prilej Ioan Dănilă, președintele executiv al Asociației Culturale „Vasile Alecsandri”. Acesta a mai precizat că, indiferent de ce soluție va adopta în final Primăria, banii pentru restaurare vor fi asigurați de către alte instituții din țară. Sunt bani de restaurare. Vor veni finanțări de la Ministerul Culturii, de la Universitatea «V. Alecsandri» și de la sponsori, a adăugat Ioan Dănilă.

Tot în februarie ONG-ul respectiv, Asociația Culturală „Vasile Alecsandri”, a trimis prin intermediul Prefecturii Bacău o notificare proprietarului italian prin care îl anunțau că nu a respectat legea privind protejarea monumentelor istorice. În acest caz el va pierde clădirea, iar statul român trebuie să-i ofere pe ea un preț stabilit de o comisie de expertiză agreată de Ministerul Culturii. Varianta aceasta este mai costisitoare financiar decât un schimb de terenuri”, explica atunci profesorul Ioan Dănilă. Tot în februarie se clama faptul că "italianul va fi expropriat și va pierde dreptul asupra casei și a terenului situat la 100 de metri de imobil pentru că nu s-a ocupat de conservarea și îngrijirea monumentului. Vestea bună este că Primăria este decisă să-i ofere la schimb un teren în altă zonă a



orașului, a mai spus Ioan Dănilă, care estima că imobilul în care s-a născut poetul Vasile Alecsandri va intra într-un proces de restaurare cel mai devreme în această vară.

Vara a trecut și lucrurile arată la fel de rău. Cele trei autorități, care ar fi fost capabile să rezolve situația, se declară neputincioase. Primaria și Prefectura motivează lipsa banilor, iar Direcția Județeană de Cultură și Patrimoniu Bacău se spală pe mâini de imobil cu o amendă de vreo 10.000 RON, dată proprietarului, amendă contestată în justiție de acesta. În plus șeful acesteia consideră că singurul vinovat de situație este primarul. Poate și din motivul că edilul are alte orientări politice decât șeful DJCCPCN, dar aceste aspecte contează mult prea puțin. Cert este faptul că atunci când s-ar fi putut interveni, când imobilul și-a schimbat proprietarul-cel puțin în acte, nimeni nu s-a sesizat.

Directorul Direcției Județene de Cultură și Patrimoniu Bacău, Petru Cîmpoșu, care anul trecut, după ce imobilul a trecut din patrimoniul firmei Inter Terra în posesia administratorului acesteia, cetățeanului italian Mario Maggi, a declarat că situația clădirii "*s-ar rezolva mai ușor printr-un seism*", ne-a relatat într-un scurt interviu cum instituția pe care o conduce a făcut tot ce a fost posibil, fără niciun fel de succes, pentru ca acest imobil să dispară pentru totdeauna.

### Referințe bibliografice

Braniște, Ludmila. *The "Elsewhere" as a Personal Semantic Matrix in Vasile Alecsandri's Travel Writings*, în "Journal of Humanistic and Social Studies", Faculty of Humanities and Social Sciences of "Aurel Vlaicu" University, Arad, indexată în Bazele de Date Internaționale: DOAJ, Scipio, World Cat, KVK, Central and Eastern European Online Library, Index Copernicus International, CEEOL, University Libraries/ University of Washington, Friedrich-Schiller-Universität Jena, ISSN 2067-6557, ISSN-L 2247-2371, volume VI, nr. 2 (12), p. 19-37, 2015, (accesat la 26.03.2021).

Nicolescu, George Cristea. *Viața lui Vasile Alecsandri*. București: Editura pentru Literatură, 1965.

Popescu, Florin D. *Limba și stilul poeziei lui Vasile Alecsandri*. București: Editura Didaqctică și Pedagogică, 1980.

Piru, Alexandru. *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*. București: Editura Minerva, 1978.

Zaciu, Mireca, Papahagi Marian. Sasu, Aurel. *Dicționarul scriitorilor români*. Vol. I. București: Editura Fundației Culturale Române, 1995.



**DIALOGICA LINGVISTICĂ**  
**LINGUISTIC DIALOGICS**



## PĂSTRAREA SENSURILOR LEXICALE LA COMPONENTELE UNITĂȚILOR POLILEXICALE STABILE

**Angela SAVIN-ZGARDAN**

*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

The effect of semantic links leads to the modification / non-modification of the lexical meanings of the components following the semantic influence. It has been proved that when a component retains its meaning, it (this meaning) can serve as a motivation for the signifier - the perception of the meaning of the stable polylexical unit (SPU). In these denominative SPUs the image is missing, and the motivated components can be both the modal verb and the noun. Moreover, these elements also include in their semic structure the semes of certain lexical and grammatical values. This gives denominative SPUs the ability to designate those realities in the surrounding world, which cannot be named monolexical correlations of SPUs. Preservation of lexical meanings in the components of stable polylexical units depends on several factors of a semasiological, etymological, and grammatical nature and which is manifested by keeping the meanings of one or more components of the SPU. When we speak of retaining the meanings of all SPU elements, we refer to the denominative polylexical units, which are manifested in Romanian by some set expressions, and when we mention the preservation of the meaning of only one or several components of stable polylexical units, we refer to phraseological expressions, which are connotative. In this case we can speak of the motivation of either total or partial stable denominative or connotative polylexical units.

**Keywords:** *stable polylexical unit, motivation, semantic links, Aktionsart.*

Păstrarea sensurilor lexicale la componentele unităților polilexicale stabile (UPS) depinde de mai mulți factori de natură semasiologică, etimologică, gramaticală etc. și care se manifestă prin păstrarea sensurilor unuia sau mai multor componente ale UPS. Când vorbim de păstrarea sensurilor tuturor elementelor UPS, ne referim la unitățile polilexicale denominative, care se manifestă în limba română prin unele locuțiuni, iar când menționăm păstrarea sensului doar unuia sau a câtorva componente din unitățile polilexicale stabile, ne referim la frazeologisme, care sunt unități conotative. În acest caz putem vorbi de motivația fie totală, fie parțială a unității polilexicale stabile denominative sau conotative. În caz de vorbim de pierderea sau de schimbarea sensurilor inițiale ale componentelor din unitățile polilexicale stabile, avem în vedere demotivația acestor sensuri la două niveluri: 1) demotivația sensurilor lexicale și gramaticale ale componentelor UPS; 2) demotivația sensului de bază al întregii îmbinări de cuvinte de pe axa sintagmatică, care a fost inițial o îmbinare liberă de cuvinte. În prezentul articol ne vom referi la unitățile polilexicale stabile care și-au păstrat sensul cel puțin la unul din componentele sale.

UPS sunt motivate sau nemotivate prin păstrarea sau non păstrarea sensurilor inițiale ale componentelor? Această problemă cere luarea în considerare a unui mare număr de factori. Factorii ce țin de cunoașterea umană demonstrează că motivația nu poate fi înțeleasă decât în raport cu un

sistem de referință. Din acest punct de vedere, UPS pot fi considerate *motivate în arbitrarul lor*, fapt ce permite aplicarea practică a acestor probleme în cursurile de studiere a limbilor în forma lor motivată, pentru o memorizare mai ușoară a UPS. Problema cunoașterii și asociația dintre semnificant și semnificat poate fi evidentă, univocă și accesibilă și depinde de persoana care decodifică motivația.

În consecință, motivația este relativă, căci ea depinde nu doar de punctul de vedere adoptat și de mecanismele implicate, dar și de persoana care face analiza. Prin urmare, UPS indigene, formate de vorbitorii poporului respectiv, sunt accesibile pentru motivație și semnificație doar de către vorbitorii unei colectivități. UPS indigene cu forma motivațională și sensul motivațional clar, precum și UPS generale, ce cuprind în sine informații proprii pentru o mare comunitate de oameni, pot fi decodate și de vorbitorii alolingvi.

Frazeologia sincronică de cele mai multe ori nu e în stare să explice sensul multor UPS, în special al unităților frazeologice, la care demotivația sensurilor componentelor are un grad mai avansat. Pentru aceasta e nevoie de cercetări etimologice și urmărirea evoluției sensului cuvântului de la origine până în prezent. Doar cercetările diacronice în domeniul frazeologiei pot demonstra că sensurile componentelor UPS inițial erau motivate.

Atunci când ne referim la motivația etimologică ce corespunde unei motivații diacronice, este vorba de relevarea originii unei UPS, cu scopul de a stabili de ce un anume semnificant a fost ales pentru a denota un anumit concept extralingvistic. Dacă majoritatea UPS seamănă a fi motivate, nu trebuie să uităm totodată că cercetările în acest domeniu nu sunt suficiente pentru relevarea etimologiei corecte a UPS.

Unitățile polilexicale stabile (UPS) așa-zise nemodificate semantic, în care elementul purtător de semnificație își păstrează motivația, ceea ce duce la înțelegerea sensului întregii îmbinări stabile de cuvinte, poate fi motivată progresiv, adică înțeasă chiar de vorbitorii limbii care nu cunosc sensul integral al UPS, dar îl pot deduce din semantica componentelor acestor UPS. La acest tip de UPS se referă unitățile polilexicale denominative - locuțiunile, expresiile verbale, precum și unele unități frazeologice.

Mai jos vom aduce probe în afirmarea celor menționate supra. De exemplu, pe lângă sensul propriu, păstrat de componenta UPS, se mai păstrează sau se achiziționează semele suplimentare, care sunt „responsabile” de exprimarea unor valori lexico-gramaticale. Astfel, aceste seme pot intra în componența semică a UPS denominativă în raport cu sinonimul său monolexical, în cazul în care există. Ele fac parte din structura semică a verbului modal sau a numelui. Pentru exemplificare ne propunem să examinăm exprimarea acțiunii iterative, desemnată de verbul modal sau de numele din componența UPS denominative. Deci, acțiunea iterativă poate fi redată de:

1. Semul acțiunii reluate în timp sau petrecute în mod regulat, care se conține în structura semică a **substantivelor** la numărul plural. De ex.: a avea *luciri* – „acțiune repetată de a luci”, a bate *metanii* – „acțiune repetată de a face metanie, de a face plecăciuni până la pământ”. Pluralul

substantivelor din componența locuțiunilor indică o acțiune efectuată în mod repetat, o acțiune iterativă. Alte exemple: locuțiunea a călca în *picioare* - „a înjosi în repetate rânduri( un timp anumit) pe cineva”. *Ne calcă în picioare ca pe niște cârpe.* (LA, p. 3); a (-și) da *sărutări* – „acțiune repetată de a se săruta”: *Pe cărare-n bolți de frunze,/ Apucând spre sat în vale,/ Ne-om da sărutări pe cale / Dulci ca florile ascunse.* (Eminescu, 59); a avea presimțiri – aici: „a presimți (ceva) în repetate rânduri, un timp mai îndelungat”: *Noaptea tresărea din somn, înăbușită de visuri teribile, avea presimțiri sinistre, de multă vreme toți socoteau căsnicia lor împotmolită într-o desăvârșită indiferență...* (Petrescu, 104); a da **comenzi** – „acțiune reluată de a ordona”: *Dă comenzi jupânul. Coboară în pivniță băieții și aduc măldare de piei.* (Stancu, 291); a avea *conflicte* – aici: „a fi în relații de antagonism, de certuri repetate cu cineva”: *...dumneata, domnule Felix, ești un om cu desăvârșire independent, și nu văd ce conflicte ai putea avea cu ea.* (Călinescu, 107); a avea *discuții* – aici: 2. „a avea convorbiri, dispute, certuri”: *Și mai ales după ce avea discuții aprinse cu nevasta și o lăsa în nervi ca într-o baie, venea aici...* (Sadoveanu, 189);

2. Semul acțiunii repetate sau reluate poate fi inclus și în semantica **verbului modal** *a clăti*, înv. *a clătina din cap*. Componenta verbală din cadrul locuțiunii posedă sema unei acțiuni repetate, iterative: „a (se) mișca (puțin, lin) într-o parte și în alta; a se legăna.” *Cu drept cuvânt cititorul va fi clătit din cap și va fi întrebat: prin mintea cărui muritor treceau aceste idei?* (Eminescu, 28).

**Acțiunea monosecvențială** – semul acțiunii singulare, executate într-un singur act, se cuprinde în structura semică a : 1. verbelor modale: *a băga nasul, a pierde nădejdea, a lua o decizie, a da o lovitură, a da foc, a fura cu ochiul, a încheia un contract, a călca piciorul etc. ...Duceți-vă la treaba dumneavoastră... - Păi așa, cucoane. Iacă, noi ne ducem, da' să nu le mai calce piciorul pe pământurile noastre, că se întâmplă lucru mare ...* (Zamfirescu, 157);

## 2. substantivelor:

2.1. utilizate la singular, precedate de articol substantival sau numeral: a da *o palmă* / a da *o lovitură* – „acțiune singulară de a lovi”: *D-ta mă îndemni să mă bat cu-n obraznic, pentru că mi-a zis mișel și mi-a dat o palmă?* (Negruzzi, 240). *Măi, Lefterie, mi-e milă de tine și mi-e teamă că, dacă-ți dau o palmă, mori și-ți mănânc coliva.* (Stancu, 253). –*Tată, îl auzi? Se miorlăi fata, uitându-se spre tatăl ei, crezând că acesta are să-i mai dea o palmă lui Neculae.* (Preda, 30). Sau locuțiunea: a cuprinde *dintr-o ochire / privire*, unde componenta substantivală, utilizată la singular cu articolul substantival nehotărât, conferă locuțiunii sensul de ”acțiune singulară de a privi la cineva”: *Dădură într-o încăpere cu anticameră. Puiu o cuprinse dintr-o ochire. Avea o singură fereastră largă și înaltă, cu gratii dese și groase.* (Rebreanu, 32). La fel locuțiunea: a avea *o rugămintă* – „a ruga în mod singular (ceva)”, denumește o acțiune singulară, exprimată prin

articolul substantival indifenit: *Să vă dea Cel-de-sus sănătate și noroc coniței Luminița! Da noi, tot mai avem o rugămintă...* (Petrescu, 129). Încă un exemplu: a avea *un delir* – aici: „acțiune singulară de a delira”. *Otilia crezu că bătrânul a avut un mic delir și nu răspunse nimic.* (Călinescu, 149).

E de remarcat următorul fenomen. Odată cu schimbarea numărului la substantivul din componența locuțiunii se schimbă și tipul acțiunii, de pildă, se modifică regimul verbal. De ex.: 1. a da o *palmă / o lovitură* – „acțiune singulară de a lovi” și: a da *palme / lovituri* - „a lovi în repetate rânduri; acțiune repetată de a lovi”: *O nepăsare zgomotoasă caracteriza convorbirea colegilor săi: preocupări oarecare, trivialitate intimă, cu aduceri aminte de cafe chantant, cu expresii de școală...hei, garçon, ori îmi dai o frigăruie cumsecade, ori îți dau o pereche de palme!* (Zamfirescu, 312). 2. Locuțiunea: a (-și) face (o) *plimbare* să o comparăm cu locuțiunea a (-și) face *plimbări*. Prima are semnificația de – „acțiune singulară de a se plimba, de a face promenadă” : *Se abătu spre șosea, hotărât să facă o lungă plimbare până la sfertul de ceas al înserării.* (Sadoveanu, 100), *...Dar, fiindcă v-ați ostenit până aici, fiindcă se abătu și pe la noi, ca să spunem așa, Dunărea, hai să facem o plimbare, să nu se cheme c-ați bătut drumul degeaba.* (Stancu, 100), iar a doua locuțiune conține sensul de „acțiune repetată de a se plimba, de a face promenadă”: *Aglae nici nu se ocupa de el, lăsându-l singur în odaia lui, Aurica își făcea obișnuitele plimbări circulare pe Calea Victoriei, Titi copia în ulei cărți poștale ilustrate.* (Călinescu, 114). *...îi spuse că i-a admis cea mai mare libertate: să citească ce dorește, să se distreze...să facă plimbări în grădină cu gardianul.*(Rebreanu, 48). De comparat și locuțiunile: a avea o *rugămintă* - acțiune monosecvențială, a avea *rugăminte* - acțiune ce denumește o acțiune rezultativă și locuțiunea: a avea *rugăminți* ce desemnează o acțiune iterativă;

2.2. care desemnează unele fenomene, lucruri singulare – *cap, groapă* (cu semnificația: *mormânt*), *moarte, ochi, vedere, viață, suflet* etc. De ex.: a pune *capetele* – „a muri într-o luptă”: *Hatmanii leșești au pus și ei capetele.* (Ureche, 83); a duce la *groapă* – aici: ”a înmormânta, a conduce la locul înmormântării”: *La o lună după cele întâmplare până aici, Mihai cu soră-sa și cumnatu-său călătoreau din nou spre Tincuța, de astă dată însă s-o ducă la groapă.* (Zamfirescu, 255); a face *moarte*, a lua *sufletul* (cuiva) – „a ucide”. *Multă moarte s-au făcut în oastea lui Alexandru-vodă.* (Ureche, 81). *Dacă-l caută pe vreunul moartea, îl găsește între ai lui. Îi ia sufletul și-i lasă trupul lângă neamuri.* (Stancu, 180).

**Acțiunea semelfactivă.** Semul acțiunii singulare și, totodată, momentane, adesea efectuate în mod brusc, se conține în structura semică a:

1. **verbelor modale:** a *zvârli* ochii, a *bufni* răsul, a *bufni* plânsul, a *plesni* în minte, a *prinde* de veste, a *arunca* o cătătură, a-și *arunca* ochii, a *fura* ochii. De ex.: a *bufni / pufni* răsul / de răs – „a izbucni brusc în răs”: *Unele din ele fiind mai drăcoase, cum au dat cu ochii de mine, le-a și bufnit*



*râsul*. (Creangă, 24). ...*Otilia, pufnind discret de râs, agravă situația*. (Călinescu, 7); *a bufni plânsul / de plâns* – „a izbucni brusc în plâns”: *Tincuța își ridică ochii spre el, bufnind încet, de râs sau de plâns, nu știa bine*. (Zamfirescu, 15); *a fura ochii (cuiva)* – „a orbi, a ferma, a ului (pe cineva)”. *Lumina soarelui poleea verdeața frunzelor și răspândea pe frunte o culoare veselă, care-ți fura ochii*. (Alecsandri, 24).

**2. substantivelor.** În locuțiunea verbală: a da un *impuls*, componenta nominală, exprimată prin substantiv, poartă semul respectiv ce denumește o acțiune singulară și momentană: „variație bruscă, intensă și de scurtă durată a unei mărimi variabile” - *Înțelepciunea cea mai presus de toate a Celui etern trebuia să le dea un impuls de viață...*(Sadoveanu, 13).

Este necesar să menționăm că din lipsă de spațiu nu am prezentat semele componentelor UPS care exprimă toate tipurile de acțiuni: statică, relațională, evolutivă, rezultativă, orientată, neorientată, atenuativă, întrerupt-atenuativă, durativă, durativ-atenuativă, comitativă, distributivă, amplificativă. Toate aceste probe demonstrează motivația morfematică a semnificantului polilexical.

**Concluzie:** Influența legăturilor semantice duce la modificarea / nonmodificarea sensurilor lexicale ale componentelor în urma influenței semantice. S-a demonstrat că atunci, când o componentă își păstrează sensul, el (acest sens) poate servi drept motivație a semnificantului – a percepției sensului unității polilexicale stabile. În aceste UPS denominative lipsește imaginea, iar componentele motivate pot fi atât verbul modal, cât și numele. Mai mult ca atât, aceste elemente mai includ în structura lor semică și semele unor anumite valori lexico-gramaticale. Aceasta conferă UPS denominative posibilitatea de a desemna acele realități din lumea înconjurătoare, pe care nu le pot denumi corelații monolexicale ai UPS.

## Referințe bibliografice

- Alecsandri, Vasile. *Opere*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1976. Vol. I. Vol. III.  
 Călinescu George. *Enigma Otiliei*. București: Editura Albatros, 1983.  
 Creangă Ion. *Opere*. Chișinău: Literatura artistică, 1981. Vol. I. 303 p. Vol. III..  
 Eminescu Mihai. *Opere*. Chișinău: Literatura artistică, 1981. Vol. I. 303 p. Vol. III.  
 Literatura și arta 1990, nr. 21  
 Negruzzi Constantin. *Opere alese*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972.  
 Petrescu Cezar. *Întunecare*. București: Cartea Românească, 1984.  
 Preda Marin. *Moromeții*. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1959..  
 Rebreanu Liviu. *Ciuleandra*. Catastrofa și alte nuvele. Chișinău: Litera, 1997.  
 Stancu Zaharia. *Desculț*. București: Cartea românească, 1979  
 Sadoveanu Mihail. *Demonul tinereții*. Uvar. București: Editura Minerva, 1979.  
 Ureche Grigore. *Letopisețul Țării Moldovei*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1971.  
 Zamfirescu Duiliu. *Viața la țară. Tănase Scatiu. În război*. București: Cartea românească, 1982.

## THE FUNCTIONS OF IDIOMS IN A SENTENCE

**Tatiana PODOLIUC**

*The Free International University of Moldova*

This article is devoted to the functions of idioms in a sentence. In the work the word *idiom* is used to define phraseological units. Idioms or phraseological units are properly studied from the point of view of their semantic and structural peculiarities, but their functions in a sentence are not given due attention to. Different transformations can take place in idioms. Very often they are the result of the application of specific transformations in the interests of a witty economy of expression. In other words, the application of the transformation is linked with the achievement of a specific stylistic effect. An idiom can become an institutionalised expression when it is approved by the usage of the language. The usage of an idiom or of a word-group in the sentence creates big problem from linguistic point of view and still there is no unanimity of ideas regarding this point. The origin of an idiom can help the translator to know why and where this or that idiom appeared. It may help to find a right idiomatic set-expression in the target language. The knowledge of the functions of idioms in a sentence can help learners to analyze and translate sentences better. An idiom in the text is investigated as a single lexical unit notwithstanding its structure. The author considers that an idiom can be a subject, a predicative, an object, attribute and adverbial modifier in a sentence.

**Key words:** *idiom, phraseological unit, sentence, semantic, structural, peculiarity.*

The aim of this article is to show how phraseological units or idioms function in a sentence. People use idiomatic expressions in their speech during all their life and sometimes even don't realise this. Idioms, or conventionalized multiword expressions, often but not always non-literal, are hardly marginal in English, though they have been relatively neglected in lexical studies of the language. This neglect is especially evident in respect of the investigations connected with the functions of idioms in a sentence. (English Idioms and the Application in Daily Life.[www.doc88.com](http://www.doc88.com)>)

An idiom is a fixed group of words with a special different meaning from the means of the separate words. *The traditional and oldest principle* for classifying phraseological units is based on their original content and might be called the *thematic*. L. P. Smith gives in his classification groups of idioms used by sailors, fishermen, soldiers, hunters and associated with the realia, phenomena and conditions of their occupations. This principle of classification is sometimes called *etymological*. (Smith, Logan. *Words and Idioms*.[www.amazon.ca/](http://www.amazon.ca/)...)

The considerable contribution made by Russian scholars in phraseological research cannot be exaggerated. V. Vinogradov's classification system is founded on the degree of semantic cohesion between the components of a phraseological unit. (*Виноградов Виктор. Лексикология и лексикография. Избранные труды. Москва: Просвещение, 1977*).

The classification system of phraseological units suggested by Professor A. V. Kunin is the latest outstanding achievement in the Russian theory of phraseology. The classification is based on the combined structural-semantic principle as well as

on the principle of stability.(Kunin, Alexander. *English Phraseology*. Moscow: Nauka, 1970)

The latest findings show that idiomaticity is the outcome of the interaction of a form, a sense and a situational context. Different transformations can take place in idioms. Very often they are the result of the application of specific transformations in the interests of a witty economy of expression. In other words, the application of the transformation is linked with the achievement of a specific stylistic effect. An idiom can become an institutionalised expression when it is approved by the usage of the language. Idioms brake the normal rules. They do this in two main areas- semantically, with regard to their meaning, and syntactically, with regard to their grammar. As idioms present an indivisible entity they can function in a sentence as any linguistic unit. According to our investigation they can function in a sentence as a subject, a predicate, a predicative, an object, an attribute and an adverbial modifier.

### **Idioms as a subject**

*The thin blue line* was standing against crime of teenagers in the suburbs of Paris (The Financial Time. [www.financialtime.com/...](http://www.financialtime.com/)). - Скудные силы полиции противостояли преступным действиям подростков на окраинах Парижа. The idiomatic expression *The thin blue line* is used in the function of a subject. The pure idiom is *blue line*. It consists of the colour adjective and a noun - *blue line*. But the idiom “the blue line” as it is given in the newspaper is not included in the Longman Dictionary of Idioms. It is a transformed variant of the following idiom “boys in blue”. This idiom from the Longman Dictionary is usually used for humorous effect and means “men of the police force or the navy”, referring to the blue uniform. (*Longman Dictionary of English Idioms*. London: Harlow, 1979). In the Penguin Dictionary of English Idioms the idiom is given in three variants: “men/boys in blue” and “the thin blue line against crime”.(The Penguin Dictionary of English Idioms. London: Routledge, 1991).

So we see that in the latest edition of dictionaries on idioms the more modern variant is introduced into the language vocabulary. In our example we have this idiom but without its humorous meaning. We understand *the thin blue line* as the image of a line of policemen standing together, shoulder to shoulder, to fight crime. The only possible transformations or changes in the usage of this idiom are restricted and can be made only in the usage of the verb connecting the first part of the idiom with its second part. We may use *stand* as in the example from the newspaper, or *fight* as it is given in the dictionary, or can use our own variant - *struggle*, etc. The first part of the idiom can be as in all pure idioms be substituted by one word - “policemen”, its variance is proved in the possibility to use any connecting verb, and the second part of the idioms can also be transformed: if we use, for example, the verb “to oppose” we do not have to use the preposition “against”. The short conclusion on the usage of this idiom is the following. The idiom *the thin blue line* has become more conventionalized in its usage and that is why it possesses today the additional continuation of meaning *against crime* that is introduced into the language vocabulary. The idiom functions as one unit, one word, as it can be replaced by one word-synonym, and as such can be used in any function in which nouns are

used. In our example we have the idiom in the function of the subject of the sentence with the verb agreeing with the singular form of the noun in the idiom - 'line'.

In the following example we have several idioms used in the succession of the sentences. *-I think you remember how we lost this country several years ago. Our experienced **career diplomat** in the capital **screwed up**, and we **were out in the cold**. **The pin-striped boys** worry me.* (Stars and Stripes. www.stripes.com/...) In this example we have a group of sentences united by one topic. In the second and the third sentences the subjects are expressed by idioms. So, we have the expressions *our experienced **career diplomat*** and ***the pin-striped boys***. In the first sentence *career diplomat* is a special word collocation that means diplomats specially trained at the educational institutions for this career. But the collocation is used with humor and it can be said even with sarcastic meaning, because we understand that in reality the *career diplomats* failed to do what they had to and could not show their skillfulness in the establishing of the political relations between countries of different political systems; so this word collocation is used literally and becomes an idiom. Moreover, it is used in the combination with the phrasal verb *screw up* which is parallel to the idiom *to have one's head screwed on* with the substitution of the particle after the verb and with the changing of the meaning of the phrasal verb.

But in this text we think the meaning should be = to cause to become confused, anxious, unhappy, etc. So, we can understand the first part of the sentence from the example: *Our experienced **career diplomat** in the capital **screwed up*** as their fail in the capital of the country to establish friendly relation with the new regime. The Russian translation of the phrasal verb *to screw up* suitable for the text is *испортить, изгадить, напортачить* (Kunin, Alexander. *English-Russian Dictionary of Idioms*. Moscow : Nauka, 1990). The second part of the whole sentence is *and we **were out in the cold***. Here we have the idiom in the function of the predicative after the link-verb 'to be'. The idiom "**out in the cold**" is used not in formal style and means not taking part; not included; it is often used after the verbs 'to leave', 'to keep', 'to stay'; in the example we see the usage of the idiom after the verb 'to be'. This sentence can be translated as *Наши 'дипломированные' дипломаты опростоволосились и нас выбросили в никуда*. In the second sentence of the example we have a very nice, and idiomatic, synonym to the subject of the first sentence ***The pin-striped boys***. The synonym resembles the idioms with the usage of the words "boys": 'blue-eyed boy', 'golden boy', 'backroom boys', 'the big boys', etc. Even the structure resemblance the abovementioned idioms - a compound adjective (pin-striped) plus noun (boys). The plural form of 'boys' here is necessary because we speak about not one but about many diplomats. So the idiom will be "the pin-striped boy". And it functions as one unit, as the subject of the sentence. In the Longman Dictionary we shall find the meaning of the 'pin-striped'. So: '**pin-stripe**' - noun - any of a number of thin usually white lines repeated at regular spaces along usually dark cloth to form a pattern; pin-striped - adjective. The next entry: '**pin-stripes**', also '**pinstripe suit**', a noun, means a suit made of cloth that has a pattern of pinstripes.

Thus, we see the figurative meaning in this idiom: the career diplomats who were too liberal and who failed to fulfill their diplomatic mission just because of the clichés in their behaviour. - - *Наши 'дипломированные' дипломаты опростоволосились и нас выбросили в никуда. Эти 'специалисты' в костюмах в светлую полосочку доставляют мне беспокойство.*

### Idioms as a Predicate

*The president had cracked down hard on all the pro-counterrevolution elements and reestablished a hard-line position. Even the former president was not that bad.* (Stars and Stripes. www.stripes.com/...)

- Президент жестко сломил сопротивление (предпринял жесткие меры против) всех про-контрреволюционных элементов и установил твердую позицию. Даже предыдущий президент был не настолько плох. The idiom consists of the verb, particle, adverb and a preposition. The main element in the idiom is the verb and that is why the idiom in the form of the verb (with all the following elements) is used as a single element, unit, in the function of the predicate of the sentence in the form of the Past Perfect Tense, Active voice. In the Longman Dictionary of Contemporary English we find "to crack down (on)" means 'to take strong and severe action to deal with something bad' (Longman Dictionary of English Idioms. London: Harlow, 1979). Moreover, we can find either a compound noun formed from the idiom: "crack-down" - 'action taken to stop or discourage a bad activity'. The author probably uses this idiom because the general meaning of the main verb of the idiom is 'to break without dividing into separate parts, without splitting', and 'to discover the secret of something'. The idiom at one and the same time possesses all these meanings.

*It was the vice-president who had recruited Williams out of college, and Williams had turned out to be one of the best. But in the last few years Williams had become a cowboy - a little too independent, a little too quick on the trigger.* (Stars and Stripes. www.stripes.com/...) - Именно вице-президент завербовал Уильяма в колледже, а Уильям оказался одним из лучшим. Но за последние несколько лет Уильям стал безответственным, настоящим ковбоем - слишком независимым, слишком быстрым на решения. There are two idioms in the example. One - "to become a cowboy" - is used in the function of the predicate. In the dictionary we see that "cowboy" is not only a person employed to look after cattle, esp. on horseback in North America, but also someone who is careless and dishonest in business. This is the second meaning that is supposed here. Without the verb the word 'cowboy' is not an idiom. Only in the combination with a verb and together with it in the figurative meaning it becomes an idiom. The second idiom is used in the function of an attribute to the idiom "to become a cowboy" describing the quality of 'becoming a cowboy'. "Too quick on the trigger" is explained as an American idiom «быстро реагирующий, импульсивный». And there is either one more idiom with the word 'trigger' - "easy on the trigger" that means «вспыльчивый, легко возбудимый». We see here that 'on the trigger' remains as main and an unchangeable element in both idioms retaining the general meaning of the verb to trigger in its conversed noun, only the

usage of different adjectives gives the different meanings to the idioms to some extent similar to each other.

*The young minister won his colours with a brilliant defense of the government's policy.* (The Financial Time. [www.financialtime.com/...](http://www.financialtime.com/))/Молодой министр проявил себя блестящей защитой политики правительства.

The next example of usage of an idiom functioning as the predicate of the sentence: "to win one's colours". This idiom, according to The Penguin Dictionary of English Idioms, means - "to win recognition for one's achievements." (The Penguin Dictionary of English Idioms. London: Routledge, 1991) The second element of this idiom is the word *colours*. This word has several meanings: 1) A special sign, cap, badge, etc.; 2) The official flag of a country, ship, part of the army, etc.; 3) *one's true colours* means one's real (especially unpleasant) character. (The Penguin Dictionary of English Idioms. London: Routledge, 1991).

*The reporter has hit the jackpot! He may go and ask a few questions.* (Stars and Stripes. [www.stripes.com/...](http://www.stripes.com/) )/Репортер сорвал банк! Он может пойти и задать несколько вопросов.

*That is the jackpot question!* (Stars and Stripes. [www.stripes.com/...](http://www.stripes.com/))/Это вопрос на миллион!

These two examples are connected by the usage of one word - 'jackpot'. In the first examples the idiom 'to hit the jackpot' is used in the function of the predicate of the sentence. In the second examples 'jackpot' is used in the attributive function for the predicative of the link verb 'to be'. In the Longman Dictionary of Contemporary English is written with a hyphen - "jack-pot" and means 'the biggest amount of money to be won in a game of cards or in any competition decided by chance. (Longman Dictionary of English Idioms. London: Harlow, 1979).

The idiom 'to hit the jackpot' has the meaning 'to get a huge return on one's money all at once; to make a lucky gamble. The phrase is taken from the card game poker, when one scoops the pool'. From the explanations of the word 'jackpot' and the idiom 'to hit the jackpot' we can understand the main idea that huge money could be gained only by chance in any competition. And in the first example we see from the context that the subject of the sentence got the chance to know some very valuable information as if he 'hit the jackpot'. In Russian we may also use an idiom - «схватить бога за бороду», «сорвать банк». But that information brought him much evil, so as the result of the 'jackpot' the subject did not manage 'to hit the jackpot' in reality. In the second sentence 'jackpot' in the attributive function does not mean the chance but the huge amount of money. In Russian we can translate it also with colloquial idiom with the meaning of some money as the figurative price of the question: «Это вопрос на миллион!»

### **Idioms in the Function of a Predicative**

After the link verb "to be".

*Iliescu waited for a reaction and went on: "We are descendants of the ancient Dacians and their conquerors, the Romans. For centuries we have been Europe's doormat. The western tribes wiped their feet on us, but Romania has survived.* (Stars and Stripes. [www.stripes.com/...](http://www.stripes.com/)) - Илиеску

подождал реакцию и продолжал: «Мы потомки древних даков и их завоевателей, римлян. Веками мы были половой тряпкой для Европы. Западные племена вытирали ноги об нас, но Румыния выжила. The two sentences are connected with each other by the common context. In the first sentence the idiom is used after the link verb in the function of the predicative, in the second sentence the idiom is used as the predicate in the Past Indefinite Tense. The first idiom is represented by only one word (after the link verb) due to its figurative meaning - 'doormat'. The literally meaning is 'a mat placed in front of or inside a door for cleaning one's shoes on'. Figuratively 'to be a doormat' is 'to endure unfair treatment by others without complaining'. In the sentence the idiom is used as an exaggeration. In the second sentence the idea of being someone's doormat is developing further, showing the action of cleaning the feet, changing the 'doormat' into 'wiping their feet on us'.

The idioms in the function of a predicative can be used not only with the verb *to be* but with other *link verbs* as well. *As soon as Mr. Putin says candidate X or Y should be president, he becomes a lame duck, because the whole Russian elite will immediately orientate themselves around that person,*” says *Alexei Makarkin of Moscow's Centre for Political Technologies*(The Financial Time.[www.financialtime.com/...](http://www.financialtime.com/)) - Как только мистер Путин объявит, что кандидат Икс или Игрек будет президентом, он станет непереизбранным президентом, потому что вся российская элита немедленно переориентируется на этого нового человека», говорит Алексей Макаркин из Московского центра политических технологий.

### **Idioms as secondary part of the sentence**

#### - *Idioms as an object*

*Many politicians think she is the perfect candidate. But, of course, State is not going to be happy. What will you do in this situation?” “We shall send them a crying towel.”*(Stars and Stripes.[www.stripes.com/...](http://www.stripes.com/)) - Многие политики думают, что она великолепный кандидат. Но, конечно, правительство не будет от этого счастливо. Что вы будете делать в этой ситуации?» «Мы пошлем им полотенчику, слёзки вытирать». The idiom 'a crying towel' is used in the function of the direct object after the transitive verb 'to send' and the indirect object expressed by the objective pronoun 'them'. In the Dictionaries of English idioms there is no such idiom. But there is another idiom with the generally main element 'towel': it is 'to throw in the towel'; and the variants without 'towel': 'to throw in the sponge / one's hand'. The idiom 'to throw in one's towel' means 'to abandon a plan or idea, to give up', 'to lose all hope, esp. in a competition or fight.

### **Idioms in the Function of an Attribute**

*The big state financial institution has among its many tasks the role of defending French blue-chip companies.*( The Financial Time.[www.financialtime.com/...](http://www.financialtime.com/)) - Крупный государственный финансовый институт среди множества своих задач включает роль защитника французских надежных компаний. We marked in this example the word combination 'blue-chip companies'. The problem is that the Penguin Dictionary of English Idioms gives two idioms with the word combination

‘blue chips(s)’. First is ‘blue chips’; the second is ‘shares in a blue-chip company’. The meaning of the second idiom is the following: “shares considered reliable and safe (usually industrial shares); generally said of something renowned and reliable’. There is one more variant of the idiom - ‘blue-chip clients’. The elements in the second idiom from the Penguin Dictionary are: ‘shares’, ‘blue-chip’ and ‘company’. ‘Shares’ and ‘company’ do not give us any difficulty in understanding. We have to analyze the variants of the idiom: ‘blue chip’, ‘blue chips’ and ‘blue-chip’ as they are given in different dictionaries. (The Penguin Dictionary of English Idioms. London: Routledge, 1991) In our context the meaning of the word ‘chip’ is: ‘a flat plastic object used for representing money in certain games. As to the word ‘blue’ - of course, it refers to the colour of the sky, then to the colour of the paper on which the shares are printed, that we also see in the American expression ‘blue sky law’ that means ‘закон, регулирующий выпуск и продажу акций и ценных бумаг’. We see different usage of the idiom ‘blue chip’. It may be used with word ‘chip’ in the singular and in the plural form; can be hyphenated; can be a noun and an adjective. In our example from the newspaper we have it in the form of compound adjective in the function of an attribute to the word ‘company’ with which it forms the new idiom that means ‘reliable companies’.

#### **Idioms in the Function of an Adverbial Modifier**

*The President is trying to keep our relations on an even keel.* (The Financial Time. [www.financialtime.com/...](http://www.financialtime.com/...)) - Президент старается сохранять наши отношения ровными. From the first glance it seems that the idiom ‘on an even keel’ is used in the function of an attribute to the word ‘relations’. But it is not so, because when we ask questions in order to determine the function of the idiom in the sentence we can only ask the question ‘to keep how’. That means that the idiom characterizes the verb and not the noun, so the idiom ‘on an even keel’ is used in the function of an adverbial modifier of manner. The idiom is given in the Penguin Dictionary of English Idioms in the combination with the link verb ‘to be’, and in the example we have it with the verb ‘to keep’. (The Penguin Dictionary of English Idioms. London: Routledge, 1991) We see that the verb ‘to keep’ also does not mean strong activity, it is somehow passive and is also used as a link verb to show the constant situation that is going on to be preserved as it was long before. The idiom itself means ‘to be calm and undisturbed’. We can not doubt that the idiom originates from sea terminology; and, of course, it means the still water, without any storms at sea, when a ship sails straightly, without bending into her sides. The idiom is a pure idiom, of restricted variance (that means that we can use it with some other verbs), and non-literal.

*The President's son-in-law of this Middle East country specialized in suggesting the tourists the places where they could trade in the **black market** and buy drugs.* (The Financial Time. [www.financialtime.com/...](http://www.financialtime.com/...)) /Зять Президента этой среднеазиатской страны специализировался в том, что он предлагал туристам места, где они могли торговать на черном рынке и покупать наркотики. The idiom ‘the black market’ is used in this example in the function of an adverbial modifier of place after the



preposition 'in' showing where the trade could be performed. There are some more idioms with the word *black* such as *the black economy*, a *blackleg*, etc. Here we have the following meaning of the colour idiom 'the black market': 'illegal buying and selling of products that have been rationed by the government. And in the Russian language there is also an idiom with this adjective - *на черном рынке* with the same meaning of something illegal in the trade or in the economy.

### **Idiom as a Separate Sentence or Clause**

***Reds under the bed.*** (Stars and Stripes.[www.stripes.com/...](http://www.stripes.com/)) - Красные повсюду. The idiom 'Reds under the bed' is very clear in meaning, only it needs some clarity: why 'Reds' why with the capital letter, why 'under the bed'. In the Longman Dictionary of Contemporary English we find 'Red' - adjective, of derogative meaning, especially in newspapers, 'supporting left-wing political ideas; socialist or communist'; and - noun, also of derogative meaning 'for Communist'. The word is written with the capital letter in order to distinguish *red communists* from the colour 'red' and from the original Americans with red skin who also are called 'reds', only their nickname is written with small letter. The idiom is used to show the groundless, exaggerated fears of socialists and communists. The idiom is used to show the maniacal idea that possesses the minds of some people, some authorities, and as a means to threaten the population with nonexistent threat.

### **Conclusions**

- The usage of an idiom or of a word-group in the sentence creates big problem from linguistical point of view and still there is no unanimity of ideas regarding this point.
- As the idiom is considered to be a linguistic unit it can function as any part of a sentence.
- In a sentence an idiom can function as a subject, a predicate, a predicative after the link verbs, an attribute, an object, an adverbial modifier.
- The knowledge of the functions of idioms in a sentence can help learners to analyze and translate sentences better.

## **Bibliographical references**

- Dixon, Richard J. *Essential Idioms in English*. Prentice Hall, 1994.  
Fernando, Chitra. *Idioms and Idiomaticity*. Oxford : O.U.P., 1996.  
Kunin, Alexander. *English Phraseology*. Moscow: Nauka, 1970.  
Виноградов В. В. *Лексикология и лексикография*. Избранные труды. Москва: Просвещение, 1977.  
*Longman Dictionary of English Idioms*. London: Harlow, 1979.  
Kunin, Alexander. *English-Russian Dictionary of Idioms*. Moscow : Nauka, 1990.  
*Penguin Dictionary of English Idioms*. London: Routledge, 1991.  
English Idioms and the Application in Daily Life.[www.doc88.com](http://www.doc88.com)>  
Stars and Stripes.[www.stripes.com/...](http://www.stripes.com/)  
The Financial Time.[www.financialtime.com/...](http://www.financialtime.com/)

## THE SEMANTIC ANALYSIS OF THE CONCEPTUAL FIELDS “WEALTH” IN THE ENGLISH LANGUAGE

Inna COLENCIUC

*Free International University of Moldova*

The article is devoted to the peculiarities of functioning of the conceptual fields “wealth” with monolexical and polilexical units in the English language. The author begins her theoretical research by presenting the approaches to defining the term “concept” by different scholars. It is regarded as either a linguistic-cognitive or a cultural-linguistic phenomenon. Then we analyse the theory of “the concept” suggested by Yuri Stepanov, confronting it with the opinions of others and expressing our personal point of view. The concept, unlike the word, has a more complicated structure. Its content is divided into linguistic meaning and cultural sense. The study of the vocabulary from the point of view of systematization and structuring into subsystems of different areas has recently become of paramount importance. The conceptual field is defined as a complex structure, which provides interconnected components verbalizing various aspects of the field. The field is not viewed just as a collection of concepts whose features are ordered in a certain hierarchy but as a system of overlapping cognitive structure. For this contribution, we consulted the works of different linguists who carried out research on the theme such as Western scholars: J. Trier, G. Ipsen, V. Porzig, J. Lyons, V. Evans, E. Coseriu, Russian scholars: D. Lihacev, and Yu. Stepanov as well as Moldovan researchers S. Berejan, A. Ciobanu and V. Bahnaru. Monolexical units have been selected for the semantic analysis of the constituents of the fields. Numerous examples of polilexical units are offered and their classification is presented.

**Key words:** *Concept, conceptual field, monolexical unit, polilexical unit, seme, semic analysis*

At present stage of linguistic research, several approaches to the understanding of the term “concept” are identified. Scholars from different countries treat the concept as a linguistic-cognitive or cultural-linguistic phenomenon. Each approach, made on the basis of certain characteristics, highlights the specific aspect of the concept.

One approach regards the concept as a cultural phenomenon. Yuri Stepanov defines the term as “a basic cultural cell in the mental world of a man” (Степанов 248). According to him, the concept is a mental structure that represents the knowledge of an individual about a particular segment of the world. As a part of the world picture, the concept reflects the orientation of values of both the individuals and the entire linguistic community. It means that the concept may comprise the generally valid features as well as the individual characteristics of native speakers.

The supporters of another approach suggest viewing the concept as a linguistic-cognitive phenomenon. The concept provides the information about what an individual knows, suggests, thinks, and imagines about the objects of our world. According to this view, the concept is connected to the verbal means of expression. “It is a kind of algebraic expression of meaning, which a man creates in his written speech” (Лихачев 28). The researchers of this approach argue that a language does not form concepts but serves as a means of exchanging and discussing in the process of speaking. In communication, the concept can be verbalized by

individual words and phrases and by sentences and the entire texts, which determines the concept itself. The choice of the verbal form depends on the personal meaning, mental representation, and the speaker's vocabulary, which are interconnected.

The term "concept" can be defined as a unit of knowledge, an abstract idea or a mental symbol. In contrast to the "word", it has a more complicated structure. The content of the concept is divided into linguistic meaning and cultural sense.

V. Evans believes that concepts are organized by the field principle (Evans 43). This principle of the system organization of linguistic facts is regarded as one of the most remarkable achievement of modern linguistics. The term "field" traces back to the definition of the language as the system, representing the complex mechanism, which was theoretically explained by F. de Saussure. Scholars of different countries and of national school of linguistics, including S. Berejan, A. Ciobanu and V. Baharu define the "field" differently. This suggests different approaches to the problem development, rather than the differences of fundamental theoretical character.

The notion of "field" was borrowed from physics and through psychology and biology was introduced into linguistics, in particular by J. Trier. Among those adopting the term, we can name G. Ipsen and V. Porzig. V. Porzig represented the linguistic field in a new form in which words belong together not only as to meaning but are assimilated according to various formal and functional aspects (Porzig 71).

As far as the conceptual field is concerned, it is defined as a concrete linguistic bilateral unity; its plan of content includes certain semantic elements. We formulated this definition, following the idea of J. Lyons who regarded it as "specifically organized totality of language units and speech phenomena of different levels" (Lyons 108). These units are united by some common elementary meaning, which forms the basis of the semantic category. Notable linguist E. Coseriu and his disciple state that lexical fields differ from conceptual fields. Every lexeme implies one concept, but not every concept is necessarily rendered by one single lexeme. Concepts may also be expressed by the means of phrases and clauses (Coseriu, Geckeler 95).

The actuality of the theme is conditioned by the process of global integration in the modern world and a growing interest in the problems of ethno-cultural character. Wealth represents an extremely sensitive realm of human activity. It is an emotionally coloured theme, which is widely discussed on an interpersonal level, in the mass media, on the Internet and in fiction. Literary works abound in so-called rags-to-riches stories. The corpus of vocabulary related to wealth differs in richness from nation to nation, being influenced by historical development, social beliefs, and dominant ideology.

Let us analyze the conceptual field "wealth" with monolexical units in the English language: *abundance, affluence, bale, bankroll, Benjamins, bezant, bomb, bonanza, bundle, capital, cartwheel, china, chip, chunk, dough, eagle, estate, finance, florin, funds, gold, grand, green, kitty, loot, luxury, Mammon, megabucks, mint, money-bag, monkey, noble, nuggets, off/oof, packet, pecunia, pelf, pile, pocket, pot, property, resources, riches, roll, rosenoble, sceat, silver, sovereign, treasure, thremissas, wealth, welfare.*

Semic analysis was developed within the field of interpretive semantics (the study of meaning in linguistic units). The signified of any semantic unit can be broken down into semes, or features of content.

The field “wealth” (abundance of valuable possession or money) under analysis includes the following constituents or semes (Бережан 101): S1 – wealth; S2 – coins; S3 – banknotes; S4 – official style; S5 – colloquial/ slang; S6 – transfer of meaning; S7 – archaism; S8 – neologism; S9 – pejorative/negative; S10 – positive; S11 – neutral; S12 – religious/mythological allusion; S13 – image; S14 – colour; S15 – food; S16 – proper name; S17 – games of chance; S18 – precious metal S18/1 – gold; S18/2- silver; S19 – currency; S20 – quantity; S21 – property; S22 – illegal

The seme characteristics: *abundance S1S4S10*; *affluence S1S4S11*; *bale S1S3S5S11S20*; *bankroll S1S3S4S11S20*; *Benjamins S1S3S5S6S10S16*; *bezant S1S2S7S10S18/1S19*; *bomb S1S5S6S8S9S20*; *bonanza S1S5S9S18/1S20*; *bundle S1S3S5S11S20*; *capital S1S4S11*; *cartwheel S1S2S5S7S9S18/2*; *china S1S5S6S8S11S20*; *chip S1S5S9S17*; *chunk S1S5S10S20*; *dough S1S5S6S10S15S20*; *eagle S1S2S5S7S10S18/1*; *estate S1S4S11S21*; *finance S1S4S11*; *florin S1S2S7S10S13S18/1S19*; *funds S1S4S11S20*; *gold S1S4SS1018/1*; *grand S1S3S5S10S20*; *green S1S3S5S10*; *kitty S1S5S10S17*; *loot S1S5S9S22*; *luxury S1S3S10S18S21*; *Mammon S1S5S9S12S18*; *megabucks S1S3S5S10S20*; *mint S1S5S10S20*; *money-bag S1S511S20*; *monkey S1S3S5S6S10S2*; *noble S1S2S7S10S18/1S19*; *nuggets S1S5S10S18/1*; *off/oof S1S5S9*; *packet S1S3S5S11S20*; *pecunia S1S5S11S20*; *pile S1S3S5S11S20*; *pocket S1S5S11S20*; *pot S1S5S6S10S20*; *property S1S4S11S21*; *resources S1S4S11*; *riches S1S4S11*; *roll S1S3S4S11S20*; *rosenoble S1S2S7S10S13S18/1S19*; *sceat S1S2S7S10S18/1S19*; *silver S1S4SS1018/2*; *sovereign S1S2S7S10S18/21S19*; *treasure S1S4S10S18*; *thremissas S1S2S7S10S18/1S19*; *wealth S1S4S11*; *welfare S1S4S1121*

As it can be seen from the list given above, the seme S1 that defines the word “wealth” is common for all the elements of the considered field. That is to say, its meaning is an obligatory component for other elements of the field (it is termed archilexeme). It can be used while explaining the meaning of other words. Among the elements of the conceptual field, there are parasememes: *bonanza S1S5S9S18/1S20* and *loot S1S5S9S22*, *pocket S1S5S11S20* and *pot S1S5S6S10S20*

There are elements of the field with the same constituents; such as *bale*, *bundle*, *packet*, *pile* -S1S3S5S11S20 they have common semantic characteristics and imply a big amount of banknotes. Among synonyms, we can name *affluence* and *riches*; *finance-fund*; *pocket* and *money-bag*. Functional differences between sememes with common constituents can be revealed at the stylistic level (*affluence* and *wealth* belong to the official style, *off/oof* – to colloquial).

There are lexical units related to “wealth” characterized by the transfer of meaning. For example, *Benjamins* implies the banknotes of 100-dollar denomination; *dough* means a big sum of money, *monkey* is 500 pounds. These units as well as *cartwheel*, *china*, *eagle*, *green*, *kitty* are characterized by a metaphorical nomination of wealth.

According to Oxford American dictionary, the majority of lexical units have either positive or neutral connotation. The words *bomb*, *bonanza*, *loot*, *Mammon*, *off/oof*, and *pelf* imply negative shades of meaning.

The conceptual field “wealth” with polilexical units includes the idiomatic expressions: *bags of money, big bucks, nice piece of jack, heavy / big / important / real money, oodles of money, pots of money, even money, lump sum, dirty / filthy / nigger rich*. A still more emotional and obviously negative assessment of somebody’s riches is represented in a series of two-word idioms of the **Adj. + Adj.** type: *dirty / filthy / nigger rich* – very rich (Хошовска 38).

A comparison of these clusters of idioms demonstrated above suggests us an idea of their being the result of some reserved or emotionally coloured utterance in a repeated situation of discussing somebody’s (and not the speakers’) financial matters. Indeed, no other topic generates so much curiosity, jealousy and envy; hence we can speak of the attitudinal character of idiomatic expression colouring. In this respect, again, we could split the bulk of idioms referring to “much money” into relatively neutral, emotional and highly emotional (ranging on derogatory).

**Table 1. Assessment of Wealth** (Elaborated by the author).

RELATIVELY NEUTRAL	EMOTIONAL
to be in the money to be in the bucks to be in the chips to be in tall cotton / to be sitting pretty	to be flush / made of money to wallow / roll in money to have money to burn to rake in the money
<b>NEGATIVE EMOTIONAL ASSESSMENT:</b> To stink in / with money (coll.)	

Owing to the mass media, lively open and widely circulating discussions of personal financial situations cannot but generate utterances that are only close to literary style, and in no case do they resemble the language of official financial accounts. With time, slangy colloquialisms creep onto newspaper columns, and a foreigner (especially a Moldovan citizen) gets stunned to learn that “*turning*” money means “*earning*” it (Dimo 84). There is a stratum of idiomatic expressions, traditional in many cultures, which reveal pursuit or idolization of wealth: *As rich as Croesus, to worship the golden calf, to serve Mammon*.

The units above bear a universal allusion-based character and are easy to understand, however, they demand the knowledge of biblical and mythological realities.

We suggest the following classification of polilexical units:

#### **TO HAVE MUCH MONEY**

**a) neutral assessment:** *to be in the money; to be in the bucks; to be in the chips; to be in tall cotton / to be sitting pretty* – to be very successful; to enjoy excellent fortune

**b) emotionally coloured:** *to have money to burn* – to have more money than one needs; *to be flush / made of money; to wallow / roll in money; to stink in / with money* – colloquial, derogatory

#### **ASSESSMENT**

**a) general enrichment mode specified:** *to turn / to knock down* – to earn; *to be in the good / better off* – to be in a state of profit; *to strike it rich* – to become rich; *to make a bomb (on smth)* – to achieve enormous profits; *to make a killing* – to

achieve huge profit; *to hit the jackpot* – to have a big financial success; *to shake the money tree* – to make a big profit

**b) details of enrichment** / emotionally coloured: *to coin / mint money* – to make a fortune quickly; *to clean up* – to make a profit on a single transaction; *to be quids in* – to make a good profit on a deal; *to coin / mint money* – to make a fortune quickly; *to cut / end of N%* - a share in some profit or commission; *to line one's pockets* – to become rich or make much money (esp. in a dishonest way) *to get a windfall* – to get a profit that is not expected

The study revealed some specific character and a wide scale of perception of the concept “wealth”, which is inherent to the native English speakers. As it can be seen from the field with monolexical units, the concept “wealth” is closely connected to respect for the rich and pursuit to get more money. It also showed that the English language is characterized by the presence of cognitive metaphors and metonymous means of the concept actualization. The conceptualization of the phenomenon of wealth through a metaphor occurs as a result of cognitive processing of knowledge about the reality. The main motives for assigning names to lexical units are the image, color, food product, material or precious metal, and a political leader's name. The analysis presented the peculiarity of English expressions as means of linguistic attitudinal assessment of the phenomenon reflected by the idiom components. As far as the problem of respect for wealth is concerned, it should be noted that people's attitude to financial well-being vary from positive, neutral to pejorative and negative.

### Bibliographical References

- Bahnaru, Vasile. *Elemente de semasiologie română*. Chişinău: Ştiinţa, 2009.
- Coşeriu, Eugeniu; Gecker, Horst. *Orientări în semantica structurală*. Traducere de Munteanu, Cristinel. Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2016.
- Dimo, Olga. *The World of Money in its Idiomatic Reflection* // Interconexiunea paradigelor didactice şi metodologice în predarea limbilor străine: Materialele seminarului metodologic cu participare intern. din 25 ian. 2011. Chisinau.: ULIM, 2011, pp. 83-90.
- Evans, Vyvyan. *How Words Means*. Oxford: Oxford University Press, 2009
- Ipsen, Günther. *Der neue Sprachbegriff*. // Zeitschrift für Deutschkunde. Leipzig – Berlin, Bd.46, Hft.1, 1932, p. 34 – 52.
- Lyons, John. *Structural Semantics*. Oxford: Blackwell, 2003.
- Porzig, Walter. *Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen*. // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Halle (Saale), Bd.58, Hft.1-2, 1934, p.70-81.
- Trier, Jost. *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Von den Anfängen bis zum Beginn des Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1973.
- Бережан, Сильвиу. *Семантическая эквивалентность лексических единиц*. Кишинев: Штиинца, 1973.
- Лихачев, Дмитрий. *Концептосфера русского языка*. Москва: Академия, 1997.
- Степанов, Юрий. *Концепты. Тонкая пленка цивилизации*. Москва: Языки славянских культур, 2007
- Хошовская, Божена. *Идиоматические выражения в деловом английском языке*. Санкт-Петербург: Лань, 1997.
- Oxford American Dictionary*. New York: Avon Books, 2001.
- Roget's 21<sup>st</sup> Century Thesaurus*. New York: The Philip Lief Group, Inc., 2000.

## TERMINOLOGIA REPREZENTATIVĂ DIN DOMENIUL INTELIGENȚEI UMANE (ÎN LIMBILE ENGLEZĂ ȘI ROMÂNĂ)

**Cristina NICHITA**

*Universitatea de Stat din Moldova*

The study mainly focuses on compiling a reliable terminological corpus that is included in the domain of human intelligence. We approach two main types of manifesting human intelligence: cognitive intelligence and emotional intelligence; with the instrumentalities of a terminological corpus, which we analyze in order to obtain conceptual clarity and with the intention of validating the terms extracted from various specialized sources. Human intelligence is a domain from which technology inspires on a regular basis and a reason for novel studies due to its social and scientific complexity and impact. Cognitive intelligence and emotional intelligence remain the most discussed and measured types of intelligence – with IQ and EQ tests, serving also as sources of cognitive terminology shaped by formal and semantic methods of creation, which require an in-depth analysis. These fields allow for enough space for further research and analysis, because it is a source of multiple scientific interests. The terminological corpus compiled helps in tracing cases where terms “migrate” from one type of intelligence into the other. Therefore, our study also addresses its interdisciplinary side, that serves as a strong motivation for further research, which includes compiling an inventory of terms that will help in completing existent terminological records.

**Keywords:** *term, term creation, terminology, corpus, human intelligence, cognitive intelligence, emotional intelligence.*

### Inteligența umană

Abordarea științifică a inteligenței umane acoperă mai mult de 100 de ani, iar o definiție generală informează că inteligența umană este o calitate mentală care constă în abilitățile de a învăța din experiență, de adaptare la situații noi, înțelegere și aplicare a conceptelor abstracte și utilizarea cunoștințelor pentru manipularea mediului (Sternberg 10). Inteligența umană a fost studiată din perspectiva psihologică și prin construirea unor modele computerizate a cogniției umane. Mai târziu a apărut denumirea de inteligență emoțională – văzută ca abilitatea de a percepe emoțiile, accesul și generarea emoțiilor conforme proceselor cognitive și gestionarea emoțiilor pentru susținerea evoluției emoționale și intelectuale (Goleman 53). În acest sens, s-au conturat două tipuri măsurabile de inteligențe umane: inteligența cognitivă – unde se măsoară coeficientul de inteligență IQ și inteligența emoțională – unde se măsoară coeficientul de inteligență EQ.

Tipurile de inteligențe la care ne-am referit constituie domeniul intereselor noastre științifice, având în centru subiectul legat de *Abordarea cognitivă a terminologiei din triada: inteligența cognitivă – inteligența emoțională – inteligența artificială (în limbile engleză și română.)* în care ne propunem să studiem terminologia a trei domenii de specialitate (inteligența cognitivă, inteligența emoțională și inteligența artificială) și să trasăm eventualele interferențe terminologice (conceptuale) dintre ele.

### **Metode științifice și procedee utilizate**

Am ales metoda compilării unui corpus terminologic pentru domeniul inteligenței umane. În acest sens, am decis să optăm pentru un corpus terminologic comparat. Criteriile în baza cărora am selectat corpusul comparat de texte sunt: articole/publicații din reviste științifice specializate în domeniul inteligenței umane scrise în limba engleză și limba română în original pe parcursul ultimilor 5-6 ani și publicate de edituri de renume și de autori recomandați. Pentru validarea termenilor, am ales metoda indexării, inventarului și fișei terminologice, ceea ce a permis să ne asigurăm că identificăm corespunzător termenii și echivalenții pentru fișele terminologice bilingve în limbile engleză și română, astfel contribuind la garantarea unui nivel înalt de fiabilitate a fiecărui corpus elaborat. La analiza termenilor, am optat pentru analiza componentială (semică) și procedeele de formare ale termenilor propuse de Juan Carlos Sager și Maria Teresa Cabré: derivarea, compunerea, conversiunea, abrevierea, terminologizarea, reterminologizarea, determinologizarea ș.a. Pentru prezentarea definițiilor am accesat dicționarul Oxford – [oxfordlearnersdictionaries.com](http://oxfordlearnersdictionaries.com) și dicționarul Cambridge – [dictionary.cambridge.org](http://dictionary.cambridge.org).

### **Inteligența cognitivă. Corpusul terminologic în domeniul inteligenței cognitive**

În domeniul *inteligenței cognitive* am compilat un corpus terminologic de 50 fișe terminologice rezultate din 116 fișe de colectare monolingve. Ca urmare a operării cu materialul din corpusul nostru, am reușit să extragem următorii termeni din domeniul inteligenței cognitive:

*ability – capacitate, adaptation – adaptare, association – relație, attention – atenție, behavior – comportament, belief – convingere, brain – creier, cognition – cunoaștere, cognitive intelligence - inteligență cognitivă, cognitive process - proces cognitiv, cognitive psychology - psihologie cognitivă, comprehension – înțelegere, concept – concept, creativity – creativitate, decision making - luarea deciziilor, decode - a decodifica, discrimination – discriminare, encode - a codifica, evaluation – evaluare, evolution – evoluție, expression – expresie, framework – cadru, imagination – imaginație, implicature – implicit, induction – inducție, inference – inferență, integration – integrare, intention – intenție, interpretation – interpretare, judgment – rațiune, learning – învățare, mapping – atribuire, memory – memorie, neural network - rețea neuronală, neuron – neuron, neurotransmitter – neurotransmițător, paradigm – paradigmă, pattern – model, perception – percepție, performance – performanță, problem solving - rezolvarea problemelor, processing – procesare, production – producție, projection – proiecție, representation – reprezentare, signal – semnal, stimulus – stimul, symbol – simbol, thought – gândire, update – reînnoire.*

### **Analiza terminologiei din domeniul inteligenței cognitive**

**Derivarea.** Acest procedeu de construcție formală a unităților terminologice se împarte în derivare zero, prefixare, sufixare și parasinteză. Termenii din domeniul inteligenței cognitive, compilați în corpusul pe care l-am elaborat, având în primplan limba engleză, se prezintă în felul următor:

**derivare zero:** *belief – convingere, brain – creier, concept – concept, pattern – model, symbol – simbol,*

**prefixare:** *decode – a decodifica/decoda, encode – a codifica, update - reînnoire*



sufixare: *ability* – *capacitate*, *adaptation* – *adaptare*, *attention* – *atenție*, *behavior* – *comportament*, *cognition* – *cunoaștere*, *creativity* – *creativitate*, *evolution* – *evoluție*, *imagination* – *imaginație*, *implicature* – *implicit*, *inference* – *inferență*, *integration* – *integrare*, *intention* – *intenție*, *interpretation* – *interpretare*, *judgment* – *rațiune*, *learning* – *învățare*, *mapping* – *atribuire*, *memory* – *memorie*, *neuron* – *neuron*, *perception* – *percepție*, *performance* – *performanță*, *processing* – *procesare*, *production* – *producție*, *projection* – *proiecție*, *signal* – *semnal*, *stimulus* – *stimul*, *thought* – *gândire*.

parasinteză: *discrimination* – *discriminare*, *evaluation* – *evaluare*, *representation* – *reprezentare*.

În termenul **representation**, putem observa fenomenul de parasinteză, cu prefixul *re-* și sufixul *-ation*; provine din engleza medievală cu sensul de *image* sau *asemănare*, din franceza veche *representation* și latinescul *repraesentatio(n)-*, de la *repraesentare* (a aduce în față, a expune). Echivalentul în română este *reprezentare*, ceea ce putem observa și prin coincidența definițiilor propuse pentru conceptele analizate și în urma unei analize componentiale: în limba engleză: “(in some theories of *perception*) a *mental state or concept* regarded as corresponding to a thing perceived” (stare mentală sau concept considerate că corespund unui lucru perceput); în limba română: „*image senzorială a obiectelor și fenomenelor realității, evocată mintal*, în absența acestora, pe baza *percepțiilor anterioare*”; unde se face referire la un fenomen mental/image ulterior percepției obiectelor care participă la conceptualizare. Iar apartenența la domeniul cognitiv se reflectă nu doar prin noțiunea de concept, dar și după cum se observă în următoarele contexte: în limba engleză: “In contrast to general *learning theories*, the *core knowledge* approach accepts that some domain-specific representations and/or specialized *learning mechanisms* are present from birth” (Strickland 72). Și în limba română: „Pentru asigurarea unei *funcționări* la parametric optimi, organizațiile își alcătuiesc reprezentări despre propria lor *stare de cunoaștere*” (Isachi 28). De asemenea, echivalența se validează prin noțiuni care fac parte din câmpul noțional al lexemului *cunoaștere*, ceea ce reiterează caracterul integrator în domeniul inteligenței cognitive.

### **Compunerea**

Este un procedeu de formare a termenilor cu o intensiune mai mare în cradul unui sistem conceptual. Următorii termeni au fost creați prin compunere (juxtapunerea rădăcinilor cuvintelor): *cognitive intelligence* – *inteligența cognitivă*, *cognitive process* – *proces cognitiv*, *cognitive psychology* – *psihologie cognitivă*, *decision making* – *luarea deciziilor*; *framework* – *cadru*, *neural network* – *rețea neuronală*, *neurotransmitter* – *neurotransmițător*; *problem solving* – *rezolvarea problemelor*.

**Framework** este termen compus din rădăcinile *frame* și *work*, fiind în anumite cazuri redus doar la *frame*, păstrându-și conținutul. În acest sens, echivalentul în română *cadru* se pliază pe ambele forme în limba engleză. În continuare, vom aplica analiza semică pentru a descompune componential termenii la care ne-am referit mai sus. Astfel, coincidența de sens în engleză și română este următoarea – în limba engleză: “a *basic structure* underlying a system, *concept*, or text (o structură de bază a unui sistem, concept sau text)”; în limba română: „*Limitele unei probleme, ale unui subiect, ale unei acțiuni etc.*; p. ext. cuprinsul dintre aceste limite”; unde regăsim același motiv și imagine/metaforă a unei forme pentru un

conținut, cu o perspectivă abstractă, așa cum se observă în contextele lor: în limba engleză: “Thus, in accordance with a *hypothetical* framework proposed by van Elk and Aleman (2017) we suggest that the neural processes underlying formation and maintenance of *beliefs* in an increasingly complex social environment demanded augmented *processing* resources in the brain” (Seitz 4). Și în limba română: „Astfel, cadrul problematicii devine unul propice în ascensiunea nu doar al *aspectelor*, ci și a *reperelor*, alternându-le la capitolul intercomunicărilor, interdependențelor și interacțiunilor pe toate palierele vieții sociale, susținute de oportunitățile societății bazate pe *cunoaștere*” (Pascaru 141). Acestea operează cu categorii cognitive referitor la cunoaștere (precum aspecte, repere, ipoteze etc.); ceea ce validează termenul ca parte a terminologiei inteligenței cognitive.

### **Conversiunea**

Un exemplu de termen, unde unul dintre precedeele de formare este conversiunea (implicând schimbarea categoriei gramaticale), este *update*. În domeniul cognitiv/filosofie, termenul este utilizat ca substantiv, astfel, termenul-lexem verb *update* este transformat prin conversiune în substantiv cu echivalentul *reînnoire*. Componential, există o coincidență de sens și este un neologism în domeniul inteligenței cognitive – verb: în limba engleză - “*make (something) more modern or up to date*”, în limba română - „a *restabili*, a relua, a *reîncepe*” și substantiv: în limba engleză - “an act of updating something or someone or an updated *version* of something”, în limba română - „1. *preschimbare*. 2. v. *împrosătare*. 3. v. *repetare*”; ceea ce atât în cazul verbelor, cât și a substantivelor se referă la ceva: nou, schimbat, cu modificări.

### **Terminologizarea**

În domeniul inteligenței cognitive, un domeniu relativ tânăr, observăm termeni care posedă o definiție în limbajul general și, ulterior, s-au specializat într-un domeniu mai îngust, deși este dificil de delimitat consecutivitatea proceselor de terminologizare, determinologizare și un alt reflux spre terminologizare: *ability* - *abilitate*, *attention* - *atenție*, *behavior* - *comportament*, *belief* - *convingere*, *imagination* - *imaginație*, *intention* - *intenție*, *learning* - *învățare*, *symbol* - *simbol*, *thought* - *gândire*.

Pentru *intention* - *intenție* observăm: din limbajul comun - în limba engleză: “a thing intended; an *aim* or *plan*” (un lucru intenționat, un scop sau un plan), în limba română: „*dorință*, *gând de a face*, *de a întreprinde ceva*; proiect, *plan*”; și din limbajul specializat - în limba engleză: “*conceptions* formed by *directing* the *mind* towards an object” (concepțiile formate prin direcționarea minții spre obiect), în limba română: „*pornire interioară conștientă*, însoțită de un *efort volitiv* (de a înfăptui ceva)”. Prin urmare, aici concepția/parte mentală sau pornirea interioară conștientă formează specializarea sau terminologizarea. În fond, specializarea s-a produs printr-o îngustare a sensului, adăugând în definiție lexeme despre direcție, efort etc.

### **Reterminologizarea**

Constatăm că într-un context interdisciplinar s-au produs procese semantice semnificative, cum ar fi *reterminologizarea* - care implică migrarea termenului spre alt domeniu de specialitate

În cadrul corpusului terminologic, am identificat unități terminologice care au fost supuse procesului de migrare terminologică spre domeniul inteligenței cognitive: *adaptation* - *adaptare*; *decode* - *a decodifica*; *encode* - *a codifica*;

---

*expression – expresie; mapping – atribuire; pattern – model; performance – performanță; production – producție; projection – proiecție; signal – semnal; update – reînnoire.*

La nivel de raportare și comparație, includem direcțiile de reterminologizare pentru domeniul receptor – inteligența cognitivă:

Inteligența cognitivă ← Inteligența artificială:

*decode – a decodifica; encode – a codifica; mapping – atribuire; pattern – model; projection – proiecție; update – reînnoire.*

Inteligența cognitivă ← Inteligența emoțională:

*adaptation – adaptare; expression – expresie.*

Inteligența cognitivă ← Alte domenii:

*performance – performanță; production – producție și signal – semnal.*

Prin urmare, dezvoltarea tehnologică vedește un impact și asupra terminologiei din domeniul inteligenței cognitive.

De exemplu, **mapping** a prins contur în cadrul inteligenței artificiale, având un traseu în mai multe domenii tehnologice. Ulterior, conceptul a cunoscut o resemantizare/denominare a unui proces în inteligența cognitivă. Astfel, *mapping* este definit ca: în inteligența artificială - “an operation that associates each element of a given set (the domain) with one or more elements of a second set (the range)” (o operație ce asociază fiecare element dintr-un domeniu cu unul sau mai multe elemente dintr-un alt set) și în inteligența cognitivă - “the activity of discovering where in the brain particular tasks are performed” (o activitate de descoperire a locului de operare a diverse sarcini în creier), unde prima definiție aparține unei operații pur tehnice. Ceea ce demonstrează că la nivel structural termenul este inspirat din inteligența umană. Se referă la o asociere sau o legătură care pot fi atât în mediul natural, artificial, cât și uman. Partea comună constă în descrierea unei activități ce ține de o atribuire. În limba română există echivalentul *atribuire*, cu definiția: „1. a acorda, a conferi. 2. a repartiza. 3. a pune pe seama cuiva”. Comun este lexemul *repartizare*. Contextul acestuia confirmă latura din domeniul inteligenței cognitive a acestei unități: în limba engleză - “In their task, individuals made a simple judgment with regard to a number’s value, with one category being mapped into a Go response and the other to a No-Go response, each of which were equiprobable” (Banich 411). Și în limba română - „În schimb, o revenire la criterii în logica atribuirilor *periodizărilor* fie culturale, fie civilizaționale, se minimalizează susceptibilitatea derapărilor și sporește responsabilitatea reprezentanților din toate *domeniile*” (Pascaru 147). Termenul este utilizat în contexte cu alte noțiuni cognitive (precum logică și judecată), care se înscriu în șirul unităților din domeniul inteligenței cognitive.

### **Interferențe cu terminologia domeniului inteligenței emoționale**

Interferențele pot fi observate cu ușurință când privim din perspectiva reterminologizării între domeniul inteligenței cognitive și domeniul inteligenței emoționale. Astfel, au fost identificați termenii *expression – expresie* și *adaptation – adaptare*, care nu au o delimitare clară la un anumit tip de inteligență din aceste două: inteligența cognitivă și inteligența emoțională; dar, conform datelor cronologice din corpusul nostru, termenii aparțineau inițial doar domeniului inteligenței emoționale.

## Inteligența emoțională. Corpusul terminologic în domeniul inteligenței emoționale

Analiza corpusului din domeniul *inteligenței emoționale* relevă 24 de termeni-vedetă (fișe terminologice) având limba engleză ca limbă de origine și mai dispune de echivalentul/tele în limba română din 52 de fișe de colectare monolingve pentru ambele limbi: engleză și română. Ținem să menționăm că, având în vedere originea, adică locul de apariție, dezvoltare și cercetările efectuate în cadrul acestui tip de inteligență, termenul-vedetă este în limba engleză.

Termenii identificați din domeniul inteligenței emoționale sunt:

*adaptation – adaptare, affective – afectiv, anger – furie, disgust – dezgust, emotion – emoție, emotion regulation – gestionarea emoțiilor, emotional awareness – înțelegerea emoțiilor, emotional intelligence – inteligență emoțională, emotional process – proces emoțional, emotional reaction – reacție emoțională, empathy – empatie, expression – expresie, fear – frică, interpersonal – interpersonal, intrapersonal – intrapersonal, joy – bucurie, recognition – recunoaștere, sadness – tristețe, self-regulation – autoreglare, sensation – senzație, social cognition – competențe sociale, social relationships – relații sociale, state – stare, surprise – surpriză.*

### Analiza terminologiei din domeniul inteligenței emoționale

**Derivarea.** Procedul de derivare include zeroderivare, prefixare, sufixare și afixare. În acest sens, prezentăm termenii din domeniul inteligenței emoționale aferenți:

derivare zero: *anger – furie, fear – frică, joy – bucurie, state – stare, surprise – surpriză;*

prefixare: *disgust – dezgust;*

sufixare: *adaptation – adaptare, affective – afectiv, expression – expresie, sadness – tristețe, sensation – senzație;*

parasinteză: *interpersonal – interpersonal, intrapersonal – intrapersonal, recognition – recunoaștere;*

pe care îi supunem unei analize semice: ea poate fi revelatorie în legătură cu particularitățile formale și de fond ale termenilor din domeniul inteligenței emoționale.

Un termen din domeniul inteligenței emoționale este *interpersonal*. Etimologia lui arată că provine de la lexemul *persone* în engleza medievală, din franceza veche și latinescul *persona* (masca actorului, personaj într-o piesă) și apoi a căpătat sensul de *ființă umană*. Este un adjectiv format prin parasinteză cu prefixul *inter-* și sufixul *-al*. Echivalentul în limba română este *interpersonal*, precum și observăm în perspectivă componentială: în limba engleză – “*relating to relationships or communication between people*” (în legătură cu relațiile sau comunicarea dintre oameni) și în limba română – „*(despre relații) dintre persoane*”; ceea ce denotă aspecte ale: relațiilor dintre oameni/persoane. Contextul termenului (adjectiv) neologic împrumutat, de fapt, din engleză este următorul: în limba engleză – “*They develop a belief of interpersonal trust* (de Visser & Krueger, 2013) *the deepest of which is usually called love*” (Seitz 3). Și în limba română – „*Inteligența socială este definită în contextul capacității relaționare de Mosst R. A. și Hunt T. (1927), Hunt (1928); cunoștințelor interpersonale de Strang R. (1930); înțelegerii stărilor și trăsăturilor altor persoane de Vernon P. E. (1933); aptitudinii*

de a evalua corect sentimentele, dispozițiile și motivațiile altora de Wedeck J. (1947); funcționării sociale eficiente de Keating D. K. (1978), Ford M. E. Tisak M. S. (1983); aptitudinii de a decoda indicii nonverbali de Barners M. L. și Sternberg R. J. (1989)” (Platon 14) Astfel, se află pe lângă noțiuni despre relațiile interumane (inteligență socială, funcționare socială, încredere, iubire etc.); care cuprind un câmp noțional al termenului în cadrul terminologiei inteligenței emoționale și, desigur, validează apartenența la domeniul inteligenței emoționale.

### **Compunerea**

Termenii compuși relevă o intensiune mai mare; și, având în vedere raportul dintre termenii simpli și cei compuși, putem afirma că domeniul inteligenței emoționale, ca sistem, este mai îngust și mai concret, deși în ultima perioadă domeniul/terminologia domeniului inteligenței emoționale se popularizează frecvent.

Să urmărim câțiva termeni compuși: *emotion regulation* – gestionarea emoțiilor, *emotional awareness* – înțelegerea emoțiilor, *emotional intelligence* – inteligență emoțională, *emotional process* – proces emoțional, *emotional reaction* – reacție emoțională, *self-regulation* – autoreglare, *social cognition* – competențe sociale, *social relationships* – relații sociale.

**Emotional awareness** – unul dintre termenii bimembri ai domeniului inteligenței emoționale, are echivalentul în română *înțelegerea emoțiilor*. Componential observăm coincidența definițiilor, care confirmă validarea echivalentului: în limba engleză - “*being able to identify the emotions you're experiencing at any given time*” (capacitatea de a identifica emoțiile atunci când le ai într-un anumit moment); și în limba română - „*capacitatea de a identifica și denumi corect stările emoționale, atât proprii, cât și pe cele ale celorlalți, dar și la capacitatea de a face discriminări fine între intensități diferite ale aceleiași stări emoționale*”; ceea ce se referă la o: capacitate de a identifica emoții (cu perspectiva propriilor emoții). Astfel, prin extinderea definiției, se acoperă un sens mai larg în limba română. Contextul acestui termen compus relevă sistemul conceptual din care face parte: în limba engleză – “*Based on the functions of the cingulate cortex in various affective processes such as attention to emotional stimuli, emotional awareness and emotion regulation*” (Vanderkerckhove 5). Și în limba română – „*Interacțiunile sociale de la locul de muncă sunt importante pentru înțelegerea emoțiilor, a amănuntelor vieții zilnice și a normelor după care se conduc acestea*” (Dumbravă 49). Acestea se află pe lângă noțiuni despre afectivitate (precum procese afective, stimuli emoționali, interacțiuni sociale etc.); pe care îl considerăm că aparțin la terminologia domeniului inteligenței emoționale.

### **Terminologizarea**

Este un procedeu care presupune o specializare a lexemelor și integrarea lor într-un sistem conceptual, procedeu pe care îl putem observa și în cazul inteligenței emoționale. Astfel, în corpusul nostru am identificat acest fenomen la termeni precum: *expression* – expresie, *recognition* – recunoaștere, *state* – stare.

În cadrul terminologiei inteligenței emoționale, **expression** este terminologizat. Conform definițiilor, specializarea lexemului are loc în următoarea direcție: din limbajul comun - “*the action of making known one's thoughts or feelings*” (acțiunea de a face cunoscute gândurile și sentimentele proprii), iar în limbajul specializat - “*a look on someone's face that conveys a particular emotion*” (o mimică pe fața cuiva care transmite o anumită emoție); unde lexemul devine

concretizat, nominalizat, devine un substantiv cu număr (singular și plural) – devine termen – unul dintre termenii de bază în inteligența emoțională, unde se studiază expresiile / mimica / gesturile / elementele nonverbale ale ființelor umane. Echivalentul în limba română este *expresie*, având în vedere și definițiile acestuia: din limbajul comun - „*manifestare*, redare a ideilor, a *sentimentelor* etc. prin cuvinte, mimică etc”; și din limbajul specializat - „*înfățișare* care reflectă *starea sufletească* a omului; reflectarea stării interioare a cuiva (în privire, figură)”; care, de asemenea, este congruentă – componențial. Acest termen este multiaspectual și poate fi preluat/analizat din variate perspective în lucrare.

### **Determinologizarea**

Terminologiei domeniului inteligenței emoționale îi este specific, de asemenea, procedeul de determinologizare, când termenul este pe larg folosit în limbajul general, având în vedere latura de popularizare a acestuia. Motivul care generează un astfel de fenomen rezultă din aspectul funcționării lui sociale.

În corpusul terminologic compilat, unitățile supuse cel mai mult determinologizării țin de domeniul emoțiilor. În corpusul terminologic am inclus următorii termeni: *anger* – *furie*, *disgust* – *dezgust*, *emotion* – *emoție*, *fear* – *frică*, *joy* – *bucurie*, *sadness* – *tristețe*, *sensation* – *senzație*, *surprise* – *surpriză*.

*Joy* este un alt termen din categoria emoții din domeniul inteligenței emoționale. Echivalentul lui în limba română este *bucurie*, ceea ce se poate observa la analiza componențială: în limba engleză - “*a feeling of great pleasure and happiness*” (un sentiment de plăcere și fericire); și în limba română - „*sentiment de mulțumire vie, de satisfacție sufletească*”. Partea comună constă în sentimentul de mulțumire și împlinire sufletească (cu plus de intensitate). Iar contextul în care se regăsește termenul respectiv confirmă apartenența la terminologia domeniului inteligenței emoționale: în limba engleză – “*Once seeing this footage, the audiences are firstly attracted by the smiling pictures and videos of the news reporter and produce the primary joy emotion immediately*” (Huang 8). Și în limba română – „*Ființele umane au dezvoltat pentru a putea supraviețui opt stări afective primare (de bază): bucurie, anticipare, mânie, dezgust, tristețe, surpriză, frică, încredere*” (Bența 3). În atare contexte termenul apare pe lângă noțiuni despre stări afective primare, toate aparținând terminologiei din domeniul inteligenței emoționale.

### **Interferențe cu terminologia domeniului inteligenței cognitive**

În domeniul inteligenței emoționale se observă termeni preluați parțial din terminologia din domeniul inteligenței cognitive, precum: *emotional intelligence* – inteligență emoțională; *social cognition* – competențe interpersonale, *recognition* - recunoaștere ș.a. Aceștia păstrează conceptual legătura cu terminologia domeniului inteligenței cognitive.

### **Concluzii**

În corpusul terminologic compilat am identificat 74 de termeni în limba engleză și echivalentul lor în limba română (50 – din domeniul inteligenței cognitive și 24 – din domeniul inteligenței emoționale). În urma structurării conform procedeelelor de formare a termenilor am ajuns la concluzia că terminologiei domeniului inteligenței umane îi sunt caracteristice procedeele terminologice precum: *derivarea*, *compunerea*, *conversiunea*, *terminologizarea*,

*reterminologizarea și determinologizarea*. Analiza componentială a contribuit la validarea termenilor în corpusul terminologic și a relevat interferențele terminologice între domeniile inteligenței cognitive și inteligenței emoționale la o serie de termeni propuși precum: *adaptation – adaptare, emotional intelligence – inteligență emoțională, expression – expresie, recognition – recunoaștere, social cognition – competențe interpersonale*. Este vorba despre argumente suplimentare ce confirmă faptul că ambele tipuri de inteligență abordate în prezentul studiu, adică inteligența cognitivă și inteligența emoțională, sunt acoperite generic de domeniul inteligenței umane.

### Referințe bibliografice

- Cabré, Maria-Teresa. *Terminology. Theory, methods and applications*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999.
- Carter, Philip. *Cartea completă a testelor de inteligență*. București: Meteor Press, 2007.
- Goleman, Daniel. *Inteligența emoțională*. București: Curtea Veche Publishing, 2001.
- McEnery, Antony, Wilson Andrew. *Corpus linguistics (2nd edition)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
- Sager, Juan Carlos. *A Practical Course in Terminology Processing*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1997.
- Sternberg, Robert. “The concept of intelligence and its role in lifelong learning and success”, *American psychologist*, 52.10 (1997): 10 – 30.
- Corpus**
- Banich, Marie, Floresco Stan. “Reward systems, cognition and emotion: Introduction to the special issue”, *Cognitive, Affective and Behavioral Neuroscience*, 19.3 (2019) : 409 – 414.
- Bența, Kuderna-Iulian. *Sisteme senzitive la context personalizate afectiv în Rezumatul Tezei de doctorat*. Cluj-Napoca: UTCN, 2010.
- Dumbravă, Eugen. „Investigarea impactului emoțiilor negative asupra reglării emoționale în organizații”, *Revista Psihologia Resurselor Umane*, 12.1 (2014) : 48 – 58.
- Huang, Shuang și al. “Neural Cognition and Affective Computing on Cyberlanguage”, *Computational Intelligence and Neuroscience*, 9.1 (2015): 10 p.
- Isachi, Silvia-Elena, Chițiga Georgiana. „Managementul în economia cunoașterii”, *Economie și sociologie*, 20.4 (2014) : 26 – 31.
- Pascaru, Ana. „Preliminarii privind filosofia reînnoirilor în societate”, *Revista de Filosofie, Sociologie și Științe politice*, 179.1 (2019) : 140 – 150.
- Platon, Inga. „Dimensiuni experimentale ale dezvoltării inteligenței sociale în perioada formării personalității în adolescența timpurie”, *Revista Psihologie, revistă științifico – practică*, 30.1-2 (2017) : 13 – 25.
- Seitz, Rüdiger, Angel Hans Ferdinand. “Belief formation – A driving force for brain evolution”, *Brain and Cognition*, 140.3 (2020): 8 p.
- Strickland, Brent. “Language reflects “Core Cognition”: A new theory about the origin of cross-linguistic regularities”, *Cognitive Science*, 41.1 (2017) : 70 – 101.
- Vandekerckhove, Marie și al. “Alterations in the fronto-limbic network and corpus callosum in borderline-personality disorder”, *Brain and Cognition*, 138.1 (2020): 10 p.

## STRATEGIA STILISTICĂ A DISCURSULUI DIPLOMATIC

Sorina DONȚU-SARÎTERZI  
*Doctorand, ULIM*

The study of diplomatic discourse is part of the research of specialized languages. This enterprise offers us the opportunity to formulate unique ideas and observations regarding the stylistic structure of the updated language, of the linguistic and cultural relations between different peoples.

At the same time, the analysis of terminologies of different fields of activity (in our case - diplomatic), the determination of areas of interference and the relationship with the common language (usage) are the main objectives of current language studies, especially in the direction of language evaluation in terms of its function.

Diplomacy, diplomatic language, is a polyvalent science (social, political, economic, cultural, etc.), which has as object of study one of the major components of society, namely the reality of the diplomat. At the same time, diplomacy is a technique operating with a set of rules that organizes human coexistence between states and worlds and establishes its main coordinates, guiding diplomatic-human behavior and defending the interests of society. Diplomacy as a science and as an art is a reality summarized in a Latin saying: *iusars est ars acquiet boni* ("art is what is fair and useful").

**Keywords:** *discourse strategy, historical diplomacy, contemporary diplomacy, general strategy, diplomatic reply, diplomatic lexicography, diplomatic language, diplomatic context.*

Titlul cercetării întrunește două noțiuni de importanță fundamentală pentru *stilistica lingvistică* și *discurs*. Ar părea la prima vedere că aceste două noțiuni diferite după esența lor nu pot fi unite, iar din această unire nu se poate de obținut un aliaj de calitate. În realitate lucrurile stau altfel. *Discursul* contemporan (științific, religios, literar, inclusiv și cel diplomatic) nu poate fi decodat fără o analiză detaliată ale particularităților stilistice a fiecăruia în parte.

Primul are o istorie mai veche și a fost actualizat ca termen încă în 1872, fiind preluat din germană *Stilistik*. Stilistica lingvistică ca ramură a filologiei moderne începe a fi actualizată mai plenar după apariția în 1909 a primei ediții a lucrării discipolului lui Ferdinand de Saussure – Charles Bally (1865-1947) – *Traité de stylistique française* (Heidelberg, 1909) (*Tratat de stilistică franceză*) în care găsim primele definiții științifice ale *stilului*, *stilisticii*, *stilisticului*.

*Discursul* ca lexie are și el o istorie veche: din lat. *discursus*. PR fixează și anul apariției – 1503: ca termen al Retoricii, el este folosit cristomatic și desemnează cele 6 părți tradiționale ale discursului oratoric. Ca termen strict al lingvisticii contemporane el este conceput ca „secvență continuă de propoziții ori frază structurată și coerentă, scrisă sau orală considerată ca sistem abstract al vorbirii” (DEXI, 2007, p. 585). De la conceptul *discurs*, vor apărea ceva mai târziu derivatele acestuia: *discursiv*, *ă* (adj); *discursivitate* n.f., verbul *a discursa* în funcție tranzitivă care a căpătat o nuanță peiorativă și este fixat în sursele lexicografice românești în sensul de: a vorbi pe larg (despre ceva); ex. *a pâlăvrăgi, a perora*. În fr. el are forma *discourir* din lat. *discurrere*: „courir çà et là”, „bavarder”.



Am fi putut întitula acest articol mai puțin „lingvistic” cum ar fi *Specificul discursului diplomatic*, ori și mai general interogativ *Discursul diplomatic este el un cod stilistico-ideologic universal?* Și în asemenea situație am fi nevoiți ca să răspundem la aceste întrebări prin a descifra termenii „stilistica discursului diplomatic”. Considerăm că este strict necesar de a clarifica ce înțelegem noi prin *obiect/objet*, *concept/concept*, apoi vom degaja, în măsura posibilităților specificitatea/stilistica discursului diplomatic ca tip aparte de discurs politic, juridic, administrativ, etc. La prima vedere termenul *discurs* ar coincide cu noțiunea de *text*. Ar fi o viziune mai aproape de cea a lexicografilor, a dicționarelor. La nivel formal acesta pune accentul pe oralitate și evocă o alocățiune publică făcută /susținută pe un subiect particular, care este la prima etapă de a deveni public: *un discurs de recepție la o academie* (germană, franceză, română, etc.), *un discurs electoral*. E cazul să remarcăm că acest discurs din urmă este atât de profanat azi, atât de controversat și atât de perfid, că practic esența lui devine nu numai echivocă, uneori totalmente dubioasă și incredibilă.

Un discurs diplomatic în fața Consiliului de Securitate ONU este un text bine organizat din mai multe puncte de vedere (politic, geopolitic, strategic, militar, economic, etc.), semantico-stilistic structurat și verificat de multiple departamente statale întru a da veridicitate, actualitate și importanță strategică (locală, regională și de multe ori mondială). Să reactualizăm aici printr-o simplă prezentare schematică ale discursurilor diplomaților germani din ultimii 5 ani în fața Consiliului de Securitate ONU, după cum urmează:

Discursul	Cuvinte-cheie în germană	Traducerea cuvintelor-cheie în română
<p><i>Discursul Ministrului de externe Steinmeier la Adunarea Generală a ONU, New York</i></p> <p>din 01.10.2015</p> <p><a href="https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/151001-bm-vn-gv/275310">https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/151001-bm-vn-gv/275310</a></p>	<p><i>Krieg</i> <i>Nachbarschaft</i> <i>Migration</i> <i>Lösung</i> <i>Flüchlinge</i> <i>Verantwortung</i> <i>Konflikt</i> <i>Krise</i></p>	<p><i>război</i> <i>vecinătate</i> <i>migrație</i> <i>soluție</i> <i>refugiați</i> <i>responsabilitate</i> <i>conflict</i> <i>criză</i></p>
<p><i>Discursul Ministrului de externe Frank-Walter Steinmeier la cea de-a 71-a Adunare Generală a ONU, New York</i></p> <p>din 23.09.2016</p> <p><a href="https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/160923-bm-un/283682">https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/160923-bm-un/283682</a></p>	<p><i>Konflikt</i> <i>Politisch</i> <i>Zusammenarbeit</i> <i>Verantwortung</i> <i>Migration</i> <i>Klimawandel</i> <i>Diplomatie</i> <i>Krise</i> <i>Außenpolitik</i> <i>Nachhaltigkeit</i></p>	<p><i>conflict</i> <i>politic</i> <i>cooperare</i> <i>responsabilitate</i> <i>migrație</i> <i>încălzirea globală</i> <i>diplomație</i> <i>criză</i> <i>politica externă</i> <i>durabilitate</i></p>

<p><i>Discursul Ministrului de externe Gabriel Sigmur la cea de-a 72-a Adunare Generală a ONU, New York</i></p> <p>din 21.09.2017</p> <p><a href="https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/170921-rede-bm-generalversammlung-vn-ny/292530">https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/170921-rede-bm-generalversammlung-vn-ny/292530</a></p>	<p>Krieg Frieden Politisch Konflikt Verantwortung Diplomatisch Sicher Lösung Waffen Humanitär Solidarität Problem Überzeugung</p>	<p>război pace politic conflict responsabilitate diplomatic sigur soluție armament umanitar solidaritate problemă convingere</p>
<p><i>Discursul Ministrului de externe Maas la Adunarea Generală a ONU, New York</i></p> <p>din 28.09.2018</p> <p><a href="https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/maas-generalversammlung-vn/2142296">https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/maas-generalversammlung-vn/2142296</a></p>	<p>Krise Konflikten Multilateralismus Souveränität Globales Problem Lösung Diplomatische Kräften Außenpolitik Frieden Dialog Prävention Klimawandel Stabilisierung Politisch Friedlich Freiheit Sicherheit</p>	<p>criză conflicte multilateralitate suveranitate problemă globală soluție forțe diplomatice politica extern pace dialog prevenție încălzirea globală stabilizare politic pașnic libertate siguranța</p>
<p><i>Discursul Ministrului de externe Heiko Maas la cea de-a 74-a Adunare Generală a ONU, New York</i></p> <p>din 25.09.2019</p> <p><a href="https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/maas-generalversammlung/2249828">https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/maas-generalversammlung/2249828</a></p>	<p>Nachhaltigkeit Nachhaltig Klimawandel Außenpolitik Diplomatie Diplomatische Lösung nachhaltige Lösung Zusammenarbeit Beitrag Frieden Sicherheit Konflikt Krisen Verantwortung</p>	<p>durabilitate durabil încălzirea globală politica externă diplomație soluție diplomatică soluție durabilă cooperare contribuție pace siguranță conflict criză responsabilitate</p>

Vom comenta cuvintele–cheie din discursurile nominalizate și vom sublinia noțiunile fundamentale, care se repetă în toți acești 5 ani de diplomație germană contemporană; vom remarca și termenii, care sunt specifici fiecărui an de activitate diplomatică. Astfel vom sublinia *dinamismul diplomatic* - termen care ne aparține (S. Donțu-Sarîterzi), care face antinomie cu *apatia diplomatică*, care tot ne aparține. Dacă facem o radiografie mai amplă a discursurilor din ultimii 5 ani vedem că firul roșu al tematicii rămâne practic același și jonglează cu sintagme de tipul:

- Diplomatische Lösung (soluție diplomatică);
- nachhaltige Lösung (soluție durabilă);
- Zusammenarbeit (cooperare);

- Beitrag (contribuție);
- Sicherheit (siguranță);
- Konflikt (conflict);
- Krise (criză);
- Verantwortung (responsabilitate);
- Dialog (dialog);
- Prävention (prevenție);
- Klimawandel (încălzirea globală);
- Stabilisierung (stabilizare);
- Politisch (politic);
- Diplomatisches Asyl (azil politic).

Toți acești termeni din discursul diplomatic (*conflict, siguranță, criză*, etc.) fiind actualizați în contexte noi diplomatice, politice, își largesc aria semantică pe care o au fixată în dicționare. De exemplu, *azilul politic* se referă nu pur și simplu la o acordare de protecție, ci la primirea și protecția acordată în locurile ambasadelor străine a cetățenilor statului pe lângă care este acreditată misiunea diplomatică. Acordarea azilului diplomatic poate fi considerată un act de încălcare a suveranității statului de reședință. Germania, diplomația germană este foarte prudentă la acest capitol și ține cont că azilul diplomatic se acordă pe baza unor convenții riguroase sau pe baza de reciprocitate. Din acest mic comentariu vedem cum se lărgeste aria semantică a termenului, achiziționând semnificații noi și foarte subtile. Așa se întâmplă cu fiecare termen sus-nominalizați. Din această schemă se vede ușor care sunt interesele politicii germane externe, care sunt accentele explicite și implicite ale politicului german actual și care este siguranța și soluția diplomatică germană. Mai constatăm un accent foarte important și des actualizat al Germaniei anilor 2015-2020 și anume cel de cooperare între state, de colaborare intensivă mai întâi pe plan economic și apoi în cel politic. Comunitățile Europene nu dispun de toată competențele, ci doar de cele pe care li se atribuie statelor membre. Și aici Germania ocupă un loc strategic: *de cooperare consolidată*. Termenul aparține tot diplomației germane. Prin cooperarea consolidată este permis statelor membre ale UE să deruleze o cooperare mai consistentă, mai strânsă, respectând cadrul instituțional al Uniunii. Statele membre pot astfel să avanseze în ritmuri diferite sau către obiective diferite, iar rolul diplomației germane este cele de a nu stopa, ori micșora acest ritm. Conceptul de *cooperare consolidată* a fost introdus prin Tratatul de la Amsterdam în Tratatul privind UE și în Tratatul privind instituirea Comunității Europene în care Germania, diplomația germană ocupă un loc de frunte.

Termenul *discurs* mai desemnează adeseori un eseu literar ori filozofic, care tratează în mod detaliat și uneori prolix un subiect în toată complexitatea acestuia, care trece de la o judecată de valoare la alta (*discursus*) pentru a obține/ a ajunge la cunoștințe fundamentale asupra fenomenului (vezi Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et de sciences humaines*. Paris: Armand Colin, 1980, p. 86). Ca exemplu am putea aici aminti *Discours de la méthode* de René Descartes. Necesitatea unei *lexicografii diplomatice* aparte se face strict necesară căci ea constituie o parte integrantă din strategia generală a diplomaticului. Simțim replica specialiștilor, care pun accent mai mult nu pe partea lexicografică, ci pe manualul diplomatic, ori manualul de diplomație istorică și contemporană. Manualul este, însă, „altă operă“. Un manual de diplomație germană (Frank

Nauman „*Die Kunst der Diplomatie: Zwanzig Gesetze für sanfte Sieger*“; Paul Widmer „*Diplomatie*“; Gerlinde Manz-Ghris „*Die Kunst des sanften Siegens*“; Hans-Dieter Heumann „*Strategische Diplomatie*“; Rudolf Weber-Fas „*Das kleine Staatslexikon: Politik, Geschichte, Diplomatie, Recht*“; Alexander Bilgeri, Alexander Wolf „*Diplomatie digital. Neue Kommunikationswege der internationalen Politik*“; Bernhard Stahl „*Internationale Politik verstehen*“; Vamik D. Volkan „*Das Verstehen der Diplomatie*“) conține un set de capitole, paragrafe, compartimente de reguli tradiționale și moderne destinate celor tineri care intră în profesie, pentru a se familiariza cât mai rapid și cât mai ușor cu „capcanele“, arcelele întinse în „politica mare diplomatică“. În așa fel manualul conține un cod de reguli „rare“, rar întâlnite din practica celor mai experimentați ambasadori, ori lucrători diplomatici. Ghiduri, protocoale, documente normative și didactice sunt foarte utile pe teren, dar ele nu pot substitui lexicografia diplomatică, care formează limbajul diplomatic, adică bazinul comunicării oficial-diplomatice.

Unul din punctele strategice ale discursului diplomatic este cel al vocabularului acestuia, care are un statut aparte, dar nu are aparatul său lexicografic (în majoritatea cazurilor). Dicționarele explicative germane de referință nu par a fi cu adevărat interesate de obiectivul „limbajului diplomatic“. Aici nominalizăm doar cele mai importante:

- *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, 6 volume, pub. 1961–1977 de Akademie der Wissenschaften a DDR ;*
- *Duden – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, 6 volume, Mannheim 1976–1981. 3. Ed. 1999 in 10 volume;*
- *Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch, 6 volume, Wiesbaden/Stuttgart 1980–1984;*
- *Deutsches Fremdwörterbuch, 7 volume, de Gruyter 1913–1988;*
- *Duden Deutsches Universalwörterbuch, 8. reeditare în 2015;*
- *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache (1993), reeditat de De Gruyter în 2000;*
- *PONS Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache ,2011;*
- *canoonet – Deutsche Wörterbücher und Grammatik: dictionar Online;*
- *Wörterbuch der Sozialpolitik (online).*

Doar sursele speciale fac trimiteri, aluzii la marile evenimente de natură diplomatică. Acest lucru poate fi ușor remarcat și în alte limbi de circulație europeană cum ar fi franceza, româna sau italiana. De exemplu dicționarul specializat a lui Pascal Boniface (directeur) *Dictionnaire des relations internationales* – Paris: Economica, 1998, care conține mai mult de o mie de referințe terminologice, n-a găsit de bun augur să explice termenii de bază „*diplomație*“, „*diplomatic*“. Carența unor surse lexicografice de anvergură pentru sfera diplomatică se face simțită, mai ales atunci când e vorba de un studiu diacrono-sincronic al evenimentelor. Iată ce scrie just la acest capitol Constanze Villar: „Les écrits sur la diplomatie, descriptifs ou critiques, la confinent en fait dans une approche pragmatique qui dénote un manque flagrant d’analyses de cas, monographiques ou comparatives“ (p.22-23). Cu o asemenea perspectivă, diplomația, discursul diplomatic ar părea că nu are o existență stabilă proprie, acestui domeniu fiind ori confundat, ori absorbit de „politici cu străinătatea“ (la politique étrangère).

E cazul să menționăm că vom fi obligați să distingem între *discursuri* (*les discours*) ca variante de realizare a subiectelor și *discurs* (*le discours*) ca tip de enunțare (type d'énonciation). A se vedea mai detaliat la subiect monografia autoare franceze Villar Constanze, *Le discours diplomatique*, p.64.

În finală mai afirmăm că noțiunea de discurs poate fi egalată cu o ideologie dezvoltată în producțiile verbale caracteristice pentru un partid politic (discursul Partidului liberal - în Moldova; discursul partidului verzilor- în RFG; discursul Republicanilor – în SUA). Discursul diplomatic și cel științific, filozofic, literar, juridic, religios, etc. își „alege” stilistica proprie, care ține de „constituția” discursivă a fiecăruia în parte; stilistica la rândul său, ajută discursul în funcția sa de selectare ca „operațiile” enunțative să fie cât mai legitimate, ca structura discursului să fie „naturală” . În 2017 la editura MICA VALAHIE a apărut monografia Pr. Dr. Mihai Gojar *Stilul literar religios* (430 p.), dotată cu un bogat aparat bibliografic – circa 472 surse, care ne convinge încă o dată în plus că fiecare discurs are stilistica proprie, că „orice figură de stil prezintă o formă (o structură) și o funcție (nu este folosită în mod gratuit, ci cu intenția obținerii unui efect” (p.32). de exemplu în concordanță cu complexitatea discursului literar, tropii au o frecvență mai redusă în discursul diplomatic, mai scăzut decât s-ar părea. Noi relevăm acest aspect, punându-l pe seama ambiguității, eufemizării și tabuizării dictate de actul diplomatic, care se arată „grăbit” de a ajunge mai rapid și mai „concret” la sensul și imaginea pe care vrea s-o exprime „mai diplomatic”. Asta nu înseamnă de loc că tropii și figurile de stil în discursul diplomatic sunt marginalizați. Nu există discurs diplomatic fără stilistică, tot așa cum nu există discurs fără context. În așa fel putem conchide că stilistica discursului diplomatic va fi „dictată” de spațiul birocrățiilor diplomatice (fără iz de conotație depreciativă) și bineînțeles de contextul relațiilor între state într-o perioadă istorică bine conturată. Limbajul diplomatic este unul special, pentru că el presupune o comunicare specifică, realizată într-un mediu specific în care el, diplomatul, tinde „a cuceri” spații și mentalități. În istoria sa în arealul german, limbajul diplomatic a cunoscut frământări, dinamism, echilibristică stilistică, evoluție semantică, constructivism, echivochism și câte alte *-isme* într-o „a obține întotdeauna victorie”. Textul diplomatic german din sec XVII-XVIII poate fi apropiat de textele bisericești: referindu-ne azi la unul și același text, poți din interpretări diferite, așa cum se întâmplă adeseori cu textele evanghelice. Înțelegerea comună a unui text diplomatic presupune ca toți membrii unui grup să cunoască semnificația lexiilor acestui context diplomatic, dar și să aibă un conținut explicit, unitar și univoc. Aceasta ar fi o condiție ideală, realitatea fiind alta.

În diplomație, în arta de decodare și descifrare a sensurilor, este necesară o pregătire profesională, fie ea mai mică sau mai plenară, în funcție de profunzimea textului diplomatic oral sau scris. E o situație asemănătoare cu cea din cărțile de muzică bizantină, în care paginile cu tropare, axioane și alte cântări nu înseamnă pentru un diletant (ori profan) decât un șir nesfârșit de semne ciudate. Așa este și cazul discursurilor cu caracter diplomatic: lexiile, expresiile renovate, neologismele individuale, câteodată chiar și interjecțiile reprezintă ceva pentru cei care le *recunosc*, le descifrează și le glosează „din mers”, totul prinde valoare pentru cei, care știu că ele au o semnificație camuflată pentru contextul dat.

Stilistica discursului diplomatic nu este pur și simplu un ornament din tropi și figuri, din comparații și antiteze, din întrebări retorice și antonomasii camuflate.

Această stilistică este mai întâi de toate o revalorificare semantică, o renovare și o complementare a faptelor, ideilor, fenomenelor ce țin și au raport cu diplomaticul. Atunci când am comentat lărgirea, extinderea sensurilor sintagmei *azil diplomatic* (*diplomatisches Asyl*), am stabilit relațiile noi de ordin semantic, apărute în contextul sintagmei. Aici mai adăugăm că o altă problemă ce ține de azil este protecția diplomatică, care pentru diplomația germană este una primordială.

Vorbind despre „sensul cuvintelor diplomatice”, la nivelul teoretic situația nu este la fel de simplă pe cât pare la nivel practic. Chiar și în vorbirea zilnică (ne diplomatică) ne confruntăm adesea cu probleme de comunicare, pentru că sensul cuvintelor, a unor expresii poate fi denaturat prin intonație, context, echivocuri și jocuri de cuvinte. Doar un simplu context eminescian „*Voi sunteți urmașii Romei...*”, preluat în diferite situații și pronunțat cu diverse intonații pune în gardă și *volens nolens* te întrebi: ce dorește să obțină interlocutorul? Unde vrea să ajungă? Câte alterări dintre cele emise, însă, sunt conștiente și câte se datorează unor automatisme culturale, sociale, politice sau literare, este o chestiune de incertitudini. Ca orice alt stil, cel diplomatic, este specific unui grup profesional, în acest caz diplomaților de performanță, politologilor, dar poate depăși acest grup datorită implicațiilor politico-diplomatice foarte largi pe care le presupune diplomația în mod general. În acest sens este, cu siguranță, un stil cu restrânsă difuzare în alte categorii sociale.

În germană avem de-a face cu un stil dinamic, un stil care s-a adaptat și care se adaptează nu doar la auditoriul politico-diplomatic, ci și la epoca/diplomația epocii lui Bismarck (1815-1998), diplomația Germaniei în cel de al II-lea Război mondial (1939-1945), diplomația contemporană germană de la Helmut Kohl (1930-2017) până la Angela Merkel (2005, atunci când a devenit cancelar german), la nivelul politic al destinatarilor mesajului. Diplomația germană ca și alte diplomații ale Europei occidentale, a operat întotdeauna cu limbajul și stilistica mediului diplomatic al fiecărei epoci și acest fapt este de la sine înțeles, câtă vreme diplomaticul, prin el însuși, nu are o limbă a sa. Iată câteva din cele mai actualizate sintagme din diplomația germană care aceasta le „îmbogățește” cu conotații noi:

*Staatshilfe* (ajutor de stat) - în lexicul diplomatic german găsim *einheitliche Staatshilfe* (ajutor de stat consistent), *Hilfe als Vorteil gegenüber der Konkurrenten* (ajutor ca un avantaj față de concurenți). Măsurile de ajutor de stat de către statele membre sunt controlate (indiferent dacă se aplică deja sau sunt în fază de proiect) de către Comisia Europeană. Germania ia parte activă la acest capitol și stabilește dacă măsurile respective ajută ori stagnează concurența pe teritoriul uniunii. De aici și apar „mici” conotații în lexicul diplomatic german:

*Europäische Konferenz* (Conferință Europeană) - în lexicul diplomatic german găsim *Europäische Plenartagung* (conferință plenară europeană). Se știe: Conferință europeană a fost concepută ca un forum multilateral de consultare diplomatică și politică cu vocația de a aborda chestiuni de interes general, de dezvoltarea cooperarea între participanți în domeniul politicii externe și de securitate, justiției și afacerilor interne, ca și în probleme economice și de cooperare regională, *Dicționar explicativ*, p. 225. Când treptat instituția Conferinței Europene și-a pierdut din importanță, și la ora actuală rămânând doar un simplu instrument de lucru între statele membre și cele candidate la UE, au apărut calificative intercalate în structura propriu zisă: *latente Europäische Konferenz* (conferință latentă europeană), *einseitige Europäische Konferenz* (conferință unilaterală europeană).

Singura limitare a limbii diplomatice este că suntem obligați/siliți să exprimăm lucrurile, care sunt „ceva mai departe” de noi, de felul nostru de a vorbi în fiecare zi. Discursul diplomatic<sup>1</sup>, stilul oficial presupune, că toate celelalte variante stilistice ale unei limbi, au o dimensiune ontologică, aceasta vizând domeniul de investigare din realitatea obiectivă. În acest caz „lumea diplomatică reprezintă segmentul destinat cunoașterii lucrurilor în profunzime”, cunoașterea este mijlocită tot de cuvânt, dar este o cunoaștere *sui-generis*, deoarece cuvântul, în ipostazele sale de cuvânt camuflat, salvator sau cuvânt nimicitor, se identifică cu diplomatul desăvârșit, diplomatul impecabil, perfect (Angela Merkel (CDU), cancelar federal al Germaniei (din 2005); Frank-Walter Steinmeier (SPD), ministru federal de externe (din 2013 până în 2017); Heiko Josef Maas, ministru federal al afacerilor externe (din 2018); Wolfgang Schäuble, președinte al Bundestag-ului (din 2017); Gerhard Schröder (SPD), al 7-lea cancelar german (1998-2005); Friedrich Merz, avocat și politician german al Uniunii Democratice Creștine Democratice din Germania de centru-dreapta, președinte al grupului parlamentar CDU/CSU (2000–2002).

Charles De Gaulle (1890-1970) îi numea pe diplomații iscusiți ambasadori ai lumii moderne după cum, Jacques Bossuet (1627-1704) i-a numit pe predecesorii religioși de anvergură ambasadori ai lui Dumnezeu. Strategia unui discurs diplomatic are caracter complex: ea este impusă să țină cont în mod obligatoriu de următoarele criterii lingvo-stilistice, lingvo-literare și discursive cum ar fi:

- Sistemul de conotații care este/va fi actualizat în discurs; acesta are un caracter complex și pleacă de la postulatul „a vorbi și a nu spune nimic” până la cel „a vorbi și a convinge”. Conotațiile diplomatice formează în ansamblul lor un mecanism relevant, care poate schimba lumea și ca s-o facă mai bună. Sistemul de conotații are un caracter mult eterogen, împestrițat. Formula diplomatică veche „diplomația vorbește ori pentru a nu spune nimic, ori pentru a masca, a tăinui ceva” nu mai este atât de viabilă, așa cum a fost cu secole în urmă. Azi este foarte important de a profunza și imagina, și sensul, altfel acest discurs devine banal și eufemic, chiar altercat. Sistemul de tropi și figuri stilistice în discursul diplomatic evoluează și se schimbă de la o epocă la alta. Despre rolul și valoarea tropilor am elucidat în mod mai detaliat în unele publicații, prezente în bibliografia de la sfârșitul textului.

Aici vom menționa doar că unele figuri stilistice și unii tropi și-au menținut viabilitatea în discursul diplomatic de ieri și de azi așa cum ar fi *metafora*, *metonimia*, *sinecoda*, *comparația*, *perifraza*, etc, iar altele, cum sunt *amphibiologia*, *anabasisul*, *antanaclasa*, *anteisagoja* (*anteisagoga*) și câte altele (aici am dat exemplele de termeni stilistici doar la compartimentul „A”) pe care le-am depistat în discursurile diplomatice moderne. Despre strategia surselor lexicografice de natură diplomatică am vorbit detaliat mai sus. Aici reamintim numai că un dicționar de termeni diplomatici consultat la timp și cu rigoare ne-ar ajuta să evităm incertitudinile și carențele de ordin politico-istoric, semantic și discursiv.

## Note

<sup>1</sup> Una din cele mai veci lucrări consacrate meseriei de diplomat și limbajului acestuia poate fi considerată cea a lui Hotman de Villiers, datată cu 1604 și intitulată *De la charge et dignité de l'ambassadeur*. Este o lucrare pragmatică în care autorul încearcă să definească calitățile marcate ale unui diplomat, dar și apanajul acestuia. Cunoștințele de istorie și

cultură plus capacitățile înnăscute de a se exprima rapid și convingător constituiau un atu: „Le contact avec les autres, une communauté d'apprentissage, alliant les pratiques et les théories, le passé et le présent, l'expérience, la découverte et l'application personnelle, aussi bien que les cours formalisés, l'érudition et la réflexion“ (Hotman de Villiers, *De la charge et dignité de l'ambassadeur*, 2003, p.20).

## Referințe bibliografice

- Bidu-Vrăncianu, Angela, Călărășu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana și alții. *Dicționar de științe ale limbii*. București: Editura Nemira, 2001.
- Dima, Eugenia Gobeț, Doina și Manea, Laura. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chișinău: Editura ARC - Gunevas, 2007. (DGSLR).
- Donțu-Sarîterzi, Sorina. „*Tropii și figurile de stil în discursul diplomatic: studiu stilistico-lexicografic*”, *Intertext*. Chișinău: ULIM, 2019, p. 146-154.
- - - . *Epitetul și calificativul simplu în discursul diplomatic contemporan*. *Studia Universitatis Moldaviae*. Chișinău: USM, 2019, p. 42-47.
- - - . *Понятие дипломатический дискурс в современной лингвистике*. Сборник Инновационные педагогические технологии преподавания иностранных языков в высших и средних учебных заведениях. Материалы Республиканской научно-практической конференции. Тирасполь, 2019, p. 72-77.
- - - . *Expresii eufemistice și tabuuri prin prisma dimensiunilor semantice în discursul diplomatic*. Revistă științifică *Intertext*. Chișinău: ULIM, 2019, p. 69-75.
- Gobeț, Doina și Manea, Laura. *Dicționar general de sinonime al limbii române*. Chișinău: Editura Gunevas, 2013. (DGSLR).
- Manoli, Ion. *Dictionnaire de termes stylistiques et poétiques*. Chișinău: Epigraf, 2012.
- Popescu, Mihaela. *Dicționar de stilistică*. Ed. a II-a. București: ALL Educational, 2007.
- Bărbulescu, Iordan Gheorghe, Răpan, Daniela. *Dicționar trilingv al Uniunii Europene/Trilingual Dictionary of the European Union/ Dictionnaire explicatif trilingue de l'Union européenne*. Iași: Polirom, 2009.
- Gojgar, Mihai. *Stilul literar religios*. București: Editura MICA VALAHIE, 2017.
- Villar, Constanze. *Le discours diplomatique*. Paris: Edition L'Harmattan, 2016.
- Zafiu, Rodica. *Limba și politică*. București. Editura Universității din București, 2007.
- Dornseiff, Franz. *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. Berlin: De Gruyter, 2004.
- Irinescu, Teodora. *Semantica discursului juridic. Normă și abatere*. Iași: Casa Editorială Demiurg, 2007.
- Nauman, Frank. *Die Kunst der Diplomatie: Zwanzig Gesetze für sanfte Sieger*. Vienna: Goldberg Verlag, 2015.
- Widmer, Paul. *Diplomatie*. Ed. a II-a. Basel: NZZ Libro, 2018.
- Manz-Christ, Gerlinde. *Die Kunst des sanften Siegens. Erfolgreich mit Diplomatie*. Viena: Goldegg Verlag, 2015.
- Heumann, Hans-Dieter. *Strategische Diplomatie*. Paderborn: Schöningh Ferdinand, 2020.
- Weber-Fas, Rudolf. *Das kleine Staatslexikon: Politik, Geschichte, Diplomatie, Recht*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2000.
- Bilgeri, Alexander, Wolf, Alexander. *Diplomatie digital. Neue Kommunikationswege der internationalen Politik*. Leverkusen: Barbara Budrich, 2004.
- Stahl, Bernhard. *Internationale Politik verstehen*. Leverkusen: Barbara Budrich, 2017.
- Volkan, Vamik D. *Das Verstehen der Diplomatie*. Ed. a III-a. Giessen: Psychosozial-Verlag, 2003.
- Willy, Andreas. *Staatskunst und Diplomatie der Venezianer im Spiegel ihrer Gesandtenberichte*. Leipzig: Koehler-Amelang, 1943.



**STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

**STUDY OF ARTS AND CULTUROLOGY**



## FILMELE LUI MICHEL OCELOT: CĂLĂTORIE PRIN TIMP ȘI SPAȚIU

**Violeta TIPA**

*Institutul Patrimoniului Cultural*

In the last decades, the animation movie protrudes more and more in the modern culture by a deep philosophical and aesthetic approach with a wide spectrum of inquiries. The multitude of techniques and modalities to realize allows it to dive in the area of the most different cultures. Amongst the directors-animators who uphold the multiculturalism in their creation enlists the Frenchman, Michel Ocelot, a significant figure in the art of European animation. His movies power themselves from the art and the culture of different European civilizations, and, first of all, from Greek myths. Even since his first short film – *Les Trois Inventeurs* (1980) – he imposes as original creator.

The world recognition is achieved by the feature films about Kirikou: *Kirikou et la sorcière* (1998) and *Kirikou et les bêtes sauvages* (2005), which anchor in the African mythological universe. A world full of symbols and metaphors profiled also in the movie *Azur et Asmar* (2006), where two different cultures – European and African, unite. Mr. Ocelot creates his movies as initial formulas by which the viewer understands better the complex universe of the man and human relations, showing that the conflicts may be overcome through communication and comprehension, kindness and tolerance.

*Princes et Princesses* (2000), *Les contes de la nuit* (2011) și *Ivan Tsarevitch et la Princesse changeante* (2016) inscribe in the context of the multiculturalism, as they are true trips back in time and space, highlighting the fairy tales of the people from the three continents Africa, Asia and Europe. The French director conceives the world of these fairy tales by a long forgotten technique – the cut-out animation, making us thinking about the theatre of shadows. Analysing the movies of Michel Ocelot, we may qualify them as modern recitals, personal interpretations of the traditional fairy tales and myths, where the art and the culture of different spaces and times rank at the top.

**Key words:** *Michel Ocelot, animated films, multiculturalism, technique of cut-out animation, the world of story, the game.*

Franța este țara care a dat startul celei de a șaptea arte, inclusiv, a miraculosului gen – filmului de animație. Amintim de Théâtre Optique al lui Émile Reynaud, care anticipează apariția cinemaului, ca cea mai spectaculoasă distracție a timpului, iar prima reprezentare cu desene animate *Pauvre Pierrot* (Bietul Piero) are loc la 28 octombrie 1892 la Musée Grévin din Paris. Nu va trece mult și invenția Fraților Lumière va da un nou imbold la prefigurarea genului cu *Fantasmagorie*-le (1908) lui Émile Cohl, supranumit pe drept „părintele desenului animat”. Or, personajele sale *fantoche* și *microbii veseli* au inspirat și provocat caricaturiști și desenatori spre o nouă pasiune. În mod evident, filmul de animație francez pe tot parcursul său a completat istoria cinematografului universale cu nume și opere, care au suscitat un interes deosebit și au influențat evoluția filmului de

animație european. Printre cei mai semnificativi creatori ai genului, care și-au ocupat locul său distinct în analele cinematografului nu doar franceze, ci și mondiale, se află Paul Grimault, autorul lungmetrajului de animație francez *La Bergère et le Ramoneur* (1953), realizat în colaborare cu poetul Jacques Prevert. Un aport deosebit în dezvoltarea genului îl au cineaștii „noului val” al filmului de animație din care fac parte René Laloux, Jean-François Laguionie ș. a. Un univers fantastic descoperim în creația lui René Laloux, care își propune să dezbată prin limbajul simbolic-metaforic al animației problemele lumii moderne. Peliculele sale: *Les Temps morts* (Timpul mort, 1964), *Les Escargots* (Melcii, 1965), dar, în special, *La Planète Sauvage* (*Planeta sălbatică*, 1972) a bulversat spiritul criticii de specialitate, obținând premiul special la cea de a XXVI-a ediție a Festivalului Internațional de Film de la Cannes (1973). Or, *Planeta sălbatică* este unul dintre primele filme de animație europene de lung metraj dedicat spectatorului adult și care polemizează deschis cu tradițiile lui Walt Disney: atât din punct de vedere al tematicii, cât și al tehnicii de realizare – cea a marionetelor plate, caracteristică prin mișcări mai puțin plastice, dar conținând imagini deosebit de bogate în detalii și culori.

O figură semnificativă nu doar în animația franceză, ci și în cea mondială, este Michel Ocelot, creația căruia se caracterizează printr-un multiculturalism, ancorat în cele mai diverse culturi și civilizații. În filmele sale se intersectează elementele lumii contemporane (aceleași calculatoare și mașini cu posibilități fantastice) cu cele ale culturilor antice (egipteană, greacă, africană etc.), formând un fel de amalgam cultural... Personalitate polivalentă, cu studii în domeniul artele decorative, M. Ocelot este fascinat de efectul imaginilor în mișcare. Impuls pentru experimentele sale cineaștii le-au avut, în special, filmele cehilor Hermína Týrlová, Jiri Trnka și Karel Zeman. La început, filmul de animație intra doar în aria pasiunilor sale, care după primele reușite, îl va absorbi în întregime. Debutează la Televiziunea franceză, pe postul TF 1 cu *Les Aventures de Gédéon* (1976), o adoptare a benzii desenate *Gédéon*, creată în 1923, de Benjamin Rabier, cunoscut ilustrator și autor de benzi desenate, care relatează aventurile unei rațe galbene cu gâtul lung. Or, televiziunea devine pentru artist o pistă de lansare spre marele ecran, unde în 1979 se proiectează primul său film *Les Trois Inventeurs*, un scurt metraj în tehnica siluetelor decupate.

Chiar de la prima sa peliculă, Michel Ocelot se impune prin originalitatea sa de-a contura mesajul ideatic, precum și printr-o modalitate stilistică-formală aparte. Optează pentru o tehnică mai puțin utilizată – cea a figurilor/ siluetelor din hârtie, suscitând atenția atât a publicului, cât și a criticii, care-i apreciază opera cu mai multe premii, printre care și Premiul BAFTA. În ceea ce privește tehnica de realizare, artistul caută o manieră de creație cât mai simplă posibilă. E decis să intre într-o competiție cu Walt Disney, negând stilul clasic și inspirându-se din teatrul chinezesc de umbre, precum și din filmele Lottei Reiniger, care-și crează filmele sale din siluete decupate. Amintim că pelicula ce i-a adus popularitate regizoarei germane este *Aventurile prințului Ahmed* (1926) – primul lungmetraj de animație din istoria cinematografului, inspirat din basmele „1001 de nopți”.

Nici următoarele două scurtmetraje ale lui Michel Ocelot – *La Filles de l'égalité* (1981) și *La légende du pauvre bossu* (1982) nu sunt trecute cu vederea de

critica de specialitate. Concomitent continuă să colaboreze cu televiziunea, care-i oferă o extraordinară posibilitate de a-și testa ideile creative și a-și promova viitoarele filme. Pentru postul de televiziune franceză *Antenne 2* propune în 1983 serialul de animație *La Princesse insensible* (din 13 epizoade a 4 minute fiecare), iar în 1989 cu susținerea animatorului Jean-François Laguionie lansează pe *Canal +* un nou serial de animație cu genericul *Ciné si...* (Ca în film..., din opt epizoade). Șase istorii din cele opt ale serialului vor fi luate la baza peliculei *Princes et Princesses* (2000). M. Ocelot le va trece pe peliculă de 35 de mm, reînviind în Europa moda la animarea siluetelor decupate.

Popularitate mondială îi aduce regizorului filmul *Kirikou et la Sorciere* (1998) după o poveste africană, fiind în mod direct o demonstrație a multiculturalismului nu numai prin faptul că prezintă o coproducție – Franța, Belgia și Luxemburg, animația fiind realizată la studiourile din Riga și în cele ungare, ci și se adresează la mitologia africană. Copilul *Kirikou*, care în esență sa este similar unui zeu din mitologia romană, dotat cu puteri și spirit ager pentru a rezolva probleme existențiale.

Tendința de a reveni periodic la cultura și arta africană vine din viața/experiența artistului, care și-a petrecut copilăria în Conakry, Guinea pe continentul negru. De aici rezultă și trimiterele la cultura africană, la miturile și poveștile ei. Ecourile acestea sunt destul de evidente în trilogia despre *Kirikou – Kirikou et la Sorciere* (1998, Premiul pentru cel mai bun film de animație la Festivalul Internațional de film de animație de la Annecy), sequel-ul *Kirikou et les Bêtes sauvages* (2005), *Kirikou et les Hommes et les Femmes* (2012), precum și lungmetrajul *Azur și Asmar* (2006, Premiul pentru cel mai bun film de lung metraj la Festivalul din Zagreb).

Filmele lui Michel Ocelot se axează, în primul rând, pe problemele relațiilor umane cu accente pe diferența de sex, de rasă, nație. Astfel, în filmul *Azur și Asmar*, autorul cercetează fenomenul xenofobiei, care apare din văzduh fără nici un motiv serios și se extinde și în mediul copiilor. Aspectele vieții cotidiene se profilează vădit în demersul filmelor sale.

În *Azur și Asmar* regizorul plasează vis-a-vis două culturi diverse, prezentate prin cei doi copii – un francez și un arab: Azur și Asmar, prin intermediul lor se redă dușmănia între locuitorii băștinași și cei veniți în localitate, relațiile ostile dintre Occident și Orient, dar și fenomenul de fraternitate. Însuși cei doi protagoniști: Azur, blond cu ochi albaștri ca cerul, și Asmar brunet cu ochi negri, ca cea mai întunecată noapte din Orient, sunt din start un simbol a două lumi diferite, a două mentalități, a două viziuni etice-religioase asupra lumii, deși cresc pe același pământ și sunt educați de aceeași femeie – mamă și doică. Devenind maturi, ei pornesc în marea călătorie de inițiere în țara visurilor pentru a elibera Regina feelor din captivitate și a se căsători cu dânsa. Filmul e încă un exemplu a coexistenței pașnice și a toleranței între oameni (problemă deosebit de actuală în prezent), care trebuie să învețe să coopereze pentru a supraviețui, să se ajute reciproc, dacă vor să atingă scopul scontat.

Și dacă subiectele acestor filme derivă, în mod special, din problematica contemporană, atunci stilul său artistico-plastic își are rădăcini în artele antice

(artele africane), la fel ca și în ilustrațiile britanicilor Arthur Rackham și W.Heath Robinson și, desigur, grafica lui Aubrey Beardsley.

Nu doar filmul *Azur și Asmar* a fost influențat de artele franceze și a picturilor niderlande timpurii (din sec. XV), în particular, a artiștilor plastici Jean Fouquet, Limbourd Drother și Jan Van Eyek, miniaturile persane și civilizația islamică din Evul Mediu (15-16 sec.), ci și peliculele axate pe povești, ce formează un univers de inspirație aparte pentru Michel Ocelot. Lumea miturilor și a legendelor, a poveștilor tradiționale și basmele diferitor popoare prezintă un izvor inepuizabil pentru creația sa atât filmică, cât și cea literară. Autorul se include cu o deosebită satisfacție în jocul cu subiecte cunoscute, cu personaje (în mod special – prinți și prințese), cu lumi, pe care le zidește și le distruge, produce răsturnări de situație, provoacă eroii la acțiuni, și-i trece prin cele mai neverosimile încercări. Anume, în filmul de animație Michel Ocelot găsește un teren fertil pentru a-și exersa fantezia și imaginația. El e demiurgul care coordonează cu universuri inventate, cu personaje și destinele lor. Însuși autorul mărturisește că se simte în calitatea ceasornicarului, care cunoaște cel mai bine toate mecanismele lui interioare și numai el poate să le dirijeze pentru ca să lucreze într-o perfecțiune... Michel Ocelot este unul dintre pușinii animatori care sunt de o potrivă și autor, și regizor, designer, scenograf etc...

Maestrul francez demonstrează capabilitate și maturitate de a aduce sub aceeași cupolă structural-stilistică a unor conținuturi preluate din diverse culturi. Poveștile africane, asiatice și europene devin doar un punct de plecare în miraculoasa călătorie prin țări și epoci, făcând corp comun în peliculele sale: *Princes et Princesses* (Prinți și Prințese), *La Contes de la Nuit* (Poveștile serii) și *Ivan Tsarevitch et la Princesse changeante* (Ivan Țarevici și principesa schimbătoare). Însuși structura acestor filme preiau forma unui joc, ce se includ în conceptul „jocului de-a filmul/povestea”. Pentru a accentua filiera modernă prin care sunt interpretate poveștile și miturile tradiționale, autorul optează pentru formula „filmului în film” sau a „basmului în basm”, care va confirma jocul, ce „are loc de dragul unei alte realități” în care vor plonja cei doi protagoniști. Cunoscutul filosof Johan Huizinga, analizând în renumitul său tratat *Homo Ludens* jocul ca fenomen al culturii, susține că „întreaga cultură poate fi considerată sub specie ludi” (Huizinga, 42) și „că jocul este indispensabil, că se subordonează culturii, ba chiar că devine el însuși cultură” (Ibidem, 47). Filmele lui Ocelot propun acel joc ce „sparge limitele existenței fizice”, transferând participanții în alte spații temporale și locații pentru a da naștere unor noi opere cinematografice.

Așa, în fiecare seară, când pe cer apar stelele, iar în micul cinematograf/teatru se aprind luminițele, aici se întâlnesc cele trei personaje – un băiat, o fată și autorul-tehnician -, incitați de magia jocului. În acest spațiu închis, separat și delimitat de mediu cotidian, vor fi inventate noi povești cu Prinți și Prințese, vrăjitoare rele și urâte, cu monștri – tot completul de personaje și creaturi – populare la copiii și adolescenții contemporani, ce vor „satisface idealuri de exprimare și idealuri sociale” (Idem, 47). Cei trei inițiază un joc asemănător cu cele de simulare a rolurilor (simulare jocurilor virtuale), care le oferă posibilitatea de-a ieși din viața obișnuită sau „propriu -zisă (...) într-o speță temporară de activitate cu tendința proprie” (Ibidem, 46). Motivul de lansare în lumea poveștilor este dorința

copiilor de-a se vedea în chipul unor prinți și prințese: băieții-prinți sunt atrași de luptele pentru eliberarea alesei inimii din ghearele monștrilor, iar fetițele se văd prințese, care sunt în așteptarea eliberării din lanțurile vrăjilor de către un prinț frumos și curajos. „Orice joc își are regulile lui. Ele determină ce va fi valabil în cadrul lumii vremelnice pe care el a conturat-o. Regulile unui joc sunt absolut obligatorii și incontestabile” (Ibidem, 50). Și aceste reguli reies din timpul și epoca aleasă, tradițiile și cultura ei, comentate de autorul-tehnician prin includerea proiecțiilor pe ecran a celor mai semnificative imagini, opere de artă ce argumentează stilul și tradițiile epocii date, cu incursiune în istoria costumului, ce deține un loc distinctiv în modelarea personajelor. În contextul perioadei istorice, urmează discuțiile pe marginea viitoarei povești, începe alegerea eroilor, crearea chipului și a costumului.

Filmul devine o platformă multiculturală și indiferent de spațiu și timp, lupta dintre bune și rău se rezolvă prin modalități civilizate. Michel Ocelot nu se mulțumește cu valorificarea poveștilor tradiționale într-o altă dimensiune spațial-temporală, ci le trece evident prin prisma viziunilor proprii, găsindu-le noi semnificații conceptuale.

Narațiunile incluse în pelicula *Princes et Princesses* le transformă în fabule sau în povești de inițiere pentru prinți/prințese, care trebuie să treacă prin încercări (una sau mai multe) pentru a atinge destinația sau scopul. Prin diverse încercări trec tinerii (prinți) în istoria Prințesei vrăjite (*La Princesse des diamants*). Așa, prințul trebuie să adune cele 101 diamante din colier într-un timp record (indicat de clepsidră) pentru a salva prințesa vrăjită, în caz contrar se transformă în furnică. În *Le Château de la Sorcière* (Castelul vrăjitoarei) pentru a câștiga jumătate de împărăție și mâna prințesei, prințul trebuie să cucerească castelul vrăjitoarei; în *La Reine cruelle et le Montreur de fabulo*, tânărul intră într-un joc periculos: viața îi va fi păstrată numai în cazul, dacă se va dovedi ingenios să se ascundă, încât radarele prințesei ca să nu-l poată depista până la apusul soarelui; în *La Maitresse des monstres*, fetița, protagonista poveștii va ieși la lumina soarelui, unde o așteaptă prințul, doar parcurgând drumul de inițiere și înfruntând monștri din calea ușilor etc.

În majoritatea poveștilor lui M. Ocelot, pe tineri îi scapă de moarte nu doar ingeniozitatea, puterea, curajul etc., de care dau dovadă în rezolvarea situațiilor, ci, în mod special, bunătatea sufletească. Astfel, în *La Princesse des diamants*, Prințul l-a început salvează mușuroiul de furnici de la moarte, iar fapta sa este răsplătită: furnicile îl ajută să adune cele 101 de diamante care formează colierul prințesei și o salvează din mrejele vrăjii, inclusiv, vraja cade și de pe prinții prefăcuți în furnici. Or, în poveștile lui Ocelot nu întotdeauna tinerii ce trec încercările preconizate acceptă și plata promisă (de obicei e mâna prințesei), precum se întâmplă în *Le Château de la Sorcière*. Mâna și inima Prințesei este menită celui, care va cuceri cetatea vrăjitoarei. Mulți tineri își încearcă norocul să intre cu forța, să ia cu asalt cetatea, s-o incendieze, s-o devasteze etc. Doar personajul lui Ocelot, care urmărește toate acele încercări ale vitejilor, pornește spre cetatea vrăjitoarei complet dezarmat, bate la poartă și cere permisiunea de-a intra. Poarta i se deschide și vrăjitoarea îi face excursie prin castelul său: prin atelierile sale ce seamănă mai mult cu laboratoarele moderne pentru cercetări și experimente științifice,

demonstrându-i diverse invenții tehnice pe care le utilizează pentru susținerea vieții în cetate; biblioteca cu colecții bogate de manuscrise, desene adunate din întreaga lume; grădina, unde cresc cele mai diverse plante, legume, precum și lacul subteran de distracții. Călătoria prin palatul misterios ia sfârșit. Tânărul este așteptat de rege să-i ofere răsplata promisă, dar surprins de cele descoperite în chipul vrăjitoarei, decide să rămână în palatul ei, refuzând mâna prințesei și jumătate de împărăție.

Curioase apar transformările în istoria *Prince et Princesse*, inspirată din cunoscuta poveste în care sărutul prințului alungă farmecele și broasca se preface în prințesă. Pentru Ocelot sărutul devine o modalitate de-a cerceta dimensiunea relațiilor umane, de-a testa reacția în cele mai diverse situații, de a cunoaște caracterul uman sub diversele sale forme. Pe parcurs cele două personaje trec printr-o serie de metamorfoze, căci fiecare sărut al prințului/prințesei schimbă înfățișarea celuilalt. Astfel, prințul se preface pe rând în: broască, fluture, pește care nu poate trăi fără apă, rinocer, cățel (techel), elefant, porc, iar prințesa în urma sărutului se preface în melc, greier, broască țestoasă, păduche, girafă, balena albastră, vacă. În fine, acest joc al transformărilor se încheie surprinzător: se ajunge la o schimbare a chipurilor (prințul ia chipul prințesei și invers), fapt ce demonstrează influența persoanei de alături, precum și necesitatea de-a accepta și tolera identitatea celuilalt...

Pelicula *Prinți și Prințese* propune o călătorie nu doar prin poveștile popoarelor lumii, ci și prin diverse culturi, proiectând imagini ale celor mai semnificative lucrări de artă care prefigurează chipul epocii date. Subiectele celor șase istorii ce formează structura filmului este și un motiv de-a naviga prin marile civilizații. Așa, proiecțiile ce anticipează istoria băiatului cu smochine *Le Garson des figues*, inspirată din primele povești ale Egiptului antic, scrise cu patru mii de ani în urmă, pe tăblițe de lut cu ieroglife, ne prezintă imaginile imprimate pe papyrus, picturi murale și basoreliefuli cu chipuri de Faraoni, cu toate atributele care-l determină: coroana în mijlocul frunții cu un cap de cobră, un uraeus, simbolul soarelui, salba de aur, brățare la mâni și glezne etc. Toate aceste elemente vor forma costumul femeii-Faraon din poveste, acțiunea căreia se desfășoară în câteva zile. Iar schimbul zilei și nopții are loc prin imaginea Zeului Soare Ra, ce străbate cerul – ziua în „barca dimineții”, noaptea în „barca serii”. Chipul personajelor urmează canoanele basoreliefulilor egiptene: viziunea frontală a corpului și cea din profil a capului.

*Le Manteau de la vieille dame* deschide o perspectivă în cultura niponă din epoca Edo. Pe ecran se perindă o serie de gravuri și ilustrații ale lui Hokusai, considerat unul dintre cei mai mari pictori ai lumii, care se dedică reprezentării naturii în variatele sale aspecte, „pictorul care a realizat o adevărată enciclopedie a lumii și vieții japoneze”. Unul dintre cele mai spectaculoase elemente ale culturii nipone este costumul. Anume chimono-ul (prețul căreia se egala cu o întreagă avere) unei bătrâne doamne devine obiectul de discordie a poveștii. Un hoț decide s-o prade pe bătrâna doamnă Okai, dar cade în cursa ei și primește o lecție: fiind nevoit s-o plimbe în spate noaptea întreagă. Chiar și locurile vizitate de cei doi, la fel, sunt inspirate din peisajele lui Hokusai, printre care descoperim cascada Kirifuri, una dintre cele trei mari și spectaculoase cascade japoneze, unul dintre cele o sută de peisaje ale muntelui Fuji, simbolul Japoniei. Aflându-se în sânul



naturii și contemplând-i frumusețea în razele lunii ce răsare, bătrâna doamnă nu poate să se abțină și să nu recite din „micile perle” ale lui Matsuo Basho, cel mai mare și mai popular poet al Japoniei: „*Creanga uscată/ Corbul – deasupra: seară, toamnă*” sau „*Ah, ierburile verii,/ Atât a mai rămas/ din visurile bravilor războinici*”, ce-i oferă un sentiment de trăire în comuniune cu natura, o stare de pace și armonie sufletească. Ajungând la muntele Fuji, care se profila prin ceața ce se risipește în zorii zilei, bătrâna doamnă își amintește că trebuia demult să fie acasă. E convinsă că această noapte hoțul nu va uita-o nici odată, iar ca mulțumire pentru călătoria nocturnă îi dă chimonoul său...

Tot în aceiași cheie artistico-stilistică și în tehnica siluetelor decupate a fost realizat și serialul TV *Dragouns et Princesses* (2010), care respectiv a dat naștere la două lungmetraje de cinema *Les Contes de la Nuit* (2011) și *Ivan Tsarevitch et la Princesse changeante* (2016).

*Les Contes de la Nuit* prezintă o adaptare pentru cinema în 3D a serialului TV *Dragonous et Princesses*, având o structură similară cu pelicula *Prinți și prințese*. Autorul preia inventarea poveștilor în compania celor trei personaje, continuând să familiarizeze tinerii telespectatori cu cele mai diverse culturi din Europa medievală (*Le Loup-garou, La fille-biche et le fils de l'Architecte*), cea africană (*Le Garçon tam-tam*), tibetană (*Le Garçon qui ne mentait jamais*) etc.

Povestea *Tijean et la Belle-sans-Connaître* ne demonstrează forța binelui, capabilă să îmblânzească orice monstru. Drumul de inițiere îl aduce pe un tânăr în Țara Morților, unde bătrânul, întâlnit în cale, îl îndreaptă spre împărăția Regelui cu trei fete. Drumul e păzit de trei monștri uriași și flămânzi: o albină, o mangustă și un jaguar. Pentru a-l ajuta pe băiat să treacă de acești străjeri periculoși, bătrânul îi dă flori otrăvite pentru albină, mere veninoase pentru jaguar și o bucată de carne plină cu ace pentru mangustă. Dar ideile sadice ale moșului nu i-au convenit tânărului, care decide să hrănească animalele flămânde. În calitate de mulțumire cei trei „monștri”, care în urma tratării binevoitoare a băiatului și-au recăpătat dimensiunile reale, l-au ajutat să depășească încercările la care a fost supus.

Următoarea poveste *L'Élu de la ville d'or* ancorează în cultura vechilor azteci și se desfășoară într-un oraș de aur, care pentru a-și păstra chipul său bogat plătește unui dragon de patru ori pe an cu cea mai frumoasă fată. Deși, sacrificiile umane erau caracteristice și altor popoare arhaice, la „azteci acest act de cult (...) a căpătat proporții inimaginabile”. Anume acest ritual, săvârșit pentru a invoca ajutorul zeilor cu cele mai diverse ocazii: la o victorie militară, o sărbătoare, o încoronare, o înmormântare, un ospăț, devine o obligație inderogabilă de a aduce sacrificii umane. La azteci acest act de cult se deosebea de celelate popoare, ei puteau un sens aparte, ce „...venea absolut, dintr-o profundă credință religioasă...” (Drîmbă, 183). Un prinț, fiind în trecere prin acel oraș de aur, decide să salveze frumoasa fată de la moarte și învinge Dragonul, ca urmare întreg orașul se prăbușește. Orașenii sunt nemulțumiți și decid să-l omoare pe tânărul străin pentru fapta sa „nechibzuită”, pentru că le-a lipsit de Zeul lor, de credință. Dar împreună cu fata salvată reușesc să convingă populația, că doar izbăvind orașul de Dragon, este posibilă salvarea viitorului, căci orașul cu forțe comune va fi ridicat din ruine...

Istoria celor doi îndrăgostiți din *La fille-biche et le fils de l'Architecte* are loc în Evul Mediu și autorul nu ezită să facă referință la arhitectul francez Eugene

Viollet-le-Duc, renumit și prin restaurarea edificiilor medievale. În cadru se perindă o serie de catedrale, biserici ridicate și restaurate de maestru. Anume deznodământul poveștii are loc într-o catedrală medievală, arhitectura căreia ascunde intrări-ieșiri tainice, galerii subterane, care oferă posibilitate îndrăgostiților de a se salva din mâinile vrăjitorului. Iar istoria Băiatului care nu mințea *Le Garçon qui ne mentait jamais* autorul o plasează într-un peisaj fascinant tibetan, inspirat din tablourile lui Nicolai Rerih (Roerich), precum și din picturile budiste – thangka și mandale, ce simbolizează universul cosmic, fiind un micromodel al lumii. Anume în acest peisaj este pus la grea încercare un tânăr, care trebuie să aleagă între dragostea față de tânăra domniță și cea față de calul său.

Pelicula *Ivan Tsarevitch et la Princesse changeante* conține patru istorii-fabule, inspirate, la fel, din cele mai diverse culturi. Personajele principale, străbătând drumul de inițiere, ating nu doar împlinirea visului, ci și maturizarea fizică și spirituală.

Cunoscutul mit despre Ucenicul vrăjitorului *L'Ecolier sorcier*, Ocelot îl interpretează în stilul miniaturilor persane. Chiar și subiectul îl reface, inventând istoria unui tânăr care își caută de lucru, dar nimeni nu-l angajează. Disperat, acesta acceptă propunerea unui vrăjitor care-l duce în împărăția sa subterană și-i dă lecții de magie. Scopul adevărat al acestora îl dezvăluie fiica vrăjitorului, sfătuindu-l cum să scape de soarta crudă. Ajungând pe pământ el se transformă în șarpe și-l înghite pe vrăjitor, în timp când acesta încerca să ademenească în mrejele sale alt tânăr.

Corabia piraților pe care se află un tânăr marinar cu pisica sa *Le Mousse et sa chatte* va ancora în cultura indiană. Punctul de atracție devine evident Taj Mahal, faimosul monument din orașul indian Agra. Construit între anii 1630-1653, el a rămas până în prezent cel mai magnific templu din India, renumit ca simbolul dragostei eterne despre care poetul englez Edwin Arnold spunea că: „nu e monument de arhitectură, ci dragostea unui împărat încrustată în piatră”. Ansamblul Taj Mahal include faimosul dom cu motive florale, moscheea, patru minarete, grădina și fântâni arteziene, imaginile căruia anticipează istoria elevului marinar. Corabia piraților atinge țărmurile acelei țări miraculoase, unde tânărul salvează palatul regal de invazia șobolanilor și rămâne acolo...

Ultima poveste a peliculei este cea a lui *Ivan Tsarevitch et la Princesse changeante*, inspirată, evident, din folclorul și mitologia rusă și susținută de imaginile artiștilor plastici încă din 1877. Istoria lui Ivan Tsarevichi, cel mai popular personaj al eposului național, va urma structura și stilul basmului rusesc. Țarul moare și-l poate salva doar trei prune de aur. Ivan Tsarevichi pornește după prunele de aur și, desigur, încearcă să le fure, dar este prins. Stăpânul Grădinii îi cere în schimbul prunelor de aur vaza fermecată. Ivan iarăși încearcă să fure vaza, dar e prins și Stăpânul Ceramicii îi cere pentru vază calul năzdrăvan cu copitele de aur. Respectiv, și de data aceasta, e prins când încerca să fure calul năzdrăvan și Stăpânul lui îi cere să-i aducă Frumoasa schimbătoare. Ivan de fiecare dată încerca să fure obiectele râvnite – ba cele trei prune de aur, apoi vaza fermecată, calul năzdrăvan cu copitele de aur și, numai ajungând la Frumoasa schimbătoare, îi mărturisește tot adevărul acțiunilor sale. Prințesa îl previne de urmările ce pot avea loc: oricine se atinge de Prințesa schimbătoare, o transformă într-un monstru hidos.

Dar la atingerea lui Ivan nimic nu se întâmplă și Frumoasa Prințesă înțelege că acesta îi este ursitul.

La o analiză complexă depistăm că poveștile lui Ocelot au tangență directă cu lumea reală, cu probleme ei sociale, politice, culturale. Însuși regizorul menționa într-un interviu acordat revistei virtuale Openspace.ru că: „Poveștile mele se nasc azi, efectiv sunt contemporane. De exemplu, «...» - povestea despre un monstru, care poate să iubească. În lume sunt destui oameni, care se ascund de societate, considerându-se strașnici, dar și ei au nevoie de dragoste. Ce poate fi mai contemporan! Sau istoria despre prințesa: femeile în fiecare zi trădează și ucid, pentru putere și bani. Dar și povestea despre prințesa care este adusă drept jertfă tot e actuală. Chiar în patria mea, în Franța cea democrată, omoruri nemotivate ale femeilor de către bărbați se întâmplă la fiecare trei zile. Dar care este statistica în Africa? Vor spune că e vrăjitoare și vor ucide-o. Liber. Credeți-mă, toate poveștile mele o sută de procente sunt reale.” Astfel, lumea poveștilor lui Ocelot e nu numai un tărâm al visurilor și al fanteziilor, dar și a unui univers în care problemele realității se pot rezolva prin comunicare și toleranță.

Deznodământul filmelor sale întotdeauna e surprinzător și neașteptat. Acțiunea subiectului tradițional al luptei dintre bine și rău se transferă în universul psihologic/etic. Situațiile tradiționale de poveste le rezolvă într-o manieră originală, depășind clișeele încetățenite. Conflictelor sunt depășite prin comunicare, iar răsturnările de situație sunt absolut imprezvizibile din punct de vedere dramaturgic.

Atenție deosebită regizorul Ocelot acordă decorurilor, inclusiv, siluetele, unde fiecare element aduce cu sine o bogăție de ornamente decupate iscusit din hârtie. Ornamentele prefigurează anturajul acțiunii, atmosfera, dar și dispoziția, care, în integritatea sa, descrie un univers fantastic. Acest basm al franjurilor de hârtie, deși, monocolor mizează pe „coloritul desenului”. Ocelot este printre pușinii animatori, care în peliculele sale descriu un spațiu multicultural, unde își găsesc loc definit elemente din cele mai diverse culturi de pe cele trei continente (Europa, Asia și Africa). Ele sunt mai mult o provocare pentru tinerii spectatori, cărora le propune să participe la un joc, îi invită în universuri mitice, de basm prin intermediul mijloacelor moderne.

M. Ocelot edifică o lume artistică aparte, în care problematica actuală vine ca o reflectare a unui univers multicultural, pe care-l valorifică cu multă ingeniozitate și iscusință. Filmele sale am putea să le calificăm ca niște recitiri moderne, interpretări personale ale poveștilor și miturilor tradiționale, în care locul principal îi revine artei și culturii din diverse spații și timpuri

## Referințe bibliografice

- Drimba, Ovidiu. *Istoria culturii și civilizației*. Vol. 2. București: Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, 1999.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. București: Humanitas, 2002.
- Малюкова, Лариса. „Бумажные игры. Портрет Мишеля Осело”, *Искусство кино*, 20011, № 3.

## IDENTITĂȚI DISCURSIVE ÎN CULTURA MEDIA

**Alexandru LUPAȘCU-BOHANȚOV**

*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

The polysemantic nature of the identity concept predetermines the fact that the entity in question cannot be limited to a specific scientific field. Thus, it has to be considered from various research perspectives as philosophy, psychology, sociology, anthropology, communication, social psychology, etc. A multitude of factors influence the current context related to shaping cultural identity and, first of all, the complexity of the post-modernistic world, in which there has been an obvious fragmentation of the public environment. Thus, the research of *Discourse identities* (a concept coined by the French linguist Patrick Charaudeau and widely used in the international scientific framework) and of the identity representations from the media culture must indispensably be associated with the phenomenology of intercultural communication.

Media culture is a technological, industrial, sociological, cultural and trade phenomenon, therefore its productions must be permanently related to the sociocultural context in which they were or are created. And since the present analytical approach is focused on the identity aspect of the audiovisual arts or, in a broader context, of media culture, it is natural that the “talking subjects”, as creators of symbolic goods, be in the forefront of this scientific discourse alongside with their past and present day productions.

**Keywords:** *identity, media culture, television, social identity, media identity, discursive identity, interview, dialogical forms, talk show.*

### Clarificări conceptuale

Noțiunea de identitate este una polisemantică și nu poate fi circumscrisă unui domeniu științific anume, fiind abordată din multiple perspective de cercetare: filosofie, psihologie, sociologie, etnologie, antropologie, comunicare, psihologie socială, psihanaliză etc. Este vorba de un sistem întreg de reprezentări prin intermediul căruia un actor social (individual sau colectiv) își construiește propria istorie, articulându-și propriul destin, astfel încât o persoană să se „situeze” în raport cu sine și cu ceilalți. Să invocăm, în această ordine de idei, o formulă plastică a regretatului antropolog Vintilă Mișăilescu: „*Omul* nu a existat și nu a devenit o problemă pentru sine decât în oglinda *Celuilalt*” (16).

O judicioasă circumscriere a conceptului respectiv ne propune cercetătoarea Daniela Roventă Frumușani, profesor universitar doctor la Universitatea din București: „Identitatea se construiește din confruntarea identicului cu alteritatea, a similitudinii cu diferența. Ea este condamnată să se înscrie la granița singularului și a pluralului, a ființei și a acțiunii, a înrădăcinării și a nomadismului, a asimilării și discriminării. Entitate paradoxală, sursă de conflicte și iluzii, spațiu real sau imaginar, timp reconstruit de memorie sau jalonat de proiecte și utopii, identitatea este sistemul dinamic de reprezentări

prin care actorul social (individual sau colectiv) își orientează comportamentul, își construiește istoria, își organizează proiectele” (189).

Precizăm, în același timp, că mulți autori notorii ai unor lucrări de sinteză sau dicționare și enciclopedii de specialitate ignoră conceptul respectiv. Spre exemplu, termenul *Identitate* nu se regăsește în stufosul și importantul *Dicționar de sociologie* (București, Editura Babel, 1998), coordonat de cunoscuții cercetători Cătălin Zamfir și Lazăr Vlăsceanu. Alte instrumente de lucru utile ocolesc noțiunea dată, înlocuind-o cu termeni apropiați. Este cazul prestigiosului volum *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, care consemnează doar noțiunea de *Identificare*, văzută ca un proces ori mecanism psihologic „prin care o anume persoană își *alipește* o parte din identitatea alteia la identitatea sa” (O' Sullivan 164). Așadar, identitatea depinde de modul în care ne construim personalitatea, de felul cum ne percepem propria ființă și, în ultimă instanță, ne prezentăm pe noi nouă înșine și altora, întrucât identitatea unei persoane poate să nu fie validată din punct de vedere social.

Odată cu nașterea societății mediatice și de consum, când televiziunea devine „copilul teribil” al comunicării de masă, problema identității este pusă într-o legătură tot mai strânsă cu stilul de viață, cu procesul de creare a unei imagini favorabile, la făurirea căreia rolul mass-media este unul covârșitor. Spre exemplu, sociologul Camelia Beciu propune o grilă de analiză a dispozitivului televizual (altfel zis, *cadru de interacțiune* a actorilor mediatici: scenografie, tematică, format, succesiunea secvențelor, modalitățile de adresare, rolurile participanților). Vorbind despre profilul social al participanților la o emisiune de televiziune și identitățile lor mediatice, autoarea distinge diverse tipuri de identități sociale: *identitate profesională* (savanți, medici, profesori etc.), alteori este pusă în lumină *identitatea instituțională* (director, rector, funcționar etc.), *identitatea etnică și regională* (român, francez, ardelean, moldovean etc.) sau *identitatea socioculturală* (părinte, fan al unui artist, colecționar, membru al unei asociații etc.). Specificăm însă că identitățile sociale nominalizate sunt oarecum redefinite în cadrul unei emisiuni televizate concrete, participanții căreia dobândesc caracteristici suplimentare în funcție de dispozitivul audiovizual pus în practica mediatică propriu-zisă. Cu alte cuvinte, identitatea socială se constituie într-o *identitate mediatică*, care este generată de *statutul* unui participant la un program de televiziune, de *rolul și performanțele comunicative* ale acestuia (Beciu 198).

Dacă ar fi să analizăm conceptul de identitate din perspectivă diacronică, am vedea că în societățile tradiționale identitatea individului era stabilă, fiind predeterminată de un rol social aproape invariabil. În epoca modernă însă, conștiința de sine a individului îl face să înțeleagă caracterul de construct al identității, prin urmare, și faptul că ea poate fi modificată ori ajustată în sensul dorit prin acte de voință. Nu întâmplător, modernitatea se rezumă la un neconținut proces de răsturnare și reînnoire a vechilor valori culturale. În acest sens, construirea unei identități exemplare presupune mai totdeauna o proiecție existențială a individului, întrucât anxietatea pune mereu presiune pe sinele modern. Individul nu are niciodată siguranța că alegerea a fost corectă și că

opțiunea sa ține de „adevărată” lui identitate sau dacă, până la urmă, dânsul este capabil să-și construiască o identitate.

În perioada de triumf a individualismului și desacralizare a lumii, se declanșează criza identității și a eului. Cea mai profundă schimbare, la cote maxime, are loc în cazul creatorului de bunuri simbolice. Cunoscutul poet și teoretician literar Alexandru Mușina a întreprins o inventariere aproape exhaustivă a ipostazelor eului din poezia modernă, marcând trei trepte: „*eul scindat* (poetul e tăiat în două, trăiește o existență împotriva naturii și aspirațiilor sale cele mai intime), *eul dedublat* (*Eu sunt un altul – Je est un autre*, al poetului francez Arthur Rimbaud ori acel mort-viu, dedublat, din Arcadia moldavă a lui George Bacovia)” și, în fine, *eul multiplu* sau plural (un eu cu o multitudine de fațete) – o entitate necunoscută de culturile anterioare. Altfel zis, eul de formație modernă „este o ficțiune, un construct, rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia. În modernitate există euri multiple, pentru că lumea modernă însăși e o pluralitate de lumi” (133-134). În sfârșit, în perioada postmodernă se produce o vădită fragmentare a personalității. Se constată o anume nestatornicie și neîncredere în principiile și valorile care au structurat până mai ieri societatea modernă, chiar devine vizibilă o oarecare alergie la identitatea care este circumscrisă unor reguli stabilite odată pentru totdeauna. În plus, e cazul să menționăm că starea de incertitudine privind viitorul îl determină pe individul postmodern să-și canalizeze resursele spre experiența concretă a vieții cotidiene, trăită la modul intens – *Aici* și *Acum*. Cercetătorea Delia Pop este autoarea unei spectaculoase elaborări – *Un posibil decalog al postmodernității*, în care, în urma unei sinteze de mare adâncime teoretică, se regăsesc multe caracteristici notabile despre „tribulațiile” sufletului postmodern: „Nonsensul, lehamitea de a mai fi rațional, ordonat, perfecționist, devotat familiei/locului de muncă/prietenilor/comunității, civilizată, conștiincios etc. au banalizat conceptul de identitate și au dus la slăbirea dorinței de a atinge orice ideal în accepția modernă a noțiunii. Rămân la dispoziția individului doar eroii/starurile mediei. Altfel spus, lipsa/pervertirea modelelor culturale autentice văduvește ființa umană de dimensiunea ei cea mai reprezentativă. Îi rămâne imaginea” (34).

Aceste reflecții semnificative sunt într-o perfectă legătură consensuală cu cele ale excelentului cercetător american Douglas Kellner, un nume frecvent citat printre teoreticienii critici care s-au aplecat, cu acribie și mare putere de convingere, asupra fenomenului mediatic: „Identitatea postmodernă se constituie teatral prin asumarea de roluri și construirea unei imagini. În vreme ce identitatea modernă se centra în jurul profesiei, funcției din sfera publică (sau din familie), identitatea postmodernă se centrează în jurul timpului liber, a înfățișării, imaginii, a sferei consumului. Identitatea modernă reprezenta o chestiune de importanță deosebită ce implica opțiuni fundamentale care erau definitorii (pentru profesie, familie, orientare politică etc.); identitatea postmodernă în schimb este o funcție a timpului liber și își are baza în joc, în producerea unei imagini” (288). Ne vom referi succint la fenomenul cel mai complex și mult mai supus eroziunii semantice (de numeroasele ambiguități teoretice și, mai ales, speculații politice de tot felul) – *identitatea națională*.

Istoricul Ioan-Aurel Pop, președinte al Academiei Române, propune o definiție cât mai simplă cu putință: „Identitatea este felul de a fi și de a se simți împreună al românilor, pe temeiul câtorva caracteristici, cum ar fi limba (vorbirea), originea (stirpea), cultura (creațiile spirituale și instituțiile adiacente), religia (creștinismul), teritoriul, obiceiurile (tradițiile) etc.” (17). Distinsul savant precizează că aceste caracteristici luate separat nu au întotdeauna relevanță, însă aflate la un loc, într-o permanentă interacțiune, definesc în toată plenitudinea identitatea românească.

Nu este cazul Republicii Moldova, adăugăm noi, un spațiu bântuit de „terorea istoriei” (Mircea Eliade) și în care de-a lungul vremii s-au pus în practică foarte multe inginerii sociale dubioase, fiind declanșate procese metodice de deznaționalizare a băștinașilor, astfel încât să ia ființă utopicul Homo Sovieticus. Nu este locul să intrăm în polemici inutile, dar eventualii cititori pot lua cunoștință de această „junglă conceptuală” lecturând două volume consistente, apărute la editurile autohtone în ultimul deceniu: *Capcanele identității* de Tamara Cărăuș și *Homo Moldovanus Sovietic. Teorii și practici de construcție identitară în R(A)SSM (1924-1989)* al savantului-istoric Octavian Țăcu. Cât privește noțiunea de *identitate discursivă* din titlul acestui articol, sintagma dată a fost introdusă în circuitul științific internațional de reputatul cercetător francez Patrick Charaudeau, într-un studiu de mici dimensiuni, dar de o impresionantă bogăție ideatică, publicat în 2009 într-o culegere de texte despre fenomenologia comunicării (Charaudeau). De altfel, lingvistul respectiv este autorul binecunoscutului volum *La parole confisquée. Un genre télévisuel: le talk show* (Paris, 1997), realizat în colaborare cu psihosociologul Rodolphe Ghiglione, care a apărut în traducere românească (2005), în prestigioasa colecție MEDIA a editurii Polirom din Iași (*Talk show-ul. Despre libertatea cuvântului ca mit*). Este de la sine înțeles că materializările discursive în cauză se regăsesc, preponderent, în formatele media bazate pe arta milenară a dialogului: interviul, discuția, dezbateră televizată sau „masa rotundă” și, în fine, talk show-ul. În aceste cazuri, se poate vorbi chiar de „identitatea actanților în dialog”, ca să preluăm o formulă destul de potrivită a cercetătoarei Delia Gavrilu (Gavrilu). Și întrucât demersul nostru analitic este axat pe dimensiunea identitară a artelor audiovizuale sau – într-un context mai larg – a culturii media, este firesc ca în calitate de „subiecte vorbitoare” în prim-planul acestui discurs științific să se afle creatorii de bunuri simbolice și producțiile lor – de ieri și de azi...

### **Interviul și alte forme dialogice ale culturii media**

Un faimos adagiu spune că totul se cunoaște mai bine prin comparație. Astfel, dacă vrem să ne dăm seama de valoarea unui lucru oarecare, trebuie să-l raportăm la niște entități de același fel. Interviul – unul dintre genurile fundamentale ale publicisticii audiovizuale – este utilizat în mod frecvent de către toate televiziunile, indiferent de statutul lor juridic sau de politica editorială. Acest fenomen se produce, în primul rând, din considerentul că interviul de televiziune este un format foarte apreciat de către publicul telespectator de pe toate meridianele.

Din păcate, rareori ne-a fost ori ne este dat să consemnăm interviuri cu adevărat memorabile în spațiul audiovizual din Republica Moldova, să urmărim niște convorbiri/dezbateri cu tematică culturală care să domine realitatea unei zile sau chiar săptămâni și să fie comentate de obișnuiții telespectatori, jurnaliștii din presa culturală sau de analiștii comunicării mediatice. Audiovizualul autohton este extrem de politizat. Se observă, cu ochiul liber, că prime time-ul televiziunilor moldovenești este dominat de talk show-ul social-politic (în diverse formule stilistice): *Moldova în direct* și *Bună seara!* (Moldova 1), *În PROfunzime* (Pro TV), *Ora expertizei* și *Secretele puterii* (Jurnal TV), *Politica* și *Cutia neagră* (TV 8), *Vorbește Moldova* (Prime TV) etc.

Însă dacă am lărgi contextul geografic, am vedea că în audiovizualul de pretutindeni comunicarea politică se regăsește din abundență, dar dincolo de omniprezența talk show-ului și a dezbaterilor controversate cu politicieni, oferta cultural-artistică este una substanțială. Putem aduce, în sprijinul acestei idei, un exemplu semnificativ: canalul public al Televiziunii Române (TVR). Ne-am putea referi la trei cicluri de emisiuni-„spectacole de cuvinte” (expresia este brevetată de cercetătorii francezi Guy Lochard și Henri Boyer) foarte consistente: *Profesioniștii* cu Eugenia Vodă, *Garantat 100 %* de Cătălin Ștefănescu și *Mic dejun cu un campion*, moderată de scriitoarea Daniela Zeca-Buzura ș.a. Emisiunea de autor *Profesioniștii* a criticului de film și realizator TV Eugenia Vodă reprezintă un adevărat program-brand al Televiziunii Române. O primă mențiune favorabilă ține de faptul că prezentatoarea/moderatoarea Eugenia Vodă posedă remarcabila artă și știință de a pune întrebări pertinente invitaților săi și a obține răspunsuri pe potrivă, întrucât – știut lucru – numai întrebările bune au capacitatea de a genera niște răspunsuri bune. Încă o precizare absolut necesară: din anul 2000, când a fost inaugurată emisiunea *Profesioniștii*, Televiziunea Română a găzduit o bună parte din mințile luminate ale neamului românesc.

Astfel, față în față cu moderatoarea Eugenia Vodă s-au aflat personalități marcante din lumea fascinantă a artei teatrale și filmului (Liviu Ciulei, Victor Rebengiuc, Gheorghe Dinică, Radu Beligan etc.), litere și filozofie (Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu etc.), din presa tipărită și audiovizuală (Cristian Tudor Popescu, Emil Hurezeanu, Cristian Țopescu, Andreea Esca etc.) până la clericul ortodox român Bartolomeu Anania, istoricul Lucian Boia, tenismenul și omul de afaceri Ion Țiriac, dar și cei patru președinți ai României: Ion Iliescu, Emil Constantinescu, Traian Băsescu și Klaus Werner Iohannis.

O foarte bună și interesantă ediție din ciclul *Profesioniștii*, una de colecție, cum se spune, din anul 2003, l-a avut drept invitat pe teologul și scriitorul (cunoscut ca poet original, dar și dramaturg de sorginte folclorică), arhiepiscopul Bartolomeu Anania (pe numele său de botez Valeriu Anania), care în anul 2006 a devenit primul mitropolit al Mitropoliei Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului. Să consemnăm încă un moment biografic important: în anul 2007 Înaltpreasfințitul Bartolomeu Anania a fost principalul contracandidat al mitropolitului Daniel Ciobotea la alegerea noului Patriarh al



Bisericii Ortodoxe Române. Este cazul să precizăm că datele biografice din alineatul cu pricina nu sunt deloc incidentale: ele confirmă, cu prisosință, că Î.P.S Bartolomeu Anania (1921 - 2011) a fost unul dintre cei mai importanți prelați ai Bisericii Ortodoxe Române. Însă autoarea și prezentatoarea emisiunii *Profesioniștii*, Eugenia Vodă, și-a centrat convorbirea nu pe cariera de teolog a acestei personalități distincte, ci pe avatarurile și neliniștile unei „vieți de om așa cum a fost” (Nicolae Iorga).

Biografia mitropolitului Bartolomeu și a scriitorului Valeriu Anania reprezintă un subiect excelent pentru o eventuală docudramă sau un film documentar de montaj, care să utilizeze măiestrit imaginile de arhivă dar și interviuri de completare. După o tinerețe zbuciumată, în care s-a străduit să-și articuleze un rost în viață, iată-l ajuns (dintr-o întâmplare ciudată) călugăr la mănăstire (1942). Și-a continuat studiile la Facultatea de teologie a Universității din București și la Academia de profil din Sibiu, unde a obținut titlul de „licențiat în teologie” (1948). Timp de un deceniu a desfășurat o intensă activitate didactică. Patriot înflăcărat, mare iubitor de țară și de neam, Bartolomeu Anania a fost arestat – la viața lui – de trei ori. Ultima oară în 1958, fiind condamnat de regimul comunist din România la 25 de ani de muncă silnică pentru „neltire contra ordinii sociale” înainte de 23 august 1944. A fost eliberat din detenție, împreună cu alți deținuți politici, prin decretul general de grațiere, în 1964. „Viața noastră era vecină cu infernul”, avea să consemneze mai târziu memorialistul.

În convorbirea sa cu moderatoarea Eugenia Vodă poetul și dramaturgul Valeriu Anania face destăinuri cutremurătoare despre condiția omului de litere din închisoarea de la Aiud, unde „a scris” pe creier două piese de teatru (*Steaua Zimbrului* și *Meșterul Manole*) și mai multe poezii. „Când așterni pe hârtie un text și mai multele sale variațiuni, – spune invitatul emisiunii, scriitorul Valeriu Anania, operațiunea aceasta îți eliberează creierul și tu continui, gospodărește, lucrarea mai departe. În același timp, textele lucrate mintal, fără de hârtie și creion, dar depozitate în memorie cu toate variantele sale – refuză să plece și îți obolesc cumplit creierul”. Într-un incitant dialog cu criticul și istoricul literar Aurel Sasu, intitulat sugestiv *Despre noi și despre alții* (oarecum în consens cu fenomenul identitar din viață și artă), Valeriu Anania își amintește: „Datorită acestui îndelungat efort eminent cultural, am îndurat mai ușor rigorile detenției (foamea, frigul, promiscuitatea, izolarea, murdăria, brutalitatea paznicilor) și, mai mult, deseori aveam motive să cred că suferința asumată îl poate înnobila pe om” (9-40).

Una dintre cele mai interesante și urmărite emisiuni dialogice ale Televiziunii Române este programul cultural-artistic *Garantat 100 %* de Cătălin Ștefănescu. În plan compozițional, emisiunea respectivă (una destul de longevivă) și-a schimbat de mai multe ori configurația. Acum câțiva ani, structura fiecărei ediții a emisiunii beneficia de un film documentar de scurt metraj, în care protagonistul (de regulă, o persoană cu statut de amator într-un domeniu anume al artei) își etala talentul ori abilitățile: în dans, pictură, cântec, bibliofilie, sport ș.a.m.d.

Actualmente, probabil din lipsă de resurse financiare, se observă o tendință vădită de a miza mai mult pe calitățile profesionale și retorice ale unor invitați de marcă. Astfel, în cadrul ediției din 1 decembrie 2019 în studioul Televiziunii Române a fost prezent un cunoscut critic și istoric de artă, dar și scriitor (poet, prozator) – Pavel Șușară. Subiectul emisiunii: sculptura lui Constantin Brâncuși. Între disocieri și controverse (subtitlul ne aparține), inclusiv unele aspecte care țin de identitatea culturală a creațiilor sale. Întrebarea fundamentală este formulată tranșant: „Cine a fost Constantin Brâncuși?”, care apare prin suprainpresiune în genericul de început al emisiunii. O mențione: Cătălin Ștefănescu și-a prevenit din capul locului telespectatorii că acest discurs nu este pentru cunoscători, ci pentru oamenii obișnuiți care vor să știe cât mai multe lucruri despre sculptorul de geniu Constantin Brâncuși. De aceea, i-a propus invitatului să răspundă cât mai simplu cu putință la niște întrebări pe care și le pun, de obicei, copiii: „E adevărat că?”. Moderatorul a mai spus că trebuie să dăm la o parte perdelele de fum, că există un zid de mitomanie în jurul acestui nume.

Astfel, criticul Pavel Șușară a vorbit despre o anume confuzie în cazul lui Brâncuși, pornind chiar de la modul cum este ortografiat numele său în limbile de largă circulație: BRANCUSI. Acest fapt îi trimite pe unii vizitatori ai marilor muzee ale lumii la spațiul cultural francez. În fond, Constantin Brâncuși este sculptorul care a „distrus” câteva milenii de sculptură. Care sunt explicațiile lui Pavel Șușară privind această afirmație oarecum scandaloasă? Domnia sa invocă rădăcinile religioase ale sculpturii, precizând că această artă s-a născut în mediul catolic și că este strâns legată de civilizația greco-romană, în care zeitățile aveau imagine materială. Pe când ortodoxia se raportează mai mult la *Vechiul Testament*, iar a doua poruncă din cele zece lăsate de Dumnezeu sună în felul următor: „Să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a lucrurilor care sunt sus în ceruri, sau jos pe pământ, sau în apele mai de jos decât pământul”. Așadar, în lumea ortodoxă Dumnezeu are o înfățișare non-corporală, imaterială, spiritualizată. Nu întâmplător, una din devizele artistului nostru în arta sculpturii glăsuiește: „Eu nu am căutat, în toată viața mea, decât esența zborului. Zborul - ce fericire!”.

Încă o întrebare care ne-a reținut, în mod deosebit, atenția: „E adevărat că Constantin Brâncuși a plecat pe jos la Paris?”. Există o întregă mistică despre această lungă deplasare a sculptorului la Paris. Unii cercetători au considerat-o ca un drum inițiat, alții – ceva mai pragmatici – au văzut-o ca o călătorie serioasă de documentare, pe care Constantin Brâncuși a întreprins-o întru a cunoaște mai îndeaproape alte țări și oamenii lor, dar mai ales muzeele. Cum spune la momentul oportun criticul Pavel Șușară – „Totul are relevanță în metabolismul unei naturi creatoare!”, iar Brâncuși a fost prin excelență o atare ființă... Avea un rucsac în spate, dar și un fluier la brâu... Cunoaștea foarte bine limba franceză, dar și germana (puțini știu acest lucru). În Elveția a avut o pneumonie teribilă, mai să moară de ea, dar l-au salvat niște măicuțe de la o mănăstire. La Paris reușește să se împrietenească cu toate celebritățile artistice ale vremii, iar într-o primă perioadă se hrănea cu te miri ce. Cum de a reușit să supraviețuiască acestor lipsuri cronice?! „Au rezistat sufletele tari!” (Pavel

Șușară). Foarte insolite au fost relațiile lui Brăncuși cu mediul românesc din perioada interbelică, când a edificat monumentală trilogie sculpturală de la Târgu-Jiu (*Masa tăcerii, Poarta sărutului și Coloana fără sfârșit*) – , nemaivorbind de puținele legături cu românii din țară în perioada comunistă. Una peste alta, din dialogul respectiv transpare măreața figură a spiritului creator al lui Brăncuși, dar și imaginea unui om de artă și de viață foarte muncitor și înțelept.

Așadar, fenomenul identitar în producțiile audiovizuale de tipul „Emisiuni dialogice” poate fi investigat consistent și multiaspectual, apelând la o multitudine de programe televizate de această configurație, dar cele mai oportune pentru problematica respectivă sunt interviul-portret și talk show-ul, mai ales când subiectul este axat pe persoana intervievată în scopul de a-i creiona un portret ori medalion sau o schiță de portret – de natură psihologică și profesională.

### Referințe bibliografice

- Anania, Valeriu & Sasu, Aurel. *Despre noi și despre alții*. Colecția Știință și Religie. București: Editura Curtea Veche, 2009.
- Beciu, Camelia. *Sociologia comunicării și a spațiului public. Concepte, teme, analize*. Iași: Editura Polirom, 2011.
- Cărăuș, Tamara. *Capcanele identității. Ediția I*. Chișinău: Editura Cartier, 2011.
- Charaudeau, Patrick. *Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*. Disponibil: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html>. [Accesat la 21 ianuarie 2021].
- Ferréol, Gilles (coordonator). *Dicționar de sociologie*. Iași: Editura Polirom, 1998.
- Gavriliu, Delia. *Identitatea actanților în dialog sau comunicarea și dreptul la cuvânt. Scurtă privire asupra statutului de jurnalist-comunicator, o altfel de experiență a alterității*. Disponibil: <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/V2601/pdf>. [Accesat la 21 ianuarie 2021].
- Kellner, Douglas. *Cultura media*. Iași: Editura Institutul European, 2001.
- Mihăilescu, Vintilă. *Antropologie. Cinci introduceri*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Iași: Editura Polirom, 2009.
- Mușina, Alexandru. *Eseu asupra poeziei modern. Teoria și practica literaturii*. Chișinău: Editura Cartier, 2017.
- O' Sullivan, Tim & Hartley, John et alii. *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*. Iași: Editura Polirom, 2001.
- Pop, Delia. *Provocări ale postmodernității. Pornind de la Mircea Cărtărescu*. Iași: Princeps Edit, 2010.
- Pop, Ioan-Aurel. *Identitatea românească: felul de a fi român de-a lungul timpului*. București: Editura Contemporanul, 2016.
- Rovența Frumușani, Daniela. *Identitatea*. În: Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu (editoare). *Lexicon feminist*. Iași: Editura Polirom, 2002.
- Țăcu, Octavian. *Homo Moldovanus Sovietic. Teorii și practici de construcție identitară în R(A)SSM (1924-1989)*. Chișinău: Editura ARC, 2018.

## DESIGN DE MEDIU. ȘTIINȚĂ ȘI PRACTICĂ

**Liliana PLATON**

*Universitatea Tehnică din Moldova*

This work proposes a theoretical and practical study of environmental design. The aesthetic image in design is created by involving several special mechanisms that ensure the integrity of the design concept. The study highlights the most important principles of plastic and semantic realization, following the clear and concise presentation of the image. In this process, the most responsible and important issue addressed in design is identified - aesthetic formulation. A special role in the beautiful realization of the design project, is assumed by the coloristic effect, which manifests various actions in relation to human psychology. Following them, the basic criteria in the harmonious realization of the artistic image are identified, taking into account some legalities and norms of aesthetic beauty. The new practices of environmental design include the realization of ecological projects, smart house projects, open space projects and of course various stylistic achievements, of which the most requested today is the minimalist style. Overall, environmental design is an effective means of shaping and recreating the human environment.

**Keywords:** *interior design, industrial, plastic arts, aesthetics, composition, ergonomics, space, shape, color, light, human psychology.*

### Introducere

Termenul design, cunoscut mai mult în perioada contemporană, are o istorie îndelungată, provenind de la verbul latin „designare” – ce înseamnă „a trasa”, „a ordona”, sau „a indica” [Rădoi, 5]. Deseori termenul design a servit drept substituție a expresiei „estetică industrială”, care determină o disciplină teoretică și practică, de generalizare și creație, cu principii și metode specifice, complementară teoriei estetice generale. Principala semnificație a designului rămâne proiectarea estetică, care după cel de-al doilea război mondial, pătrunde în numeroase limbi pentru a desemna procesul complex de concepere și proiectare a formelor funcționale și frumoase totodată, potrivit exigențelor timpului de față. [Platon, 136]. Conform arealului disciplinar estetica industrială are implicații majore asupra imaginii perceptive și senzitive ale obiectului, contribuind la satisfacerea cerințelor față de frumos percepute în viața cotidiană.

Abordarea esteticului în design se combină cu efortul intuitiv de căutare a noutății și modernismului, printr-o ordine conectată la cerințele pieței și concurenței. Implicarea acestor factori în procesul de creație se petrece pe o filieră intuitivă, care demonstrează o valoare importantă, forate complexă și inexplicabilă. După cum afirmă cercetătorul Victor Papanek „Prin pătrunderea intuitivă noi aducem la viață impresii, idei, și gânduri pe care le-am colecționat fără să știm, la un nivel subconștient, inconștient sau preconștient” [Papanek, 19]. Aportul intuitiv în creația designului asigură necesarul de noutate, contrapus produselor standart fabricate și multiplicare în masă. Individualitatea este sincronizată în viziunea

designerilor cu dorința exprimării ideilor creative proprii și crearea produselor exclusive, unice pe piața concurenței.

În evoluția istorică designul descrie diverse intenții, sau preocupări dezvoltate pe o filieră similară artelor decorative și aplicate, remarcându-se treptat prin produsele utilitar-funcționale cum ar fi: mobilierul, ansamblul mobilier (secolele al XVII–XVIII-lea), designul de interior (perioada barocului în secolul al XVIII-lea), designul industrial, producția de mașini, aparate de zbor etc. (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), piesele decorativ-ornamentale în interiorul și exteriorul clădirilor (secolul al XIX-lea), ș.a. Șirul implementărilor noi în design este influențat ulterior de curente și mișcările artelor plastice: romantismul național, modernismul sau Art Nouveau și multe altele manifestate în țările europene și Statele Unite ale Americii (a doua jumătate a secolului al XIX-lea), făcând loc pop-designului, designului militar, „erei plastic-ului”, raționalismului împotriva tradițiilor, postmodernismului și internaționalismului în design (secolul al XX-lea), apoi soluțiile universale contra individualității (începând din anul 1989) ș.a. [vezi Филл].

Astăzi designul capătă o importanță deosebită în activitatea managerială a întreprinderilor, instituțiilor sau companiilor de producție, asigurând aportul de îmbunătățire a imaginii competitive pe piața concurenței. În acest sora domeniul își impune „cunoștințe economico-sociologice, de marketing, merceologie, management, de teorie și practică artistică” [Andreescu, 125], coordonate în mare parte prin prisma valorății estetice.

## 1. Imaginea estetică în design

Sub aspect general, practica designului manifestă „o activitate creatoare ce cuprinde o gamă largă de discipline” [Florea, 7]. În mare parte imaginea vizuală a designului se constituie pe baza legităților generale ale esteticii. „Zona esteticii” manifestă o pondere aferentă produselor de „artă decorativă sau aplicată, artizanat, design, antichitate, styling, kitsch, estetica produsului și aspectul produsului” [Andreescu, 118]. Valoarea estetică este concentrată în conceptul general al frumosului, care exprimă dimensiuni ale universului uman, cu fenomene, idealuri sau percepții ale mediului socio-cultural al timpului. Prin interesul major pentru frumosul estetic, designul creează o legătură durabilă cu artele plastice, punând în valoare aceleași principii de lucru.

În albia problemelor estetice regăsim în egală măsură și preocupările pentru formă și conținut expresiv. Astfel, designul interior sau industrial fiind actualmente un segment în continuă evoluție, apelează tot mai mult la instrumentele practicate în artele plastice, printre care cele legate de structura compozițională, dramaturgia formelor plastice, factura, textura, culoarea, stilul, conceptul ideatic, profunzimea expresiei și sensibilitatea formelor utilizate în proiectul grafic.

În amenajarea armonioasă a interiorului se urmărește realizarea optimă a diverselor probleme: utilizarea rațională a spațiului, asigurarea circulației, iluminarea suficientă, izolarea fonică, soluționarea ergonomică a mobilierului, crearea unui climat favorabil, asigurarea combinațiilor potrivite de culori, utilizarea judicioasă a textilelor, implicarea rezonabilă a decorului estetic ș.a. În urma

acestora se decid materialele utilizate, stilistica elementelor și desigur corespunderea cu destinația utilitară a spațiului [Rădoi, 128]. Procedura de proiectare necesită asumarea următoarelor responsabilități: construcția și logica formei să se justifice numai prin raportare la calitatea produsului ca obiect având o întrebuințare precisă; componentele formei să se coreleze geometric, potrivit scopului pentru care obiectul urmează a fi fabricat; materialele și structurile formei să fie alese având în vedere solicitările ce decurg din funcțiunile sau întrebuințările obiectului; realizarea și procurarea obiectului să nu implice eforturi economice. Dicționarele de specialitate recunosc următoarele accepțiuni pentru design: plan mental; schemă de abordare a unui lucru; crochiu; intenție; scop final; idee generală; construcție; compoziție; proiectare etc. [Platon, 136]. Scopul principal al acestor probleme este de a obține o ambianță estetică frumoasă cu o rezonanță favorabilă percepției umane.

O filieră importantă în cadrul creării ambianței estetice a mediului este valoarea cromatică. Noțiunea de culoare se referă simultan la două fenomene: senzația subiectivă de culoare și posibilitatea unui corp de a părea colorat. De fapt, culoarea aparține experienței uzuale, ea nefiind o caracteristică intrinsecă a unui obiect, ci este o realitate subiectivă generată de interacțiunea a trei factori: ochiul, lumina și suprafața obiectului. În lipsa unuia dintre acești factori senzația se produce diferit sau nu se produce deloc. Din punct de vedere fizic, culoarea reprezintă o anumită bandă a spectrului electromagnetic, cu o lungime de undă capabilă de a stimula conurile retiniene. Astfel, culoarea este o caracteristică măsurabilă a luminii, în funcție de intensitatea energiei radiante și de lungimea de undă. Conform acestor prerogative, culoarea apare ca unul din cele mai importante elemente ale esteticii și reprezintă unul din elementele primordiale ale existenței umane. Ea este prezentă în viața și activitatea noastră, punându-și amprenta pe tot ce ne înconjoară: de la culorile din interiorul locuinței, la cele din exteriorul ei (clădiri, străzi, magazine etc.).

Cercetările și experiențele făcute de către specialiști au demonstrat că îmbinarea culorilor poate să influențeze și să modifice senzația de confort, să afecteze funcționalitatea și solicitarea diferitelor sisteme umane, să influențeze psihicul omului. Astfel, se exercită influența asupra capacității cerebrale prin aparatul vederii implicit asupra capacităților fizice și neuro-psihice.

Fiecare culoare are efecte psihologice proprii, foarte diferite, în funcție de individ, dar asemănătoare în majoritatea cazurilor. Reeșind din cunoașterea că, o culoare nu poate fi apreciată decat prin raportarea ei la o altă culoare, observăm că: culorile reci ies în evidență, din punct de vedere optic, pe un fond alb; cele calde se evidențiază pe un fond închis, cele deschise ies în evidență pe un fond închis, iar cele închise pe un fond deschis. Pe un fond apropiat de gri, în cazul unei luminozități identice, culorile calde tind să iasă în față, pe când cele reci se retrag spre fundal. Efectul de adâncime al culorilor este valabil și în cazul contrastelor cromatice. Contrastul de calitate rezultat din alăturarea unor culori saturate lângă culorile estompate, în condițiile unei luminozități identice, cea saturată se va pronunța în prim-planul imaginii. În cazul contrastului cantitativ, dacă pe o suprafață mare de culoare roșie se alătură o mică pată galbenă, vom observa că galbenul devine mai proeminent. Combinația culorilor albastru, verde sau violet, va

crea o senzație de răcoare în aer, pe când combinația de roșu, portocaliu și galben vor spori senzația de căldură [vezi Вестгейт].

Deseori în crearea imaginii coloristice un rol deosebit îl joacă lumina furnizată artificial sau natural. Prin condiționarea conștientă a luminii se poate transforma chiar și un spațiu cu așezare nordică într-o încăpere mai primitoare, cu un aspect prietenos. Culorile calde, deschise (galben, bej), aplicate pe suprafețe întinse, suplinesc lipsa razelor soarelui, iar spațiile inundate de lumină naturală pot fi echilibrate prin suprafețe de culori mai reci sau mai închise.

Percepția vizuală poate fi perturbată și de marile deosebiri de iluminare a spațiilor de lucru și cele de circulație, creând un disconfort vizual. În rezolvarea acestei probleme se ține cont de anumiți factori: adaptarea ochiului depinde de dozajul intensităților sau strălucirii culorilor, unghiul vizual dintre sursa luminoasă și obiectul privit. Fenomenul cel mai nociv este totuși strălucirea orbitoare, datorată unei cantități mari de lumină care pătrunde în ochi, direct sau prin reflexie.

Dacă în spațiul exterior lumina vine direct și se difuzează în spațiul interior, ea emană prin deschiderile geamurilor raze de proiecție și umbră. Iluminarea elementelor interioare trebuie să fie sugestivă și să evite proeminența obiectelor ca și în aer liber. Lumina exterioară expune obiectele direct, iar reflexele ei se difuzează în așa fel încât umbrele obiectelor rămân accentuate până în cele mai mici gradații. Lumina interioară, dimpotrivă expune obiectele printr-o iluminare introspectivă opacă, pentru că reflexele se încrucișează într-un spațiu închis unde predomină penumbra, astfel încât umbrele obiectelor se atenuiază.

Umbrele apar în zonele unde lumina este mai slabă fiind clasificate prin: proprii sau purtate. Umbrele proprii sunt situate pe obiectele expuse la lumină artificială sau naturală în dependență de forma obiectului, orientarea spațială și distanța până la sursa luminoasă. Umbrele purtate sunt proiectate de un corp asupra altuia sau de o parte a unui corp asupra altei părți ale acestuia. Altfel spus, umbra purtată este un element impus de un obiect asupra altuia. În general, umbrele afectează valorile de strălucire ale obiectelor, claritatea culorilor și relațiile dintre ele. Totodată măresc efectul de relief și împreună cu elementele de perspectivă aeriană, sugerează mai bine tridimensionalitatea formelor.

Unul din elementele importante în proiectarea de design, sau crearea unei imagini vizuale este – grafica. Aceasta se folosește în principal, pentru îmbunătățirea aspectului vizual al unei idei creative asigurând atractivitatea acesteia. Imaginile grafice mai sunt folosite și pentru sublinierea unui mesajului transmis de o pagina web. Conceptul grafic include întregul areal al căutărilor care include obiectul de studiu sau elementul proiectat, integrat în ambientul spațial. Reprezentarea grafica în perioada actuală, este de neconceput fără utilizarea programelor de specialitate care asigură o bună coordonare a dimensiunilor, proporțiilor, racursurilor sau diverselor unghiuri de privire. De cele mai multe ori, un desen bun valorează mai mult decât 1000 de vorbe.

## **2. Practici noi în designului de mediu**

Ultimele decenii pronunță în designul interior „o nouă viziune orientată spre umanizarea și sensibilizarea mediului obiectual...” [Florea, 26]. În acest

context se înscriu soluțiile de design propuse în scopul protecției și promovării mediului ecologic al naturii.

Proiectarea ecologică adoptă o abordare integrală a sistemelor și problemelor de mediu, societate și economie. Soluțiile propuse asigură efectul imediat asupra calității vieții și a mediului natural. Prin definiție, eco-designul se concentrează pe protecția și promovarea vitalității naturale a planetei. Ideea protecției naturii este combinată fericit cu conceptul de estetică naturală. Soluțiile de design propun includerea unor elemente importante cum ar fi: plantele, sau materiale naturale (lemnul, piatra, cărămida, bambusul), cu ajutorul cărora sporește durata de rezistență a mobilierului, sau a elementelor decorative și anume acele care se concentrează pe materialele organice și pământeste. Proiectele eco-design aduc un aport economic considerabil, oferind clientului o mare varietate de materiale primare. Implementarea materialelor eco în designul interior favorizează îmbunătățirea calitativă a aerului, eliminarea și prevenirea toxinelor ș.a. Prin utilizarea conceptului eco-design, se asigură ciclul continuu de viață al produselor și materialelor naturale [Figura 1]. Astfel, proiectarea eco deschide calea spre inovare creativă, apreciată în doneniul științific al designului că o filieră a designului avangardist [Florea, 40].

În mediul actual, este foarte mult studiat tipul de planificare open space, care oferă un vast areal creativ întrebuințat în planificarea mai multor genuri de clădiri, fie într-un spațiu privat sau public. Acest tip de design poate fi utilizat, modelat și proiectat în spațiile din jurul nostru, adaptându-le la un stil de viață contemporan. Planul deschis este o tendință actuală ce permite pătrunderea masivă a luminii naturale și ventilației optime în interiorul casei. Acest tip de planificare, permite modelarea sau remodelarea spațiilor rezidențiale și de birouri, constituit dintr-unun spațiu principal împărțit în zone separate pentru uz individual. În spațiile rezidențiale, planul deschis a creat un tip de locuit și de distracție iar la birou, planul deschis este utilizat pentru a crea o mai bună comunicare între angajați, o colaborare mai eficientă și un spațiu de recreere [Figura 2].



Figura 1. Model proiectare ecologică.



Figura 2. Model planificare „open space”

Conceptul de smart house, este un alt tip de design care presupune crearea unui mediu inteligent, adaptat la cerințele vieții diurne. Acest conceptul de casă completează lista cu dispozitive inteligente care fac posibilă realizarea multor necesități casnice sau a siguranței și confortului pentru om. Casa inteligentă (smart home) este locuința în care se automatizează și se controlează de la distanță toate funcțiile necesare fiecărui ambient în parte. Unele echipamente pot fi programate de a lua decizii singure în funcție de anumiți parametri, pentru a crește confortul



locatarilor sau pentru a economisi energie. În acest context sunt prevăzute diverse sisteme cu este sistemul inovativ KNX care combina zona de trai cu cea de muncă creând o singură rețea de dispozitive interconectate; sistemul de control audio-video, gestionat prin telecomandă sau de pe smartphone, în scopul dirijării volumului listei pieselor ascultate, deasemeni reglarea automată a volumului în funcție de zgomotul ambiental; sistemul de mentenanță preocupat de lucruri casnice cum ar fi curățenie, filtrarea apei de la piscină udatul grădinei etc.; sistemul de control al temperaturii de încălzire a casei etc. Toate aceste mijloace tehnice fac posibilă automatizarea tuturor dispozitivelor dintr-o casa cu o simpla apăsare de buton sau cu o comanda vocala [Figura 3].

În preocupările contemporane a designului de mediu se înscriu și diversele direcționări stilistice, care pot fi axate pe unele modele tipice sau combinații stilistice polivalente în intenția creării unor tipologii noi. O tendință pronunțată în societatea contemporană este stilul minimalist, în diverse interpretări, combinații sau soluționări particulare. Minimalismul este una dintre mișcările semnificative de proiectare din secolul al XX-lea, care continuă tendința de abandonare a modelelor luxoase și extrem de decorative din trecut. Datorită simplității și modestiei sale, conferă un aspect elegant designului. Scopul principal al acestei abordări stilistice este de a crea un mediu optim de odihnă și recuperare într-o cameră spațioasă, lipsită de detalii decorative și lucruri inutile. Cu toate acestea, un interior minimalist nu este neapărat o cameră goală deschisă, ci un anturaj care permite crearea unui interior confortabil și funcțional, utilizează un număr mic de articole [Figura 4].



Figura 3. Model proiectare „smart house”



Figura 4. Model proiectare în stil minimalist

## Concluzii

În ansamblu putem menționa că, designul de mediu este un mijloc puternic de modelare și recreare a ambianței umane. În meseria sa designerului își asumă responsabilități majore de creare a universului mediului, necesitând cunoașterea amplă a tuturor mecanismelor existente în mediul profesional pentru o gestiune inteligentă a acestora în beneficiul omului. „Designerul trebuie să devină inovativ, de înaltă creativitate, un instrument interdisciplinar ce răspunde adevăratelor nevoi ale oamenilor” [Papanek, 8]. În această misiune proiectantul urmează calea inovării creative, care în doneniul științific contemporan evoluează spre o filieră a designului avangardist [Florea, 40].

Principiile de abordare plastică impregnate în conceptul general al designului, sunt afiliate artelor plastice prin conceptul estetic al formei, însă spre deosebire de acestea servesc motivului utilitar al vieții, stabilind dimensiunile ambientului uman, în concordanță cu cerințele mediului socio-cultural al timpului. Implementările novatoare sunt coordonate cu principiile estetice, care urmăresc primordial armonia și unitatea conceptului de design.

### Referințe bibliografice

- Andreescu, Diana. *Managementul marketingului în sociologia designului*. București: Editura Muzeul Țării Crișurilor, 2016.
- Florea, Eleonora. *Designul, știință și disciplină de studii*. Chișinău: „Copitec-Plus”, 2011.
- Papanek, Victor. *Design pentru lumea reală. Ecologie umană și schimbare socială*. București: Editura tehnică, 1997.
- Platon, Liliana. ”Designul produsului”, *Conferința tehnico-științifică internațională „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”*, ediția a V-a. Chișinău: FUA, UTM, 2010. pp. 135–138.
- - -. ”Importanța culorii în designul interior”, *Meridian ingineresc*. Chișinău: UTM, 2011, pp. 73–76.
- Rădoi, Alina. *Salvarea omenirii de la poluarea fizică, estetică și morală, impune ca mileniul al treilea să fie: Mileniul designului*. Timișoara: Imprimeria Mirton, 1996.
- Филл Питер. *История дизайна*. Москва: Издательство Колibri, 2014.
- Вестгейт Элис. *Дизайн интерьера. Практическое руководство*. Ростов-на-дону: Феникс, 2006.

## ASPECTE EVALUATIVE ȘI ASOCIATIVE A FORMEI PLASTICE

**Stela COJOCARU**

*Universitatea Liberă Internațională Moldova*

Form represents the external aspect, the appearance under which any thing or object in the surrounding world is presented. In the fine arts, form is the result of the creative process and includes the idea or concept that underlies the masterpiece. Depending on the configurations of the form, it acts directly on the perception, accessing the associative - intuitive levels of memory through special psychic mechanisms.

Any form corresponds to a certain semantic and emotional meaning. The language of visual forms is a universal, symbolic, figurative or abstract language, multiple and very diverse in terms of treatment and plastic expression. The form through its pronounced evaluative-associative properties and aspects represents a strong means of communication, often not consciously needed. Graphic and pictorial forms have very diverse associations and symbolic meanings, which are found in universal human thought and constitute the visual grammar of plastic language, used by artists, painters, designers, etc. Visual symbols have their own language, being made up of associations of significant elements of form.

The different characteristics of the forms convey different emotions and meanings. These visual forms instantly transmit complex messages by triggering deep psychic reactions. In the process of establishing meaning, any form is analyzed not only by its exterior, but also by its inner essence (internal structure). As a result, through its evaluative-associative aspects, they represent a powerful means of communication, often not consciously needed.

**Keywords:** *plastic form, natural forms, artificial forms, elaborate artistic forms, spontaneous artistic forms.*

Forma reprezintă aspectul exterior, înfățișarea sub care se prezintă orice lucru sau obiect din lumea înconjurătoare. Dicționarul de artă definește forma ca „totalitatea mijloacelor de limbaj plastic vizual ce alcătuiesc aspectul exterior al operei de artă: linie, culoare, volum, etc.” (Șușală, Bărbulescu: 73). În artele plastice, forma se constituie în rezultatul procesului de creație și include ideea sau conceptul ce stă la baza operei. Pierre Francastel afirmă că „meșterul nu numai realizează, ci și inventează forma” (Francastel: 67). Dan Cruțeru în cartea sa „Funcția socială a artei” vorbește despre forme grafice, picturale – „eidosfera”.

În dependență de configurațiile formei, ea acționează direct asupra percepției, accesând nivelele asociativ - intuitive ale memoriei prin mecanisme psihice speciale. Apare astfel, o formă care începe să corespundă unui anumit sens semantic și emoțional. Prin aceste mecanisme psihice specifice, care includ intuiția, asociația, analiza, comparația, etc., orice formă este înțeleasă mai amplu decât permite exteriorul, astfel în conștiința omului ia naștere o formă nouă - forma creată. Reprezentative sunt studiile lui Erwin Panofsky despre percepția formei care se manifestă prin două aspecte de generare a sensului: *factual* (aparține nivelului primar, unde semnificația apare în mod natural) și *expresiv* (semnificația se produce prin condiționări culturale, religioase sau istorice, convenționalisme, concepte).

Limbajul formelor vizuale este un limbaj universal, simbolic, figurativ sau abstract, multiplu și foarte divers ca tratare și expresie plastică. Există o unitate dialectică între formă și spațiu (2d, 3d); forma are tangențe și cu timpul (impresioniștii captau momentul de timp, arta cinetică – spațiu și timp) (Mihăilescu: 136). Forma, în tandem cu culoarea, textura, lumina, are proprietăți asociative foarte pronunțate.

Formele grafice și picturale au asocieri și semnificații simbolice foarte diverse, ele se regăsesc în gândirea umană universală și constituie gramatica vizuală a limbajului plastic, utilizat de artiști, pictori, designeri, etc. Simbolurile vizuale au propriul lor limbaj, fiind constituit din asociațiile elementelor semnificative a formei. Aceste forme vizuale transmit instantaneu, prin declanșarea unor reacții psihice profunde, mesaje complexe.

Forma este interconectată și cu conținutul, dar e posibilă și separarea formei de conținut prin înlocuirea obiectelor reale cu cele formale sau abstracte, exprimând astfel, conceptul și ideea artistic-figurativă a unei compoziții prin caracteristicile și proprietățile elementelor ei. Forma, după Paul Klee, se naște dintr - un punct, care prin deplasare crează linia, linia generează suprafețe, iar suprafețele intersectate – forme în volum sau plane spațiale (Klee: 16).

Caracteristicile diferite ale formelor transmit emoții și semnificații diferite. În procesul de stabilire a semnificației, orice formă este analizată nu numai prin exteriorul ei, ci și prin esența sa lăuntrică (structura internă). Drept urmare, prin aspectele sale evaluativ - asociative ele reprezintă un puternic mijloc de comunicare, adeseori nesesizat la nivel conștient. În raport cu spațiul plastic, prin diferențele de proporții și mărimi, formele au următoarele semnificații:

- *formele medii*, în referință cu formatul tabloului, poartă de regulă încărcătura semantică principală și creează acțiunea principală;
- *formele sau elementele mari* din compoziție au capacitatea de a le combina pe cele medii într-un sistem, de a subordona elementele dispersate în spațiul plastic;
- *formele mici* reprezintă „detaliile estetice” a operei, ele decorează și finisează compoziția.

Există două familii mari de forme: *forme naturale și forme artificiale*.

*Formele naturale* reprezintă diferite structuri din natură (frunze, pietre, nori, ș.a.) și nu pun probleme deosebite în percepția semnificației. Formele naturale și cele organice sunt neregulate, alcătuite din curbe, linii văluroase, contururi dezechilibrate; imaginea lor liberă, dezorganizată, atrage interesul, facilitează reprezentările grafice și se asociază cu naturaletea, spontaneitate, familiaritate. *Formele artificiale (artistice)* sunt create de artist, concepute și realizate pentru scopuri vizual – estetice; conform modului de realizare sunt *forme artistice elaborate* (bine gândite) și *spontane* – obținute spontan sau întâmplător prin diverse procedee tehnice. *Forma artistică* este un produs al fanteziei, creat fie prin observarea naturii și confruntarea ei cu alte forme, fie prin prelucrarea formelor spontane, prin „metamorfoza” lor (Ion Daghi vorbește despre principiul metamorfozei formelor); transfigurarea în toate variantele făcându-se pentru un anumit context compozițional (Daghi: 26).

În discursurile picturale forma artistică ia înfățișarea de semn plastic, ce comunică idei, mesaje, sentimente și trăiri. Forma și culoarea au semnificații

informaționale foarte ample și activează asociate în spațiile artistice ca semne plastice și mesaje artistice (Mihăilescu: 11). *Forma artistică elaborată* în pictură se realizează în mod conștient prin procedee plastice de transfigurare a formelor naturale (stilizare, decorativizare, etc.). *Forma spontană* în pictură se obține dirijat sau accidental prin diferite procedee tehnice: monotopia; dirijarea culorii; picurarea liberă a culorii fluidizate; stropire cu pensula pe foaia umedă sau uscată; fuzionarea, ce dă un aspect catifelat culorii; scurgerea aderentă; folosirea sforii, lanțului, ș.a. înmuiate în culoare; imprimare cu materiale textile îmbibate în culori (plasă, pânză); etc. Formele spontane obținute accidental sau intenționat se completează cu detalii, se aduc la un concept sau o idee comună.

În funcție de diferențele ei ipostaze funcționale forma poate fi:

- *formă deschisă* – forma ce rezultă din ductul care nu se mai întoarce în punctul inițial, sensul ei general fiind centrifug, excentric;
- *formă închisă* – forma alcătuită din detalii liniare, a căror dispunere spațială tinde spre centru, spre interiorul ei centripet;
- *formă semnificativă* – forma care se poate lipsi de semnificația ce i-o oferă elementul reprezentativ sau abstract în sine, devenind ea singură întruparea unui alt sens decât cel inițial, local sau propriu;
- *formă simbolică* - forma în care poate fi cuprinsă o idee, un concept, un simbol, este generalizatoare și evocatoare;
- *formă totală* - sinonimă cu compoziția (Aprotosoiaie – Iftimi: 14).

Conform caracterului liniar al conturului formei există:

- *forme cu linii drepte* – semnifică hotărâre, voință, putere, agresivitate, masculinitate, spirit închis, mărginit, „colțuros”, insensibil;
- *forme cu linii curbe* - semnifică veselie, dinamism, feminitate, voință, spirit deschis, calmitate, sensibilitate, fericire, plăcere, generozitate;
- *forme ascuțite* - denotă energie, violență, uneori agresie, dificultăți de comunicare; formele ascuțite unghiulare sunt pline de viață, dinamism, aspirație, impuls tineresc și masculin.

Ca element de limbaj plastic, forma poate fi analizată din două perspective:

1) *formă – semn*;

2) *formă – compoziție*; sinonimă cu forma totală, rezultată din elemente organice echilibrat articulate, care cedează din autonomia lor de semne potențiale pentru a crea o formă unitară, integră, cu sens și înțeles general; semnele în forma dată se pot asocia și accepta reciproc, sau invers, se pot respinge expresiv.

Forma are o estetică semiotică bine structurată, având echivalent de:

- *semn formă - morfem*
- *semn formă - culoare – cromorfem (forme colorate)*; unde forma - culoare se amplifică, completează sau diminuează cu semnificațiile culorilor (Mihăilescu: 36). Dan Mihăilescu formulează conceptul, conform căruia toate elementele se integrează în unul singur și formează - *cromorfema*, care înseamnă și linie, și suprafață, și volum – toate în culoare. Forma – culoare (cromorfema) induce o percepție vizuală concomitentă a formei și culorii obiectului sau suprafeței colorate, rezultată din suprapunerea lor simultană. Autorul consideră că culorile și formele nu pot fi despărțite, ele sunt relativ „solidare”, constituind elemente comune ale tuturor obiectelor lumii materiale (ibidem: 37).

În pictură forma, alături de culoare, este unul din principalele instrumente semantice cu latură estetică și afectivă bine pronunțată (ibidem: 26). Forma picturală este inseparabilă de culoare, ele evoluează mereu împreună, constituindu-se ca un tot integru și organic. Forța expresivă a formelor este susținută întotdeauna de culoare, mai ales în pictură. Pictorul W. Kandinsky consideră că forma poate exista și autonom, prin ea însăși (Kandinski: 56). Acest raport inevitabil dintre formă și culoare determină efectele exercitate de formă asupra culorii.

Kandinsky consideră că fiecă culoare e legată organic de o formă anume prin proprietățile lor energetice; ambele reprezintă o entitate cu personalitatea și individualitatea sa: *patratul* – asociat cu roșul, culoarea materiei, grea, opacă, statică; *triunghiul* – simbol al gândului, imponderabil, agresiv, luptător, se asociază cu culoarea galbenă; *cercul* – simbol al concentrării în sine, e asociat cu culoarea albastră străvezie; *trapezul* – asociat cu culoarea oranj, dinamică, veselă; *conul* – asociat cu verdele (baza circulară albastră + forma triunghiulară galbenă); *ovalul* – cu violet (ibidem: 57). Această idee a artistului a fost dezvoltată ulterior de Iohann Itten (ajunge la concluzia că între forme și culori există afinități și corespondențe) și dovedită experimental de Iohann Hantzsch (stabilește asociații dintre formă și culoare).

Pe lângă definirea exterioară forma ascunde în sine o realitate interioară, un conținut interior, „are un sunet interior propriu” (ibidem: 58). „Cu cât componenta abstractă a formei se găsește într-o libertate mai mare, cu atât sonoritatea ei este mai pură și totodată mai primitivă” (ibidem: 61-62). Kandinsky susținea că în artă nu există forme numai și numai materiale, el atribuia formelor și calități spirituale (ibidem: 59), considera că prin folosirea formelor abstracte oamenii dobândesc o receptivitate mai fină și mai puternică, opta pentru puține forme și compoziții epurate, subliniind „suplețea unei forme singulare” și asocierea diferitor tipuri de forme în compoziții (ibidem: 64-65). Imanuil Kant considera că forma e supremă și e unicul criteriu pur al frumosului („cristal pur”) (Громов: 34-36).

Forma, de-a lungul istoriei artei, a evoluat de la figurativul clar și reprezentativ (picturile realiste olandeze, renașterine) spre nonfigurativul indefinit, neclar, abstract și aproape ireal (abstracționiști, expresioniști). *Formele figurative* dau informativitate totală, semnificațiile lor fiind destul de clare și accesibile; *formele nonfigurative* sunt abstracte, indefinite, reticente, aspiră uneori spre nivele arhetipale de interpretare a sensului. Semnificațiile formelor nerepresentative sunt voalate, multiple, dependente de context și mecanismele asociative de percepție, care pot fi și individuale (pictorul animalist Marc Franz, forma masculină a calului o asocia cu culoarea albastră, iar forma feminină a vacii cu culoarea galbenă).

Pornind de la forma figurativă către cea expresivă, abstractă și conceptuală, mulți pictori redescoperă din nou forma. Pictorul Piet Mondrian, spre exemplu, a explorat tema „copacului”, prelucrând-o și simplificând-o de-a lungul timpului, până a ajuns la forma sa esențială – pură. Pictorii cubiști au optat pentru universul pictural în care primează acordurile cromatice și forma, susținute de linia modulată, suprafețe structurate și plane colorate, inserții de colaj și materiale netradiționale (Suciu: 1).

Formele abstracte sunt recognoscibile, constituind versiunile stilizate sau simplificate ale formelor naturale. Astfel, o linie dreaptă poate descrie uneori o

ființă umană. Forma în artă este întotdeauna corelată cu un concept și interconectată cu conținutul; iar în combinație cu culoarea, factura, lumina, are un caracter asociativ – semnificativ bine pronunțat (Голубева: 9).

Bucuria, de exemplu, artiștii adesea o asociază cu spații libere, forme netede, clare, ornamentate cu linii spiralete, văluroase; frica – pictorii o asociază cu forme alogice, instabile, ascuțite, disonante, dispuse înclinat sau orientate diferit („Guernica” P. Picasso); pericolul – se asociază cu spații mari, umbre adânci, tenebre, forme monocrome întunecate, cu tonuri verzi, albastre („Țipătul” E. Munc) (ibidem: 22). Formele amorfe sau ameboideale sunt curgătoare, instabile, se asociază bine cu romanticul, incertitudinea emoțională, melancolicul, pesimismul, misticul (ființele stranii, nălucile lui O. Redon) (ibidem: 9).

Forma plastică reprezintă ansamblul elementelor vizuale, mijloacelor gramaticale și tehnice care constituie învelișul, exteriorul perceptibil al operei de artă, cu intenția ascunsă de transpunere pe pânze al mesajului lăuntric complex al artistului. Privită analitic, ca element de limbaj plastic vizual și semn plastic, forma artistică poate fi analizată și evaluată din mai multe unghiuri de vedere semnificative: istorie, filosofie, semiotică, cultură, artă, etc.

### Referințe bibliografice

- Aprotosoiaie – Iftimi, Ana-Maria. *Arta și limbajele specifice*. //www.tinread.usarb.md//  
Cruceru, Dan. *Funcția socială a artei*. București: Meridiane, 1981.  
Daghi, Ion. *Compoziția decorativă volumetrică*. Chișinău: Tehnica – info, 2013.  
Francastel, Pierre. *Realitatea figurativă*. București: Albatros, 1972.  
Kandinski, Wassily. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994.  
Klee, Paul. *Album – Antologie*. București: Meridiane, 1972.  
Mihăilescu, Dan. *Limbajul culorilor și al formelor*. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980.  
Suciu, Nicolae. *Repere semantice în onomastica picturii contemporane*. //www.onomasticafelecan.ro//  
Șuşală, Ion., Bărbulescu, Ovidiu. *Dicționar de artă*. București: Sigma, 1993.  
Громов, Егор. *Начала эстетических знаний*. Москва: Советский художник, 1984.  
Голубева, Ольга. *Основы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2001.

## PROPRIETĂȚILE SEMANTICE ALE ELEMENTELOR RITMICE ȘI MODAL-INTONAȚIONALE DE ORIGINE FOLCLORICĂ ÎN CREAȚIILE PIANISTICE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

Inna HATIPOVA

*Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice*

The national character of piano pieces written by composers of the Republic of Moldova, its means and forms of expression are a recurring topic in the analysis of autochthonous piano repertoire. From this standpoint, the present study reviews some piano pieces by Moldovan composers that have become a part of concert and pedagogical repertoire. Bearing in mind the varied character of approaches to folklore in the autochthonous piano works, the author identifies the main tendencies in the development of musical language of Moldovan composers and characterizes their attitude towards the folk base of musical material. Factual basis for the review of particularities of thematic material is included in the article in the form of music score excerpts, selected according to the methodologies generally accepted in musicology and ethnomusicology. In the analysis of character and tempo, a distinction is made between cantilena and virtuoso pieces: it is shown that while cantilena pieces have a close connection to the genre of doina, the virtuoso ones are inspired by Moldovan folk dances. The author also underlines that the style originality of the works reviewed in the article stems mainly from the folk elements that have impregnated naturally in their language, becoming an inherent component of musical canvas.

**Keywords:** *works for piano, Moldovan composers, pianistic interpretation, Moldovan musical folklore, dance genres of Moldavian folklore, doina.*

Creația pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova ocupă un loc important în cultura muzicală a republicii. Muzica pentru pian a compozitorilor autohtoni se utilizează pe larg în procesul de învățământ muzical și în practica concertistică a pianiștilor din țară.

Specificul materialului tematic al lucrărilor pianistice ale compozitorilor din Republica Moldova se manifestă în prezența componentei stilistice naționale, care se bazează pe muzica populară. Sprijinul pe genurile folclorului moldovenesc, precum și utilizarea elementelor modal-intonaționale și ritmice specifice limbajului muzical al creației populare, constituie o trăsătură distinctivă importantă a majorității lucrărilor pentru pian ale compozitorilor autohtoni. Rolul principal în genurile folclorice și principiile de constituire ale formei utilizate de autorii autohtoni aparțin *doinei* și diferitor tipuri de folclor *dansant* moldovenesc.

Una dintre proprietățile fundamentale ale *doinei* – „regina folclorului liric moldovenesc” (Мироненко, 2000: 22) – se manifestă prin apartenența acesteia la „principiul repetării multiple, nereglementat de normele rigide ale unităților formei muzicale (motiv, frază, strofă). Libertatea intonării folclorice se observă, de



asemenea, în varierea liberă / ... / care reflectă jocul bogat al nuanțelor individuale ale imaginii principale” (Бирюков, 1984: 138).

Factorul important care asigură unitatea lucrărilor cantilene pentru pian ale autorilor autohtoni constă în *specificul alcătuirii formei* lor, în situațiile, care, după părerea lui P. Stoianov, sunt tipice *doinei moldovenești*, înzestrată cu intonații originale concrete (Стоянов, 1975, Стоянов, 1980). Intonații caracteristice doinei găsim în *Preludiul a-moll* de V. Rotaru, *Basmul* și *Doina* de Gh. Neaga, *Preludiul* de C. Rusnac, *Amintiri* de A. Luxemburg etc. Trăsăturile ritmice și intonative ale doinei sunt redată destul de expresiv și sugestiv în *Basmul* de Gh. Neaga, fiind remarcate prin ornamentarea bogată a unei melodii ce se desfășoară lent, într-un ritm liber, în care sunt combinate la distanță scurtă durate contrastante, prin turațiile melodice tipice cu utilizarea treptelor caracteristice modurilor lidian și mixolidian, prin imitația procesului de desfășurare improvizatorică. În lucrul interpretativ asupra opusurilor de acest tip este necesar de a atrage atenția la anumite particularități intonaționale și ritmice, precum ar fi: stilul liber improvizatoric, melismatica bogată, expresivă, cantabilitatea melodică deosebită, predominarea intonațiilor de secunde descendente, repetări frecvente ale unuia și aceluiași sunet cu diverse schimbări agogice și dinamice.

*Preludiul a-moll* de V. Rotaru se remarcă printr-o deosebită plasticitate de gen, etalând o atmosferă specifică doinei, prin stilul liber și caracterul de profundă durere, tristețe și dor al acesteia. Atmosfera poetică a doinei moldovenești este întruchipată de compozitor într-o formă tripartită monotematică cu codă ( $a - a_1 - a$ ). Compozitorul include în cadrul liniei melodice a temei numeroase ornamente: triluri, apogiaturi, mordenti; „suspine” din secunde descendente, cu tentă elegiacă și opriri lungi la sfârșitul frazelor, caracteristice doinelor, ce exprimă o îngândurare profundă.

**Andante doloroso e molto rubato**

**Exemplu 1. V. Rotaru. Preludiul a-moll**

Uneori, genul de bază al tematicii lucrărilor pentru pian ale autorilor autohtoni îl reprezintă *bocetul*. Fiind unul dintre cele mai vechi genuri ale folclorului

obiceiurilor de familie, bocetul conține un potențial uriaș de influență artistică. Intonațiile de suspin, plâns sau jale găesc un răsunet viu în sufletul ascultătorului, asociindu-se cu emoțiile de suferință, durere, tristețe. Asemenea intonații melodice sunt utilizate în *Preludiul* de C. Rusnac.

Deseori, compozitorii recurg la utilizarea trăsăturilor caracteristice narațiunii epice de baladă. În asemenea cazuri, după părerea cercetătoarei E. Florea, principalele semne ale eposului mărturisesc despre „proporțiile, plasticitatea, mișcarea lină și continuitatea liniei intonaționale, sprijinul preponderent pe un ton mediu. Melodia, care generalizează proprietățile expresive ale intonației vorbirii narative, împrumută, în calitate de semne importante, mișcarea lină și unitară în limitele unui interval mic, desfășurarea treptată, lentă a liniei melodice, evidențierea bazei modal-tonale...” (Флорья, 1989: 30). Aceste trăsături sunt caracteristice pentru *Povestirea* de Z. Tkaci, *Preludiul* de A. Stârcea, *Balada* de P. Rusu. Așadar, *Povestirea* prezintă o piesă de dimensiuni nu prea mari, de factură lirică, scrisă în formă tripartită simplă ( $a - a_1 - a$ ), cu o introducere miniaturală și codă, în tonalitatea A-dur. Desenul ritmic al partidei din mâna stângă, cu care debutează lucrarea, este menținut neschimbat de către autor, în secțiunile extreme, iar pe acest fundal se desfășoară tematismul piesei. Interpretarea partidei mâinii stângi în prima parte (m. 1–19) necesită multă finețe și diferențiere în ceea ce privește sonorizarea: sunetele susținute în vocea mediană, ce imită isonul cimpoiului, vor fi interpretate printr-o apăsare profundă a primului deget, iar în vocea inferioară a basului, în care se fac auzite imitațiile țambalului, optimele *sempre staccato* (remarca autorului) vor fi cântate foarte tenace și destul de ascuțit, cu vârfurile degetelor.

Tema de bază este expusă în mâna dreaptă, iar linia melodică, cu caracter cantabil, este „ascunsă” de compozitor în interiorul acordurilor. Caracterul narativ-epic al temei poate fi întrevăzut și în diapazonul pe care îl cuprinde și care este situat în limitele vocii umane; în cezurile firești, ce corespund și sunt determinate de posibilitățile respirației; în expunerea calmă a materialului muzical. Tema este prezentată în contextul corelativ al(e) elementelor intonaționale întrebare-răspuns, iar intonația melodică finală, în care apare treapta a II-a frigidă, „trădează” tangențele cu intonațiile folclorului moldovenesc.

**Exemplu 2. Z. Tkaci. Povestire**

Trăsătura caracteristică distinctivă a majorității pieselor cantilene create de autorii autohtoni este sprijinul pe mijloacele *modale*, tipice folclorului moldovenesc. Aceasta se manifestă în utilizarea treptelor a II-a frigidă, a IV-a lidică, a VI-a dorică, a VII-a mixolidică, a modurilor cu secunda mărită. Exemplele includ *Preludiul As-dur* de A. Stârcea, *Cântecul de leagăn* de L. Gurov, *Povestea* de Z. Tkaci, *Preludiul es-moll* și *Doina* de Gh. Neaga. Tema principală a *Doinei* este un recitativ expresiv și pătrunzător, care este un semn specific al doinei instrumentale, – se bazează pe repetarea unui sunet în diferite variante ritmice și, datorită măiestriei și ingeniozității compozitorului, se dezvoltă flexibil și, parcă, imprevizibil. Specificul verticalei armonice este determinat în mare măsură de utilizarea treptei a IV-a din modul lidian. În melodie, în plus, apare alterația treptei a II-a, ceea ce aduce la formarea secunde mărite *ges – a* cu un colorit aparte. Toate acestea conferă muzicii un pronunțat caracter național.

Materialul muzical al lucrărilor de virtuoziitate în cele mai multe cazuri tratează specificul de gen al principalelor varietăți de *dansuri* populare. În mișcările de dans ale temelor din piesele *Joc* și *Basarabeasca* de Șt. Neaga, *Tocata* de Gh. Neaga și *Scherzo* de S. Lungul se pot sesiza trăsăturile dansurilor moldovenești de tipul *bătuta* și *bătuta-hora*.

Vom exemplifica prin creația lui Șt. Neaga *Basarabeasca*. Piesa este scrisă în formă tripartită simplă (*a – b – a*) și comportă un caracter lejer, vivace, dansant, umbrit de câteva nuanțe melancolice datorate tonalității minore (*g-moll*).

Tema principală a piesei are un caracter dinamic, - intonațiile sale denotă înrudirea cu melodica folclorică de dans moldovenesc (m. 5). Conform clasificării etnomuzicologului E. Florea, ritmica acestuia poate fi atribuită în mod convențional dansului *bătuta-hora*. Tema este expusă la două voci: linia inferioară,

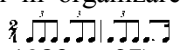
în durate mai lungi, atenuază linia melodică principală, în care compozitorul imită în mod iscusit sonoritatea fluietului. Coloritul național moldovenesc este amplificat și prin abundența ornamentelor (apogiaturi) și alternanța măsurilor binare și ternare. Partea mediană a lucrării (m. 23) este interesantă prin apariția unei teme noi, în tonalitatea paralelă (*B-dur*), în expunere de octave, în mâna dreaptă. Prin caracterul său hotărât, strălucitor, tema amintește de dansul bărbătesc de tip bătuta. Tema este prezentată de două ori: la *f* și la *p*, procedeu ce creează efectul de ecou. În măsura 31 este jalonat un motiv contrastant, bazat pe intonațiile temeii principale (*subito p*, *g-moll*). După cum arată A. Miroșnicov, „acest procedeu creează impresia unui dialog dintre diferite grupuri de dansatori, ce își măsoară măiestria, fenomen caracteristic dansatorilor populari” (9).



Exemplu 3. Șt. Neaga. *Basarabeasca*

Desenul ritmic al acompaniamentului în lucrările *Rondo* de S. Lobel, *Impromptu* și *Improviția și Tocatina* de V. Rotaru, *Improviția* de O. Negruța, corespunde formulelor ritmice tipice *sârbei*. *Improviția* este o piesă destul de desfășurată ca dimensiuni, având un caracter jucăuș, cu elemente dansante (Vaverco); scrisă în forma tripartită compusă (*A – B – A*). Imaginile centrale ale piesei sunt reflectate în prima temă – jucăușă, vivace, hazlie, însă nelipsită de o anumită eleganță, în pofida liniei melodice meandrice și acuității ritmice (ex. 42).

Totuși, mișcarea capricioasă a melodiei este bine organizată și structurată, datorită suportului ritmic consecvent al acompaniamentului. Structura ritmică a acestuia se sprijină pe formule ritmice tipice pentru dansurile moldovenești de tip sârbă. Conform mențiunii E. Florea, „dansurile de tip sârbă se caracterizează prin anumite principii metrice (binare) și organizare ritmică. Corelațiile temporale ale mișcărilor din care se constituie cele mai tipice elemente ale lexicului cinetic poate fi exprimată prin formula ritmică: ” (Флоря, 1983, p. 26).

O anumită afinitate cu formula ritmică caracteristică sârbei poate fi întrevăzută și în organizarea ritmică a melodiei din vocea superioară, în mâna dreaptă,  unde observăm mișcarea în triolete și ritmul punctat ș.a.: (Флоря, 1983, p. 27).



Exemplu 4. O. Negruța. *Improvizăția*

În figurile ritmice a acompaniamentului din *Scherzo* de S. Șapiro, *Dansul haiducesc* de Gh. Mustea, *Dansul pastoral* de P. Rusu și *Scherzo* de O. Negruța compozitorii folosesc formulele ritmice ale *ostropășului*.

*Scherzo* plin de strălucire, cu caracter concertistic de S. Șapiro a fost scris la sfârșitul anilor '50 ai secolului XX și publicat în 1961 în colecția *Creații alese pentru pian de compozitori moldoveni* (Ененко). Fiind o lucrare destul de amplă, interpretarea acesteia necesită o pregătire tehnică temeinică, libertate interpretativă și artistism.

Piesa este scrisă în tonalitatea *D-dur*, în formă tripartită complexă (*A – B – A*), cu introducere și codă desfășurată. Având un caracter brillant, plină de însuflețire și fervoare, introducerea (m. 1–12) se desfășoară în nuanța de *f*, etalând atmosfera unei sărbători populare. Motivul principal al secțiunii este expus succesiv în diferite registre, fapt ce îi conferă muzicii o sonoritate spectaculară deosebită.

Tema principală a primei secțiuni, scrisă în formă tripartită simplă (*a – b – a*), are un caracter dansant, vior, în care, având în vedere pulsația ternară, pot fi întrezărite tangențe cu dansul *ostropăș*.

Se știe că *ostropășul* este un dans specific nunții, „un dans ritual de zestre” și este interpretat de rudele miresei, fiind însoțit de numeroase strigături vesele, de glumă (Флоря, 1983: 30).

Exemplu 5. S. Șapiro. *Scherzo*

Toate lucrările virtuozice pentru pian, menționate mai sus, se remarcă printr-o tratare optimistă, întruchipând imagini ale unei mișcări energice, afirmative. D dominația tempoului rapid, a relațiilor metro-ritmice simple și a structurilor tematice simetrice de proporții, contribuie ca aceste compoziții să fie ușor percepute. Factura pianistică este condiționată de proprietățile de gen ale tematismului; expunerea preponderent omofono-armonică prezintă funcțiile corespunzătoare ale elementelor facturate. Toate acestea determină ca lucrările indicate să fie folosite drept un material didactic comod pentru pregătirea tinerilor pianiști în instituțiile de învățământ muzical preuniversitar și universitar.

În diferite perioade istorice tratarea componentei naționale în creația pianistică a compozitorilor din Republica Moldova a suferit modificări.

Anii '30-'50 se caracterizează prin adresarea autorilor autohtoni la principalele genuri ale muzicii pentru pian și aplicarea trăsăturilor intonațional-ritmice ale folclorului moldovenesc. În anii '60-'70 compozitorii recurg, deseori, în opusurile sale la tratarea generalizată a folclorului în detrimentul imaginilor lirice concrete. Poziția autorilor asimilează și subordonează mijloacele de expresie muzicală caracteristice artei populare. Orientarea folclorică a muzicii pentru pian din această perioadă se realizează la un nivel mult mai înalt comparativ cu perioada precedentă. Elementele gândirii folclorice se reflectă în structura intonațională a melodiei, în particularitățile metro-ritmice, în imitarea sonorității unor instrumente naționale aparte și a ansamblurilor instrumentale – tarafurile. În anii '90 ai secolului XX ia amploare tendința de individualizare a ideilor artistice în fiecare creație. Crește interesul față de straturile arhaice ale muzicii populare. Astfel, lucrările compozitorilor din Republica Moldova se disting printr-o combinație armonioasă a formelor tradiționale clasice cu limbajul muzical național. Singurele excepții sunt lucrările *Contrastul* de A. Stârcea, *Preludiul cis-moll* de S. Lungul, *Natura statică* de Gh. Ciobanu, în care compozitorii nu și-au pus scopul de a crea muzica în spiritul național moldovenesc.

Tratarea componentei folclorice în lucrările pentru pian ale autorilor autohtoni se efectuează în mai multe moduri. Uneori, compozitorii recurg la citarea melodiilor populare autentice (de exemplu, *Frunzișoară*, *lozioară* în *Impromptu* de

V. Rotaru). În asemenea cazuri, modelul folcloric citat contribuie la concretizarea conținutului muzicii.

În alte cazuri autorii folosesc procedeul de imitare a celor mai reprezentative aspecte ale genurilor muzicale din folclorul național. Modelarea părții metro-ritmice a tipurilor de gen dansant sau a diferitor tipuri ale doinei oferă compozitorilor posibilitatea de a crea materialul muzical-tematic analogic celui folcloric. Imitarea tipurilor genuistice ale folclorului reprezintă o latură caracteristică muzicii lui S. Lobel, S. Șapiro, Gh. Neaga, V. Rotaru, V. Zagorschi. Paralel cu aceasta, compozitorii din Republica Moldova se mai adresează la un tip de transformare a materialului folcloric – *asimilarea* unor trăsături distincte ale acestuia, ceea ce se manifestă preponderent în organizarea modală a muzicii, în folosirea alterațiilor treptelor caracteristice folclorului moldovenesc: coborârea treptelor a II-a, a VII-a, urcarea treptelor a IV-a, a VI-a ale modului. Asimilarea se resimte clar în lucrările compozitorilor contemporani Gh. Ciobanu, V. Burlea, S. Pâslari.

Dezvăluirea specificului național al muzicii pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova, a originalității și irepetabilității artistice a acestora determină și analiza elementelor folclorice în limbajul muzical al creațiilor pianistice ale compozitorilor autohtoni. Cunoașterea surselor folclorice și modelarea pertinentă a elementelor acestora va conduce ulterior spre crearea unei versiuni interpretative adecvate a ideii artistice a lucrării în cauză.

### Referințe bibliografice

- Бирюков, Сергей. «Обаяние импровизации (традиции и современная советская музыка)», *Музыкальный современник*, 5, с. 134–150. Москва: Сов. композитор, 1984.
- Мироненко, Елена. *Владимир Ротару*. Кишинёв: Центральная типография, 2000.
- Мирошников, Алексей. *Фортепианные произведения молдавских композиторов*. Кишинёв: Штиинца, 1973.
- Стоянов, Пётр. «О ритмике дойны (Микропроцессы)», *Искусство Молдавии. Сборник статей*, с. 97–113. Кишинев: Штиинца, 1975.
- Стоянов, Пётр. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980.
- Флоря, Элеонора. *Молдавский музыкальный эпос*. Кишинев: Штиинца, 1989.
- Флоря, Элеонора. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1983.
- Vaverco, Liudmila (alc.). *Piese pentru pian*. Chișinău: Literatura artistică, 1979.
- Ененко, Константин (ред.-сост.). *Избранные фортепьянные произведения молдавских композиторов*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1961.

## ICOANA ÎN BISERICA CREȘTINĂ: ASPECTE SIMBOLISTICE, FUNCȚIONALE ȘI TIPOLOGICE REFLECTATE ÎN TEOLOGIA ORTODOXĂ ROMÂNEASCĂ

**Alina-Viorela MOCANU**  
*România, doctorandă ULIM*

In this article we have dealt with aspects related to the theology of the Orthodox icon, analyzing both the sacred image that is painted on the icon, the symbols and their importance, but also different classifications of functional and typological nature. The need for knowledge is the basis for respecting the canonicity of the image. It is important to know what the functions of the icon are, and the fact that it acts not only in one direction, from us to the heaven, from the one who prays, to God. In this sense, the status of the icon distinguishes two stages or aspects of its sacramentality, the ascending function, of raising ecclesial and personal prayer to God, and its descending function, of transmitting the sanctifying presence of Christ and the saints to man. There is a whole pneumatology of the icon that is revealed here, in deep agreement with the mystery of Christ.

The symbolism and importance of the iconostasis are also other aspects that we addressed in the article, along with the main types of icons, highlighting their importance and necessity. At the end of the article, I chose to discuss non-canonical representations of divinity. Although non-canonical, they are found in many churches and many painters make them, not knowing the theological aspects that underlie the creation of a canonical icon.

**Keywords:** *icon, canon, symbolism, iconography, church.*

Icoana reprezintă „imaginea sacră în două dimensiuni, reprezentând pe Mântuitorul, Maica Domnului sau pe sfinți, cărora li se aduce închinare după principiul: cinstea dată icoanei trece la cel zugrăvit în icoană”<sup>1</sup>. Executată de obicei pe o bucată de lemn, pânză sau hârtie, pe sticlă sau pe zidul bisericii și având un chenar sau cadru de lemn ori metal, icoana ortodoxă se caracterizează mai întâi prin faptul că este sfințită, deci devine un obiect de cult, considerat ca venerabil și cinstit în mod vizibil. După forma și destinație icoanele pot fi:

1. fixe sau imobile, ca cele de pe pereții tâmplei sau catapetesmei;
2. mobile sau purtătoare, cum sunt cele mai multe icoane.

După întrebuințare ele pot fi:

1. Icoane aplicate în biserici sau puse în serviciul cultului oficial public, ca de exemplu: icoanele (fixe) de pe catapetesmă, icoanele (mobile sau schimbătoare) care se pun pe iconostas (praznicale), icoanele pentru procesiuni, icoanele votive, etc;
2. Icoane aplicate în cultul particular (în afară de biserică), icoane familiale (așezate în casă), icoane rutiere (așezate la troițele de la marginea drumurilor), icoane portabile protectoare (care se poartă la gât sau la piept<sup>2</sup>).

**Multiple și polivalente sunt funcțiile icoanei. Funcțiile icoanei**



1. Funcția personalistă a icoanei este fundamentată pe punctul de greutate al oricărei icoane, și anume fața sau chipul personal. Acesta este primul aspect de vizualizat atent într-o icoană, întrucât, dacă acesta este ilizibil creștinul nu se poate ruga în fața respectivei icoane. Pentru că fața ajută la deschiderea spre celălalt, iar dacă aceasta nu este completă în icoană, este ca și cum s-ar aduce știrbire relației pe care icoana o prilejuiește și intermediază. Atunci când vorbim de prototipul icoanei, tocmai la aceasta ne referim, la chipul persoanei sfinte înfățișate în icoană prin reprezentare, dar nu propriu-zis. La aceasta se referă părintele Stăniloae: „icoana trăiește din ontologia prototipului, dar prototipul își manifestă toată realitatea lui ontologică în faptul că are și un chip.”<sup>3</sup> În același sens, Olivier Clement adaugă: „Hristos nu este numai Cuvântul Tatălui, ci și chipul Său consubstanțial. În temnița fără ziduri a lumii fața este ruptură (sfășietură) pregătitoare și liberatoare, „deschizătură spre transcendență”. A întâlni pe Hristos înseamnă să descoperi o față care nu se va închide niciodată. Icoana icoanelor este fața lui Hristos”<sup>4</sup>.

2. Funcția hristică a icoanei face referire și ea la ceea ce am notat mai sus. Iisus este icoana icoanelor, întrucât El este chipul consubstanțial al Tatălui, iar noi, după chipul Său, suntem icoana Fiului Tatălui. Această înrudire a noastră cu Hristos duce, prin icoană, la simțirea iubirii Sale și la primirea ajutorului. Desigur, icoana nu va fi nicicând o prezență ontologică a Mântuitorului. Însă, prin imagine, noi putem participa la dialogul cu El.

3. Funcția pneumatică a icoanei are în vedere realitatea participării Sfântului Duh în realizarea dialogului, pentru că „numai în Sfântul Duh icoana lui Hristos ne trezește conștiința prezenței lui Hristos lângă noi și ne sensibilizează inima pentru a da un răspuns la întâlnirea cu El”<sup>5</sup>.

4. Funcția harică a icoanei aproape că nu are nevoie de nicio prezentare: aceasta este și prima reacție atunci când ne aflăm în fața unei sfinte icoane. Chiar înainte de a observa măiestria cu care a fost zugrăvită, suntem bucuroși să simțim prezența și liniștea pe care numai rugăciunea curată le aduce. Iar aceasta cu greu se poate face dacă nu avem o icoană în față care să ne ajute să ne adunăm gândurile.

5. Funcția antropică sau umană a icoanei se referă la faptul că, spre deosebire de orice portret, ce reprezintă pe om în starea sa de după păcatul originar, icoana ne înfățișează icoana restaurată, creată din nou, întărită prin har în urma jertfei, morții și Învierii lui Hristos. Ea nu arată un om imaginar, ipotetic, ci pe unul care a trăit în istorie, numai că prin credință și Botez a pus început legăturii sale libere, prin puterea Duhului Sfânt, cu umanitatea deplin restaurată și transfigurată a lui Hristos Domnul și Mântuitorul<sup>6</sup>.

6. Funcția eclezială a icoanei. Prin aceasta icoana se diferențiază fundamental de un tablou religios. Expusă într-un muzeu, icoana invită la delectare artistică, dar într-o biserică, ea invită la rugăciune. Icoanele sunt primele care ne întâmpină când intrăm într-o biserică, alăitându-se acesteia în vederea atingerii liturghiei îngerești.

7. Funcția liturgic-doxologică a icoanei este foarte importantă pentru desfășurarea Sfintei Liturghii. Rolul liturgic al icoanei este fundamental pentru Ortodoxie. Icoana are înainte de toate o funcție sacramentală, nedezlipită de mediul liturgic. În acest sens în statutul icoanei se deosebesc două aspecte ale

sacramentalității sale, adică funcția ascendentă, de ridicare a rugăciunii ecleziale și personale spre Dumnezeu, și funcția sa descendentă, de transmitere a prezenței sfințitoare a lui Hristos și a sfinților, către om. Există o întreaga pnevmatologie a icoanei ce se descoperă aici, în acord profund cu taina lui Hristos. Icoana este legată de pnevmatologie prin faptul că ea are capacitatea de a realiza o relaționare între rugător și persoana reprezentată, dar numai sub acțiunea Duhului Sfânt. Iar această legătură este mai trainică și mai vie în spațiul eclezial. „Pictura bisericească poate fi înțeleasă deplin, în scopul ei major, numai în viața liturgică a Bisericii, care este o permanentă mărturisire și invocare a lui Hristos, Fiul veșnic al lui Dumnezeu, Cel ce S-a făcut om pentru mântuirea oamenilor, adică pentru a dăruia pământenilor viața eternă cerească<sup>7</sup>”.

8. *Funcția eshatologică* a icoanei mărturisește și descoperă slava zilei a opta, denotă deschidere spre împărăția care va să vină. Icoana sugerează adevărata față a omului credincios, deschisă pentru eternitate.

### Tipologia elaborărilor iconografice

În acest compartiment ne propunem să elucidăm principalele tipuri de icoane, după cum urmează: iconostasul, icoanele lui Hristos, ale Maicii Domnului și ale unor sărbători mai importante, precum icoana Învierii și a Schimbării la Față.

a) *Iconostasul*. Ni se pare nimerită începerea subiectului dat cu iconostasul, pentru că întreaga istorie a mântuirii este rezumată în iconostas, care simbolizează venirea Împărăției lui Dumnezeu spre oameni, pentru ca oamenii să intre în Împărăția lui Dumnezeu. O părere eronată este aceea că iconostasul este folosit doar pentru a ascunde altarul, pentru a-l face inaccesibil. Trebuie să recunoaștem că evlavie unora dintre creștini este uneori rău direcționată, în sensul că iconostasul nu ar trebui să inspire teamă și nu ar trebui să fie privit ca un element străin, disponibil doar celor inițiați. Acest lucru este subliniat și de părintele Alexander Schmemmann care spune că iconostasul a apărut dintr-o cauză total contrară: „nu pentru a separa, ci pentru a uni. Deoarece icoana este mărturie sau, mai bine zis, este consecința unirii între cel dumnezeiesc și cel omenesc, între cel ceresc și cel pământesc; ea este întotdeauna, prin esență, icoana Întrupării. De aceea și iconostasul a apărut de la început din trăirea relității că locașul este cerul pe pământ, ca o mărturie că s-a apropiat de noi Împărăția lui Dumnezeu<sup>8</sup>”. Am început cu acest pasaj al prezentării scopului lui pentru a se putea înțelege mai bine următoarea definiție: „Iconostasul este un perete compus din icoane, care separă altarul, unde se săvârșește Taina Euharistiei, de partea centrală, naosul, unde se află comunitatea. El este format din mai multe șiruri de icoane plasate pe bare transversale de lemn, fie separate unele de altele, așa cum sunt la cele din secolul al XV-lea, fie separate prin jumătăți de coloane, rezultatul fiind un număr mare de icoane introduse în rame separate și adesea sculptate, aurite sau pictate<sup>9</sup>”. Așadar, iconostasul este important pentru că ne introduce în istoria mântuirii deja prezentă în Biserică și face legătura între preotul slujitor și credincioși. Nimeni nu se ascunde. Dacă ușile împărătești stau închise, aceasta are loc și pentru a se sublinia misterul, sau mai bine zis, taina celor ce se petrec în altar. În rugăciunea de după împărtășire mulțumim lui Dumnezeu pentru împărtășirea cu sfințele, cinstitele, nemuritoarele și cereștile Sale Taine<sup>10</sup>, astfel că într-un astfel de context, rugăciunea e mai potrivită. În iconostas derulând-

se întreaga istorie a mântuirii avem certitudinea că icoana este și mărturia încărcării timpului concret cu semnificații profund duhovnicești. Dacă altarul reprezintă raiul, atunci iconostasul poate reprezenta intrarea noastră în rai pentru că acesta ne arată că lucrarea lui Hristos a spart tiparul unui timp care nu ducea decât spre pieire. În iconostas avem și certitudinea posibilității de a dobândi raiul, dar el ne arată totodată și necesitatea rugăciunii către Hristos și Maica Sa și către toți sfinții zugerăviți pe el, pentru a ne ajuta să ne alăturăm lor în fericirea veșnică. În acest fel, iconostasul nu separă, ci unește. Unește, dar în același timp invită la rugăciune, iar la fiecare invitație primim și certitudinea posibilității, chiar siguranței, de a fi ajutați. Pe de altă parte, această încredințare nu vine ca o simplă dovadă a celor promise de Biserică, ci mai ales, ca o mângâiere. Creștinul are credință și nu se îndoiește că va fi ajutat. Dar dinamismul vieții duhovnicești cere ca întotdeauna să primim mângâiere pentru a răzbate în încercările vieții. De altfel, întreaga simbolică a arhitecturii locașului de cult ne spune ceva. Biserica este o corabie. Totodată, este universul. Altarul este cerul. Partea de mijloc este destinată credincioșilor ce iau parte la slujbe și care se închipuie pe sine ca în ceruri stând. Partea de apus, dinspre ieșire, era ocupată altădată de cei „chemați” care încă se pregăteau de primirea ortodoxiei. Totodată, compartimentată în trei spații distincte, biserica reprezintă cele trei trepte ale suirii sufletului creștin de la grijile lumești la raiul ceresc. Pridvorul a apărut mult mai târziu. Având deci în vedere această simbolică, nu e greu să ne dăm seama de importanța iconostasului. Din orice loc din biserică l-am privi, în plan duhovnicesc el este ținta noastră. Astfel avem înaintea ochilor cele nădăjduite

b) *Icoanele lui Hristos*, cea nefăcută de mână omenească și reprezentarea în calitate de Pantocrator. Aceste icoane au și ele, desigur, o complexitate deosebită. Atât de contestată în istoria zbuciumată a Imperiului Bizantin, icoana Mântuitorului avea să cunoască o dezvoltare sigură, cu toate obiecțiile care au intervenit. Cea dintâi icoană care a atras atenția a fost desigur cea nefăcută de mână omenească sau Mandylion, numită în Apus sub numele de Sfânta Față. Această tradiție a dobândit o formă legendară, la începutul secolului al V-lea, în istoria lui Abgar, regele Edessei, care se zice că avea un portret pictat al lui Hristos. După versiunea bizantină, chipul de la Edessa ar fi o întipărire a feței Mântuitorului pe o bucată de pânză pe care Hristos a pus-o pe chipul Său și a trimis-o mesagerului lui Abgar. Tradiția, transmisă în elementele sale esențiale la mijlocul secolului al VI-lea de către Nichifor Calist povestește că regele Abgar V, regele primului regat creștin între 170-214, fiind bolnav de lepră i-a cerut dregătorului său Hannan să i-l aducă pe Hristos. Cum Hristos nu putea veni, Hannan a încercat să-i facă portretul, dar nu a izbutit, căci slava de negrăit a chipului Său se schimba în har. Atunci Hristos Însuși a luat o pânză, și-a pus-o pe față și pe pânză s-a întipărit chipul Domnului. La vederea acestui chip, regele s-a vindecat<sup>11</sup>.

Tipul iconografic al lui Iisus Hristos Pantocrator (Atotțiitorul) exprimă în trăsăturile umane ale Fiului întrupat, măreția dumnezeiască a Creatorului și Răscumpărătorului Care stăpânește destinele lumii. Pantocratorul stă pe tron, binecuvântând cu mâna dreaptă și ținând în mâna stângă un sul sau o carte. Așa apare, de exemplu, în Deisis, unde Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul stau de o parte și de alta a tronului. Dar fie că este reprezentat singur, fie înconjurat

de sfinți, tipul lui Iisus Hristos - Pantocrator poate fi întotdeauna redus la o icoană bust. Dacă primul tip iconografic nu este întru totul accesibil (mahrama s-a pierdut, păstrându-se astăzi doar o copie într-o biserică din Franța), creștinii neavând la fel de des posibilitatea de a o cinsti, nu același lucru se poate spune și despre icoana Pantocratorului. Ceea ce impresionează la această icoană este că deși în majoritatea Mântuitorul are chipul grav, amintind de Judecata de Apoi, creștinii privind-o, știu că sunt ocrotiți de Dumnezeu, că îi privește și veghează asupra lor. El nu se află izolat într-o transcendență imanentă, icoana ne asigură de asta. Prin acest tip de reprezentare iconografică se sugerează, că Mântuitorul cuprinde întreaga creație. Neîndoielnic, icoana ne arată că Hristos este Logosul Care structurează întreaga existență, susținând-o în calitate de Pantocrator. Este clară valoarea și însemnătatea duhovnicească a acestei icoane. Ea este cu atât mai mult mai importantă, întrucât Îl prezintă pe Hristos nu doar în calitate de Creator și Atotțiitor, ci și de Proniator. Vrednicul de pomenire, ieromonahul basarabean Sofian Boghiu, în lucrarea sa de licență „Chipul Mântuitorului în iconografie” ne prezintă pe lângă cele menționate o întreagă tipologie a icoanelor Mântuitorului<sup>12</sup>.

### c) Icoanele Maicii Domnului

Mai mult decât oricare alt sfânt sau eveniment biblic, cele mai multe tipuri iconografice care aparțin Maicii Domnului - „cel mai frumos giuvaer al omenirii, stadiul ultim al îndumnezeirii omului”<sup>13</sup> sunt în viziunea multora neîntrecute, atât din punct de vedere artistic cât și privind numărul mare al acestora (peste 700). Nu insistăm asupra învățăturii generale theotokologice a Bisericii. Nu ne surprinde faptul că cea mai mărită decât heruvimii și mai slăvită fără de asemănare decât serafimii se bucură de o tot mai mare varietate de reprezentări iconografice. Ne oprim în continuare asupra tipurilor iconografice teologice și simbolice după cum urmează.

### Tipurile teologice ale icoanelor Maicii Domnului

#### 1. Maica Domnului ce tronează

O arată pe Maica Domnului pe tron în poziție frontală. Ea ține la piept Pruncul Isus, care binecuvântează și arată un sul al Scripturilor. Pe părți sunt reprezentați îngeri sau sfinți închinându-se. Pruncul este reprezentat în atitudinea Pantocratorului, binecuvântând cu mâna dreaptă.

#### 2. Maica Domnului povățuitoarea - Hodighitria

Există trei mărturii care susțin tradiția pictării acestei icoane de către Sfântul evanghelist Luca<sup>14</sup>. Se cunosc două compoziții timpurii: cu Pruncul în mâna stângă, în picioare sau pe tron. Expresia Maicii Domnului este gravă și autoritară, ambii fiind reprezentați frontal. Pruncul ține neapărat în mână papyrusul-Evaghelie, subliniindu-se Dumnezeirea Lui. Tradiția spune că o asemenea icoană a adus pe niște orbi în biserică. Din această categorie face parte icona numită Kazanskaia, precum și cea de la Mănăstirea Neamț.

#### 3. Maica Domnului, rugătoarea - Oranta

Oranta din catacombe este o femeie în picioare, cu brațele deschise și palmele întoarse către cer, înfățișată de peste cincizeci de ori în catacombele romane. Se întâlnește cu, sau mai rar, fără Prunc. În primul caz vorbim despre „Fecioara cu semn” (znamenie/vlahernița): Pruncul este reprezentat într-o migdală în fața pieptului Maicii Domnului.

#### 4. *Maica Domnului Mângâetoearea - Eleusa*

Este un tip de icoană, a cărei temă este mai ales intimitatea afectuoasă dintre Prunc și Maica Sa. Preacurata ține pruncul pe brațul său drept, îl strânge lângă ea, și aplecându-și capul, își lipește obrazul de obrazul Fiului care, la rândul Său, își pune cu afecțiune mâna pe Maica Sa. Cea mai cunoscută din această categorie este icoana Maicii Domnului din Vladimir. Printre aceste icoane identificăm mai multe tipuri simbolice.

Tipurile simbolice ale icoanelor Maicii Domnului sunt:

##### 1. *Maica Domnului alăptând - Galaktotrophusa*

În Egipt a fost înfățișată pentru prima oară Maica Domnului alăptând Pruncul, sub influența cultului lui Isis, care era încă foarte prezent la sfârșitul secolului al V-lea. Tema a fost reluată în secolul al XVI-lea și o regăsim în Grecia și în Rusia.

##### 2. *Maica Domnului a Semnului*

Hristos apare în medalion, pe pieptul Maicii Sale. Această icoană înfățișează vedenia lui Isaia, 7,14: "Pentru aceasta Domnul meu vă va da un semn: Iată, Fecioara va lua în pântece și va naște fiu și vor chema numele Lui Emanuel".

##### 3. *Maica Domnului, Izvorul vieții - Balukliotissa*

Numele vine de la Mănăstirea Baluki, de pe coasta apuseană a Istanbulului. Legenda ne spune că un călugăr din această mănăstire tocmai prăjise niște pești dintr-un vas, când i s-a spus că orașul fusese cucerit de turci. El a răspus că mai curând ar crede că acești pești ar învia și atunci peștii au sărit din tigaie și plini de viață, au început să înoate în vas. Dar erau roșii pe o parte și negri pe cealaltă, pentru că fuseseră pe jumătate prăjiți (după cum le explică monahii de azi străinilor care vizitează mănăstirea).

Ieșind dintr-un havuz, o cupă de aur în formă de potir, bogat împodobită, o conține pe Maica Domnului ținându-L pe Mântuitorul. Doi îngeri, stând pe nori, se apleacă cu respect către ea. În fundal, arhitecturi: ziduri, cupole, turla din Constantinopol. În jurul havuzului, numeroase personaje, tineri și bătrâni, bogați și săraci, unii scot apă în cupe și o beau, alții, bolnavi, sunt stropiți cu această apă dătătoare de viață și de sănătate. În havuz înoată pești.

##### 4. *Maica Domnului, Joaca Pruncului - Pelagonitissa*

Pruncul Iisus se întoarce către Maica Domnului și într-o mișcare bruscă, cu capul dat pe spate, atinge cu o mână obrazul și cu cealaltă mâna Mariei, care îi întinde un rotulus. Primele opere rămase până în zilele noastre, datează de la sfârșitul secolului al XII-lea. Iconografii ruși numesc această temă Joaca Pruncului. Fiul lui Dumnezeu este reprezentat ca un copilăș care se joacă și se mișcă fără rețineri.

##### d) Icoane praznicale

Icoana Schimbării la Față reprezintă transfigurarea Domnului în muntele Tabor. Sfinții evangheliști relatează: „Și s-a schimbat la față înaintea lor, și astrălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina” (Mt. 17, 2; Lc. 1, 27-). El este înfățișat în partea de sus a icoanei, pe munte, dar fără a-L atinge. Înveșmântat în alb, nu este decât lumină. El îi învăluie în lumina Sa pe Moise și pe Ilie, fiecare pe câte un munte, pe care însă nu-l ating cu picioarele. Se află pe culmi, căci sunt oamenii înălțimilor duhovnicești. Icoana revelează starea

omului, capabil să redobândească frumusețea pierdută. S-a spus că din ea s-ar putea desprinde o descoperire a Treimii. Deși ucenicii pot vedea și auzi Cuvântul Întrupat, chiar și Schimbat la Față, în slavă, nu pot încă să privească slava Împărăției, și să-I audă glasul fără a tremura, spre deosebire de Moise și de Ilie, care nu mai sunt din lumea aceasta. Ei sunt martorii unei arătări complete în cele trei Persoane: Vocea Tatălui mărturisește, Duhul luminează și Fiul primește și manifestă cuvântul și lumina. Concomitent, icoana Schimbării la Față, ca și întreaga iconografie își găsește explicitarea și temeiul principal în Învierea lui Hristos. Iconografia ortodoxă, indiferent de tematica ei, transmite o bucurie sau o lumină pascală. Aceeași lumină a Învierii lui Hristos străbate Sfânta Scriptură, Sfânta Liturghie, Filocalia, Iconografia și Imnografia ortodoxă autentică. Și e firesc să fie așa devreme ce Învierea este sărbătoarea sărbătorilor. Avem prin mărturiile patristice o fundamentare pentru a susține cu tărie că lumina, pacea și bucuria Învierii Domnului trebuie să fie dimensiunea fundamentală a iconografiei bisericești. În virtutea acestor considerente exprimate încă de la începuturile iconografiei, scena Învierii a fost cu generozitate pictată, dar uneori s-au făcut și greșeli. În zorii creștinismului, pentru reprezentarea Învierii se folosea evenimentul ieșirii lui Ioana din pânțele chitului. În veacurile V-IX evenimentul Învierii lui Hristos duce la o altă compoziție: Coborârea lui Hristos la iad, reprezentare ce a apărut pentru prima oară în vechile psaltiri. În vechile miniaturi, simple și fără de amănunte, iadul este reprezentat în chipul unui bătrân încătușat și răsturnat sau a unui om mare, cu păr țepoș, deasupra căruia stă Însuși Biruitorul iadului, Care întinde lui Adam și Evei mâinile și-i scoate cu vitejie pe cei legați în obezi, după cuvântul psalmistului (Ps. 67,7)<sup>15</sup>. Deasemnea este cunoscută și reprezentarea istorică a venirii mironosițelor la mormânt.

#### e) Icoana Sfintei Treimi

Ne oprim acum și asupra simbolisticii celebrei icoane a Sfintei Treimi pictată de recent canonizatul pictor al Bisericii Ruse, Sfântul Andrei Rubliov. În icoană, Trei îngeri înaripați stau pe tronuri înalte în jurul mesei. În fața lor se află potirul sacrificial. Fiecare ține câte un toiag în mâna stângă. Cu mâna dreaptă, Cel din stânga și Cel din mijloc binecuvântează potirul.

#### f) Icoane necanonice

Câteodată, Hristos este reprezentat deasupra Înțelepciunii, și deasupra Lui, Dumnezeu-Tatăl. Dincolo de caracterul problematic al reprezentării Tatălui, acest tip de icoană generează în mod deosebit confuzie. Sfântul Duh nu este pictat, așadar există riscul ca Înțelepciunea să fie identificată cu Sfântul Duh, pentru că ceea ce vedem pare să formeze o „Treime”, sau să apară ca un al patrulea ipostas. Un astfel de risc nu este deloc imaginar, pentru că în sofologia lui Serghei Bulgakov, la un anumit moment al evoluției sale, înțelepciunea era concepută ca un ipostas adăugat celor Trei Ipostasuri dumnezeiești. Nici acest tip iconografic nu poate fi reprezentat deoarece nu respectă principiul realismului evanghelic trasat de Sinodul Trulan.

#### Ochiul lui Dumnezeu a toate văzător

Dezvoltată în special în Rusia secolului XIX, această reprezentare a fost marcată de influența francmasoneriei și ezoterismului în societatea înaltă. Icoana se prezintă ca o mandorlă asemănătoare cu cea de la Schimbarea la Față, alcătuită din patru

cercuri concentrice. Cercul central este ocupat de icoana lui Hristos binecuvântând. Această icoană duce lipsă de limpezime, cât și de coerență teologică și îi lipsește însușirea de a crea o legătură cu Mântuitorul sau celelalte personae ale Sfintei Treimi.

### Icoanele Dreptului Iosif și ale Sfintei Familii

De influență catolică, apărute în ultimele decenii în țările ortodoxe, prima îl înfățișează pe Dreptul Iosif purtând în brațe pe Hristos copil (după analogia icoanei Maicii Domnului cu Pruncul), a doua înfățișează pe Fecioara, Dreptul Iosif și Pruncul ținut de ambii în brațe: adesea capetele sunt lipite, iar Dreptul Iosif cuprinde cu mâna dreaptă pe Maica Domnului. Această reprezentare conduce la o dublă confuzie: o înfățișează pe Maria și Iosif ca pe niște soți obișnuiți și indică faptul că Hristos este fiul celor doi.

Așadar, icoana ortodoxă este o realitate pe cât de autentică și benefică pentru spiritualitatea creștină, pe atât de amplă și complexă, temeiurile teologice și estetice fiind elemente constitutive ale acesteia. Suntem conștienți, că prezenta lucrare, în care ne-am concentrat asupra aspectelor de sinteză, nu este suficientă pentru lămurirea multor probleme, însă ea cu siguranță constituie o modestă contribuție în investigarea subiectului respectiv.

### Note

<sup>1</sup>Bria, Ion. *Dicționar de teologie ortodoxă*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (IBM al BOR), 1994. p. 195.

<sup>2</sup> Braniște, Ene, Nițoiu, Ghenadie, Neda, Gheorghe. *Liturgica teoretică*. Manual pentru Seminariile teologice. București: Editura IBM al BOR, 1984. p. 110.

<sup>3</sup> Stăniloae, Dumitru. *Icoanele în cultul ortodox*. În: *Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească*. Studii și articole, Vol. I. București: Editura Basilica, 2017. pp. 228-243. ISBN: 978-606-290-149-3.

<sup>4</sup> Clement, Olivier. *Considerații asupra spiritualității icoanei*. În: *Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească*. Studii și articole, Vol. I. București: Editura Basilica, 2017. pp. 206-216. ISBN: 978-606-290-149-3.

<sup>5</sup> Ciobotea, PF Daniel. *Iconostasul - Epifanie a Împărăției cerurilor* [online]. 25 ianuarie 2020 [citat 14 decembrie 2020]. Disponibil: <https://basilica.ro/catapeteasma-este-o-evanghelie-pictata-a-spus-patriarhul-la-sfintirea-iconostasului-biseric-bnii-militari-i/>

<sup>6</sup> Buchiu, Ștefan. *Dimensiunea apofatică a icoanei ortodoxe*. În: *Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească*. Studii și articole. Vol. I. București, Editura Basilica, 2017. pp 457-459. ISBN: 978-606-290-149-3.

<sup>7</sup> Ciobotea, PF. Daniel. *Pictura bisericească - simbol de credință vizual* [online]. 25 ianuarie 2020 [citat 19 decembrie 2020]. Disponibil: <https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/stiri/iconostasul-epifanie-a-imparatiei-cerurilor-12561.html>

<sup>8</sup> Schmemmann, Pr. Alexander. *Euharistia. Taina Împărăției*. București: Editura Sophia, 2012. p. 26. ISBN: 978-973-136-324-0.

<sup>9</sup> Uspensky, Leonid, Lossky, Vladimir. *Călăuziri în lumea icoanei*. București: Editura Sophia, 2011. p. 86. ISBN: 978-973-136-270-0.

<sup>10</sup> *Liturghier*. București: Editura IBM al BOR, 2012. p. 196.

<sup>11</sup> Baștovoi, Savatie. *Idol sau icoană: elemente de teoria icoanei*. Timișoara: Editura Marineasa, 2000. p.77. ISBN: 978-973-948-564-7.

<sup>12</sup>Boghiu, Sofian. *Chipul Mântuitorului în iconografie*. București: Editura Bizantină, 2001. pp. 80-111.

<sup>13</sup>Quenot, Michel. *Icoana: fereastră spre absolut*. București: Editura Enciclopedică, 1993. p. 87.

ISBN: 978-973-450-065-9.

<sup>14</sup>Cavarnos, Constantine. *Ghid de iconografie bizantină*. București: Editura Sophia, 2005. p. 187.

ISBN: 978-973-774-058-0.

<sup>15</sup>Monahia Iuliania. *Truda iconarului*. București: Sophia, 2010. p. 159. ISBN: 978-973-820-705-9.

## Referințe bibliografice

Baștovoi, Savatie. *Idol sau icoană: elemente de teoria icoanei*. Timișoara: Editura Marineasa, 2000.

Braniște, Ene, Nițoiu, Ghenadie, Neda, Gheorghe. *Liturgica teoretică*. Manual pentru Seminariile teologice. București: Editura IBM al BOR, 1984.

Bria, Ion. *Dicționar de teologie ortodoxă*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (IBM al BOR), 1994.

Boghiu, Sofian. *Chipul Mântuitorului în iconografie*. București: Editura Bizantină, 2001.

Buchiu, Ștefan. *Dimensiunea apofatică a icoanei ortodoxe*. În: *Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească*. Studii și articole. Vol. I. București, Editura Basilica, 2017.

Cavarnos, Constantine. *Ghid de iconografie bizantină*. București: Editura Sophia, 2005.

Ciobotea, PF Daniel. *Iconostasul - Epifanie a Împărăției cerurilor* [online]. 25 ianuarie 2020 [citat 14 decembrie 2020]. Disponibil: <https://basilica.ro/catapeteasma-este-o-evanghelie-pictata-a-spus-patriarhul-la-sfintirea-iconostasului-biserici-bnii-militari-i/>

Ciobotea, PF. Daniel. *Pictura bisericească - simbol de credință vizual* [online]. 25 ianuarie 2020 [citat 19 decembrie 2020]. Disponibil:

<https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/stiri/iconostasul-epifanie-a-imparatiei-cerurilor-12561.html>

Clement, Olivier. *Considerații asupra spiritualității icoanei*. În: *Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească*. Studii și articole, Vol. I. București: Editura Basilica, 2017. pp. 206-216.

*Liturgier*. București: Editura IBM al BOR, 2012.

Monahia Iuliania. *Truda iconarului*. București: Editura Sophia, 2010. p. 159.

Quenot, Michel. *Icoana: fereastră spre absolut*. București: Editura Enciclopedică, 1993.

Schememann, Pr. Alexander. *Euharistia. Taina Împărăției*. București: Editura Sophia, 2012.

Stăniloae, Dumitru. *Icoanele în cultul ortodox*. În: *Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească*. Studii și articole, Vol. I. București: Editura Basilica, 2017.

Uspensky, Leonid, Lossky, Vladimir. *Călăuziri în lumea icoanei*. București: Editura Sophia, 2011.



**ȘTIINȚE ALE EDUCAȚIEI**  
**SCIENCES OF EDUCATION**



## DÉVELOPPEMENT DES COMPÉTENCES TRANSVERSALES AU SEIN DES FILIÈRES FRANCOPHONES: ENTRE LA FORMATION LINGUISTIQUE ET LA CONSTRUCTION DES SAVOIRS DISCIPLINAIRES

Gheorghe MOLDOVANU

*Académie d'Études Economiques de Moldova*

As we know, there are currently two opposing trends in the choice of educational standards: on the one hand, the search for individualization and, on the other hand, the standardization of the educational service in the sense of standardization of the most common model.

The purpose of this paper is to present some linguistic and pedagogical reflections on the cross-cutting approaches that can be adopted, on the one hand, for the development and consolidation of students' language skills in using the French language and, on the other hand, for the teaching of non-linguistic disciplines in French within international programs in the context of globalization. These reflections emerge from our knowledge of the field, both theoretical and practical, in the implementation of teaching focused on general French, French for specific purposes and, lately, French for academic purposes within the Filière Francophone of the Academy of Economic Studies of Moldova.

The work sheds light on the new role of the language teacher who has to overcome in his approach a certain number of linguistic and sociolinguistic difficulties faced by learners, and help them succeed in the transition to the standard of teaching à la française, thus ensuring that they take ownership of this new standard. This implies regular links between the teachers of French language and the teachers of specialized subjects in order to set up a common system to help students understand the university courses by creating pairs of language teachers and specialized teachers.

**Key words:** *Filière francophone, language skills, cross-cultural communication, lecture, note taking, general French, French for specific purposes, French for academic purposes.*

### Introduction

Le présent travail a pour but de présenter quelques réflexions d'ordre linguistique et pédagogique sur les approches croisées qu'on peut adopter, d'une part, pour le développement et la consolidation des compétences langagières des étudiants et, d'autre part, pour l'enseignement des disciplines non linguistiques, en français, au sein des programmes internationaux dans le contexte de mondialisation, les filières francophones pouvant servir d'exemple de ce type de programmes. Ces réflexions émergent de notre connaissance du domaine, à la fois théorique et pratique, dans la mise en place d'enseignements axés sur le français de spécialité, le français sur objectifs spécifiques et, dernièrement, le français sur objectifs universitaires, au sein de la filière francophone de l'Académie d'Etudes Economiques de Moldova.

L'article fait de la lumière sur le nouveau rôle de l'enseignant de langue au sein des filières francophones qui est amené dans sa démarche, d'un côté, à surmonter un certain nombre de difficultés linguistiques et sociolinguistiques, d'un autre côté, à aider ces derniers à réussir le passage au standard d'enseignement à la française, à faire en sorte qu'ils s'approprient cette nouvelle démarche. Cela

suppose des liens réguliers entre les enseignants de français et les enseignants de disciplines de spécialité pour la mise en place en commun d'un dispositif d'aide à la compréhension des cours universitaires par la création des binômes enseignant de langue – enseignant de spécialité.

### **Conditions d'enseignement/apprentissage et objectifs linguistiques visés**

En accord avec les principes fondamentaux et leurs conséquences pratiques élaborés par le Cadre européen commun de référence toutes les personnes concernées par l'organisation de l'apprentissage des langues sont invitées à fonder leur action sur les besoins, les motivations et les caractéristiques de l'apprenant (4). A partir de cette analyse de la situation d'enseignement/apprentissage, il est absolument essentiel de définir avec un maximum de précision des objectifs immédiatement valables aux regards des besoins des apprenants et réalités du point de vue de leurs caractéristiques et des moyens possibles. Aborder la question sous cet angle de vue nous paraît en préalable essentiel au regard tant des démarches que des outils pédagogiques en vue d'un enseignement/apprentissage efficace.

S'agissant de la situation d'enseignement/apprentissage, il faut dire que les filières francophones représentent un cadre spécifique d'apprentissage dans lequel l'apprenant ne se trouve pas en contact direct avec le milieu parlant la langue visée et la civilisation dont elle est le reflet. Il ne bénéficie pas de l'immersion dans un univers linguistique différent du sien et ne se trouve pas obligatoirement contraint d'utiliser la langue étrangère dans la vie quotidienne et dans les activités plus spécialisées qui sont siennes. Toutefois, même si l'apprentissage est effectué sur place, dans le pays d'origine de la filière, l'apprenant sera appelé à avoir des contacts avec un milieu universitaire parlant la langue française, et il lui faudrait recourir à une méthode active, capable de suppléer l'absence du milieu linguistique authentique. Il s'agit donc de créer un milieu bilingue où la langue française est avant tout utilisée comme véhicule d'un enseignement magistral et d'une culture ou d'une information scientifique. Il est clair que le problème de son enseignement différera selon la catégorie du public envisagé. Pour ce qui est des filières francophones moldaves, leur public est constitué principalement de jeunes adultes, étudiants fréquentant un établissement supérieur du premier cycle (licence), du deuxième cycle (master) ou du troisième cycle (doctorat), avec la possibilité éventuelle de suivre, ultérieurement, un cursus universitaire en France ou dans un autre pays francophone.

Il est évident que, dans ces cas, la fonction didactique de la langue française, dans un premier temps, et d'introduire, expliciter des notions, définir, argumenter, etc. Il s'agit donc pour l'apprenant d'être en mesure d'utiliser le français comme une voie d'accès à une spécialité donnée, un outil d'échange dans un domaine bien précis. Mais la visée linguistique proprement dite pour l'apprenant des filières francophones ne se réduira pas à la capacité de se repérer dans une bibliothèque internationale pour identifier d'autres travaux effectués dans d'autres pays du monde dans un domaine connexe ou similaire au sien ; il s'agira plutôt de comprendre des exposés, des cours magistraux, des conférences, si possible de prendre des notes. Il s'agira également de participer activement à des discussions entre spécialistes, d'être en mesure d'y intervenir en posant des questions, en nuanciant des réponses. Tel étudiant aura à pratiquer la démonstration scientifique, l'exposé au tableau ce qui exigera de lui une maîtrise et une certaine

aisance dans la manipulation de la langue française. Pour les étudiants des filières en sciences économiques, par exemple, la rédaction d'un compte rendu, d'un rapport, d'un essai, ainsi que la correspondance d'affaires impliqueront une compétence linguistique différente, plus évoluée et plus complexe en ce qui concerne l'expression écrite.

### **Niveau de connaissances linguistiques des étudiants à l'inscription et trajectoire d'enseignement/apprentissage du français**

Dans ce qui suit, nous nous limiterons à schématiser les principaux aspects qu'est susceptible de présenter la situation linguistique des étudiants de notre université au moment de leur inscription à la filière francophone bien que la configuration de cette situation puisse changer d'une année à l'autre.

3.1. Connaissance passive de la langue française nécessitant une remise à jour et une reconversion à une pratique active (stade de l'étudiant ayant déjà fait au sein d'un établissement d'enseignement secondaire ou technique moyen une scolarité quelconque dans la langue cible et abordant une 3-ième ou 4-ième année d'étude de la langue en question). Leur niveau de compétence se situerait entre le A2 et B1, d'après le CECR.

3.2. Pratique suffisante de la langue usuelle, mais insuffisante pour prétendre accéder immédiatement à travers la langue cible à des études spécialisées (stade de l'étudiant qui a déjà effectué une scolarité assez longue au niveau préuniversitaire dans la langue cible. Leur niveau de compétence correspond, d'après les niveaux de référence au niveau B1.

3.3. Bonne pratique de la langue usuelle, suffisante pour accéder immédiatement à travers la langue cible à des études spécialisées (stade de l'étudiant ayant effectué une scolarité assez longue au niveau préuniversitaire, parfois de 7 à 8 ans, ou même davantage dans les classes bilingues). Leur niveau se situerait, d'après le CECR, au niveau B2. Cette population d'étudiants est la plus nombreuse.

Il est évident que le niveau de compétences de ces catégories d'apprenants est assez hétérogène. Il faut dire que l'appréciation de ces niveaux d'ordre fondamental se révèle capitale tout autant pour poser un diagnostic sur un public précis, que pour sélectionner les documents pédagogiques, dresser l'inventaire des structures grammaticales-type et des priorités lexicales de la langue des affaires, orienter les programmes, les stratégies et les démarches. Ceci étant, les apprenants classés sous les catégories 3.1 et 3.2 sont censés suivre un cours de remise à niveau afin de leur permettre de commencer le plus tôt possible à suivre des cours dans la langue française. Après avoir suivi ce cours de remise à niveau, les apprenants des trois catégories citées plus haut seront inscrits dans des groupes d'apprentissage approfondi du français de spécialité. La progression des apprenants vers la maîtrise de la langue de spécialité sera accompagnée par un enseignement du français sur objectif universitaire. Les impératifs auxquels doit répondre cet enseignement d'un type relativement nouveau et d'une nécessité évidente dérivent du domaine dans lequel nos apprenants opéreront et à quelles situations ils devront faire face, des tâches qu'ils devront accomplir, de la connaissance d'une autre culture à laquelle ils devront faire appel. De surcroît, notre expérience d'enseignement du français au public de la filière nous a amené à la conclusion selon laquelle l'appréciation des différences entre les approches pédagogiques dans la construction des savoir-faire,

pratiquées en France en Moldova, se révèle capitale pour orienter les stratégies et les démarches d'enseignement, ce qui justifie l'introduction de la composante « français sur objectifs universitaires » dans la trajectoire de l'enseignement/apprentissage de la langue. Un éclairage plus concret de ces questions est apporté en 6, et 6.1 de ce travail.

### **La langue objet d'apprentissage**

L'enseignement de la langue à la filière débute avec la découverte de la langue de spécialité. Dans le choix du contenu de l'enseignement nous ne faisons pas de délimitation entre la langue usuelle et la langue de spécialité car notre expérience confirme les constatations de M. B. Malmberg à ce sujet (91). Ceci étant, à l'étape initiale, notre démarche est axée sur l'enrichissement et de la langue commune visant non seulement à mettre l'étudiant en possession du vocabulaire et la grammaire, mais aussi à lui donner des outils d'expression logique et des nuances essentielles de la langue appartenant aux sphères économiques plus restreintes (gestion d'entreprise, commerce international, services bancaires, finance, marketing).

Un vocabulaire d'initiation destiné à l'étudiant en économie devra faire paraître, par exemple, des termes d'appréciation quantitative, tels que : augmenter, diminuer, évaluer, hausse, baisse, volume, moyen, constant, etc. ou des familles de mots : produire, production, producteur, produit, productif, improductif, productivité, etc. Il ne pourra négliger l'expression de concepts de base, tels que monnaie, capital, investissement, épargne, croissance, récession, crise, bien, besoin, demande, offre, etc. Une présentation en série fondée sur l'antonymie ou l'apparement de certaines notions sera souvent nécessaire : demande/offre ; structurel /conjoncturel ; croissance/décroissance ; élasticité/rigidité ; épargner/dépenser, etc.

L'apprentissage du lexique ne se limitera pas à la fixation du vocabulaire de désignation, mais fera intervenir les lois de la dérivation et leurs variantes : offre –offrir – offrant – suoffer. Quelques exemples suffisent à faire entrevoir les risques d'erreurs auxquels l'exploration du champ lexical expose les apprenants. Ainsi, ils pourraient rapprocher les lexèmes offrande et offertoire de la série dérivative susmentionnée en se basant sur la communauté de forme. Elargir la gamme d'un lexique spécialisé conduit à se heurter simultanément à la complexité du système morphologique du français. C'est aussi se heurter à de nombreuses confusions phonétiques et orthographiques dues souvent aux contaminations de la langue d'origine : la balance (des paiements)/le bilan (comptable), la croissance/l'accroissement/le croisement (des agents et des opérations économiques dans un tableau comptable).

Etant donné l'importance que revêt le recours à la nominalisation dans le langage économique, l'apprenant sera incité à chaque occasion à permuter le verbe et le nom : augmenter/augmentation, demander/demande et l'adjectif ou le nom : des prix stables/ la stabilisation/la stabilité des prix. L'apprentissage du lexique en contexte fonctionnel devra s'attacher à créer les automatismes auxquels fait appel la construction de nombreux verbes, adjectifs et mots-outils régissant une préposition : inférieur/supérieur/égal/proportionnel à, contracter une dette envers qq, détenir une créance sur qq, au bénéfice de qq, etc.

L'analyse de l'expression économique révèle d'autres traits spécifiques qui ne doivent pas être négligés et qui nécessitent une gamme d'exercices appropriés et progressifs : abondance des verbes impersonnels, des verbes pronominaux, de la forme passive, détermination et indétermination, caractérisation, valeur des adverbes pour nuancer un terme, importance des relations temporelles causales, spatiales, de la comparaison expression des mesures, fonction des articulateur logiques dans la construction et l'analyse du discours, etc.

Même si la syntaxe des textes économiques est celle du français général, on peut constater certaines préférences dans chacun de ces registres en matière d'énonciation et de combinaisons fréquentes voire stéréotypées. Il faudra donc faire en sorte que les apprenants s'approprient un corpus de connaissances en syntaxe relatif aux prédilections en matière de combinaison (une syntaxe distributionnelle), aux possibilités et interdictions en matière d'agencement syntaxique (une syntaxe transformationnelle) et aux conditions d'emploi de certaines combinaisons et transformations en fonction de différents types de textes et de discours (une syntaxe de l'énonciation).

### **Démarches pédagogiques mises en oeuvre pour enseigner la langue**

La pédagogie audio-visuelle au départ, sans jamais l'abandonner complètement. Au fur et à mesure que les apprenants avancent dans leur apprentissage, nous abordons de plus en plus les documents écrits et les activités orales, notamment: la compréhension de l'oral, la compréhension de l'écrit, la production orale et la production écrite. Ces quatre compétences sont constamment alternées pendant les activités d'interaction et de médiation.

Dans les activités de compréhension orale, l'apprenant comme auditeur, reçoit et traite un message produit par un ou plusieurs locuteurs natifs. Dans chacun des cas, l'apprenant peut écouter pour comprendre l'information globale, une information particulière, l'information détaillée et l'information implicite. Il s'agira d'un entraînement progressif au terme duquel l'apprenant devra être capable de comprendre un véritable exposé, d'en saisir les idées clés, d'en percevoir les articulations.

A l'étape suivante, nous proposons aux étudiants l'audition d'énoncés comportant une information d'ordre économique. Dans un premier temps, on passe à l'audition de petits paragraphes, puis à celle de textes d'extension et complexité croissante. Enfin, on recourt à de courts exposés d'une durée pouvant aller jusqu'à 5-7 minutes ce qui suppose de la part de l'étudiant une capacité d'attention et de compréhension suffisamment soutenue. Dans le choix du contenu et de la forme des documents proposés il faut tenir compte du fait que les phrases constituent en elles-mêmes une information complète. Elles permettront d'introduire les termes élémentaires dont il a été question plus haut : monnaie, taux, volume, etc. et chaque fois que possible elles seront fondées sur des oppositions ou des rapprochements se traduisant par des corrélations de termes : une majoration/une diminution, s'élever à/se chiffrer à/atteindre, etc. La complexité d'un énoncé oral tiendra également au nombre de « constituants de phrase », à l'importance relative de chaque syntagme constitutif de l'énoncé et aux segments (adverbes, circonstants, déterminants, etc.) constituant chaque syntagme. Eveiller chez les apprenants la capacité de comprendre un énoncé dans sa globalité est un de nos soucis permanent.

La progression dans l'exercice de la compréhension orale est également fondée sur le passage par étape : d'un type d'énoncé à contenu informatif simple à un type d'énoncé à contenu informatif multiple ; d'un type d'énoncé phraséologiquement simple à un type d'énoncé phraséologiquement complexe. Une « valence » supplémentaire peut tenir compte de la spécialisation du lexique, cependant comme notre expérience le montre, dans la mesure où l'énoncé proposé fera intervenir des données économiques familières à l'apprenant, le vocabulaire ne constitue qu'une difficulté mineure par rapport à la compréhension globale de l'énoncé.

Un nouveau « saut dans le vide » est amorcé quand nous proposons à nos étudiants de véritables petits exposés sur un thème de leur spécialité. Il est alors souhaitable que le vocabulaire utilisé soit déjà connu afin de faire porter tout l'effort sur la structure et l'enchaînement des idées, sur les charnières logiques (annonce d'un chapitre, d'une parenthèse, d'une définition, d'un exemple, d'une conclusion, etc.). Ce type d'entraînement est nécessaire et utile à la fois dans la mesure où les apprenants sont censés suivre des cours en français, assurés souvent par des professeurs invités dont le français est la première langue de communication. À notre vif regret, l'espace qui nous a été réservé dans ce recueil ne nous permet pas de traiter de façon tout aussi détaillée les démarches pédagogiques pour le développement des autres compétences citées ci-dessus. Toutefois, une présentation ne serait-ce que succincte de ces activités s'impose.

Dans les activités de compréhension écrite l'apprenant, en tant que lecteur, reçoit et traite des textes écrits. Nous proposons aux étudiants d'accomplir les tâches suivantes : lire pour comprendre l'information globale, lire pour comprendre une information particulière, lire pour comprendre une information détaillée, lire pour comprendre l'implicite du texte. Dans les activités de production orale l'apprenant produit un énoncé oral ou un discours qui est reçu par un ou plusieurs auditeurs. Parmi ces activités de production que nous exerçons on trouve : la production de renseignements de toutes sortes, la production des discours (discours dans des réunions d'entreprises, argumentation dans un débat, commentaire d'un événement économique, etc.). Ces activités peuvent inclure la présentation d'un exposé en suivant des instructions précises, le commentaire des données visuelles (diagrammes, tableaux, fiche d'entreprise, etc.). Les activités de production écrite ont pour but de développer chez l'apprenant la capacité de produire un texte écrit. Parmi ces activités on trouve : remplir des formulaires, rédiger un CV, une lettre de candidature, écrire des articles économiques sur Internet, rédiger des compte rendus, des rapports, des procès-verbaux (de l'Assemblée des actionnaires, par exemple), rédiger des lettres commerciales, résumer des textes économiques, voire même rédiger une note de synthèse à partir de plusieurs documents écrits, etc.

Dans les activités interactives l'étudiant joue alternativement le rôle du locuteur et de l'auditeur avec un ou plusieurs interlocuteurs afin de construire conjointement un discours conversationnel dont ils négocient le sens suivant un principe de coopération (par exemple, échanger des informations sur le choix de la forme juridique d'une entreprise, négocier une réduction de prix, participer à un entretien d'embauche, intervenir dans une réunion du comité d'entreprise, etc.). Il est clair que dans l'enseignement des langues, et nous en sommes convaincus, doivent être conjugués plusieurs procédés, la variété étant de toutes façons un élément fondamental de toute bonne pédagogie.



---

### **Construction des savoirs disciplinaires : différences des approches pédagogiques moldave et française**

Nous devons mentionner que les difficultés rencontrées par les étudiants moldaves des filières francophones ne se limitent pas aux seules difficultés d'ordre linguistique. D'autres difficultés viennent s'y ajouter qui dérivent de la différence des systèmes d'enseignement français et moldave. Dans le système moldave, hérité du système soviétique, la transmission des connaissances et la reproduction de l'information acquise est principalement recherchée. Au contraire, dans le système français, l'objectif est plutôt l'élaboration des savoir-faire, l'accent étant mis sur la mise en place de la créativité, ainsi que la recherche de la problématique et des solutions. Si le modèle moldave est surtout axé sur la culture générale, dans la méthodologie française, il s'agit d'une approche plus pointue et spécialisée. L'enseignement moldave est plus porté sur l'aspect théorique, alors que l'enseignement français est plus orienté vers la pratique (jeu d'entreprise, étude de cas). Les étudiants moldaves sont plus assistés et ont plus de tutelle que les étudiants français, ceux-ci étant plus autonomes dans la recherche et le traitement de l'information et dans la prise de décisions.

Une différence importante réside aussi en la façon de raisonner. Dans le système d'enseignement moldave, les principes de raisonnement logique et rigoureux ne sont pas trop exigés, alors que le raisonnement à la française est fondé sur les principes cartésiens, avec la suite logique des idées, le déroulement d'un raisonnement allant du plus simple au plus complexe, avec un enchaînement logique. Tant le raisonnement que la présentation des idées doivent être clairs, méthodiques et rationnels. À part cela, dans l'enseignement moldave, la forme de transmission de l'information n'a pas trop d'importance, ce qui n'est pas le cas dans le système de formation à la française où la forme ainsi que le fonds sont bien précis et réglementés. L'enseignement moldave s'appuie sur l'analyse, alors que le système français est basé sur la synthèse, les liens interdisciplinaires étant moins étudiés en Moldova qu'en France laquelle privilégie une approche systémique. De ce point de vue, le programme des filières francophones, standardisé selon le modèle européen de formation, et plus précisément le modèle français, présente des avantages incontestables pour les étudiants. Il est mieux adapté à l'économie de marché, développe une certaine souplesse qui offre une meilleure adaptation au contexte changeant et incertain de la mondialisation. En même temps, ce programme suppose des exigences particulières d'ordre linguistique et extralinguistique imposant la connaissance et le respect des normes de l'enseignement universitaire français.

Dans cet ordre d'idées, force est de constater que laisser aux seuls étudiants des filières et aux enseignants de français langue étrangère la tâche de combler cet écart par la formation linguistique traditionnelle donne des résultats limités. Avec la multiplication de nos expériences d'enseignement à la filière, jointes aux réflexions pédagogiques des chercheurs étrangers concernant le français sur objectifs universitaires (Mangiante & Parpette, 2011), nous essayons d'orienter nos efforts sur une intégration bidimensionnelle.

La première consiste, comme nous l'avons mentionné plus haut, à donner aux étudiants la possibilité de faire progresser leurs compétences linguistiques en compréhension orale, compréhension écrite, production orale et production écrite à travers une offre de cours de langue.

La deuxième a pour objectif d'adapter les pratiques d'enseignement des différentes disciplines économiques de manière à faciliter la maîtrise des situations universitaires par les étudiants de la filière (lecture des photocopiés, prise de notes, structure du discours économique : démonstration avec différents types de raisonnements, commentaire, interprétation et extrapolation à partir d'un document visuel, etc.). Cet accompagnement leur permet de surmonter les difficultés linguistiques et cognitives en les amenant à remplir plus efficacement leur fonction d'étudiant.

**Exigences spécifiques envers les étudiants des filières francophones :  
entre le français de spécialité et le français sur objectif universitaire**

Étant donné que les étudiants rencontrent des difficultés dès le premier contact avec les cours de spécialité et que ceux-ci se font essentiellement à travers les cours magistraux, l'enseignant de langue a une double fonction : il doit, d'une part, accompagner les étudiants dans le perfectionnement de leur compétence à communiquer langagièrement, d'autre part, les aider à s'approprier les modes de raisonnement qui sous-tendent les disciplines scientifiques (dans notre cas les disciplines économiques). Par ailleurs, les mots et les formulations les plus incompréhensibles pour nos étudiants ne sont pas nécessairement les plus techniques, car la terminologie est souvent internationale et puis l'intercompréhension dans les langues romanes est un support non négligeable pour eux. C'est plutôt toute la phraséologie et les méthodes de raisonnement propres aux disciplines scientifiques qui constituent la clé du problème dans la compréhension d'un cours magistral (l'argumentation, la démonstration, le commentaire, l'exploitation des documents visuels, etc.). Ceci étant, on peut subdiviser, conventionnellement, le travail de l'enseignant de langue en trois volets, notamment le travail sur la langue, le traitement de l'information et la présentation de l'information, ces trois composantes étant interdépendantes et formant un tout. Le travail sur la langue vise le développement de la compétence à communiquer langagièrement qui englobe la composante linguistique, socioculturelle et pragmatique, chacune de ces composantes étant constituées, à leur tour, de savoirs, d'habiletés et de savoir-faire. Dans cette acception, le travail sur la langue a trait non seulement aux savoirs et aux savoir-faire relatifs au lexique, à la morphologie et à la syntaxe, mais aussi aux paramètres socioculturels de l'utilisation du français. En plus, ce travail recouvre l'utilisation fonctionnelle des ressources de la langue en question (actes de parole, maîtrise du discours, cohérence et cohésion du discours, etc.).

Mais ce qui est primordial, c'est le travail sur le traitement de l'information sous tous ses aspects, car pour pouvoir travailler la forme de présentation requise, il faut d'abord comprendre l'information, les étudiants étant obligés de lire un grand nombre de textes économiques. Pour eux le problème ne se pose qu'exceptionnellement en termes de traduction; il leur importe prioritairement d'avoir les moyens de saisir assez rapidement l'essentiel d'un texte afin de savoir s'il mérite ou non une étude plus approfondie; ensuite, une fois repérée l'organisation d'ensemble et les principales idées développées, de pouvoir comprendre le détail en centrant leur attention sur tel passage ou tel chapitre qui cadre plus particulièrement avec leurs préoccupations personnelles. Ils ont en effet appris, dans l'enseignement linguistique de base, à faire des traductions « mot à

mot », mais cette méthode ne peut pas convenir à un travail sur des dossiers ou des livres de plusieurs pages. Il est nécessaire d'appliquer d'autres méthodes : analyser la structure du texte, découvrir le plan d'ensemble, dégager l'essentiel de l'accessoire, repérer les articulations logiques. Souvent la représentation graphique du texte aide à trouver les idées maîtresses, les mots clés et l'enchaînement logique.

### **Comprendre un cours magistral et prendre des notes**

Ce qui pose un problème particulier aux étudiants étrangers des filières francophones c'est la compréhension des cours magistraux. Il est évident que la structure du cours ainsi que les moyens linguistiques utilisés par les enseignants lors d'un cours magistral en sciences médicales, en mécanique ou encore en sciences économiques seront bien différents. Par conséquent, dans chacun de ses cas, les enseignants de français seront amenés à entraîner les apprenants à comprendre des fragments de cours enregistrés, transcrits, didactisés dans la filière concernée en fonction de l'évolution de cet enseignement (Cortier & Kaaboub, 2010: 55 - 65). Cela suppose des liens réguliers entre enseignants des disciplines spécialisées et enseignants de français. La collaboration en question, qui débouche sur un cours de français sur objectif universitaire, permet aux enseignants de langue de mettre au point des activités langagières comprenant des points linguistiques qui sont en relation directe avec les situations de communication employées pendant le cours magistral.

Les activités langagières consistent, par exemple, à travailler simultanément sur des enregistrements de cours et sur des documents écrits auxiliaires : descriptifs et plans de cours, photocopiés. À ceci s'ajoute la transcription des extraits de cours étudiés. Parmi les activités de réception orale pour lesquelles l'écrit vient à la rescousse de l'oral, on peut citer : la lecture du photocopié en préparation à l'écoute du cours, l'analyse d'une transcription afin de mettre en évidence certains mécanismes discursifs complexes, la comparaison entre les données du photocopié et ce que dit l'enseignant. De cette manière, les étudiants se préparent et s'entraînent à la compréhension dudit cours, car ces activités langagières contribuent à les désinhiber, sachant que, de la même manière, ils pourront comprendre le message et s'exprimer devant le groupe et les enseignants des spécialités. En ce sens, les enseignants de français et ceux des disciplines économiques de l'Académie d'Études Économiques de Moldova s'efforcent de mettre en place un dispositif d'aide à la compréhension des cours universitaires par la création des binômes « enseignant de français – enseignant de disciplines économiques » dans le double objectif de développer la capacité d'apprendre la spécialité et l'apprentissage du français. Force est de constater que la coordination de ce travail important n'est vraiment possible que lorsque l'élaboration des cours de français sur objectif universitaire est soutenue par une implication de l'Université qui seule permet la mise en place des éléments nécessaires au bon déroulement des cours.

La compréhension plus impliquée des cours magistraux va de pair avec la prise de notes. Pour les étudiants des filières francophones, la question de la prise de notes est capitale. C'est une compétence difficile à développer, à plus forte raison, en langue étrangère, non pas par défaut de maîtrise des techniques appropriées, mais parce qu'elle est directement liée à la compréhension. La prise de

notes, qui fait partie de la culture française, n'est pas un élément primordial de l'enseignement moldave. Il s'agit donc d'un savoir-faire à acquérir par nos étudiants. Il faut leur enseigner une méthode leur permettant de prendre des notes dans des situations professionnelles comme les entretiens, les pourparlers ou les réunions, ce qui n'est pas du tout habituel en République de Moldova.

### Conclusions

Au cours de leur formation, les étudiants des filières francophones éprouvent plusieurs difficultés. Avant tout, ils doivent cumuler deux charges : la formation moldave et franco-moldave, ce qui impose beaucoup d'efforts temporels et psychologiques. Outre l'apprentissage renforcé du français, ils sont obligés de s'approprier une nouvelle approche méthodologique : les méthodes cartésiennes fondées sur la logique stricte, sur les relations cause-effet, sur l'articulation nette des éléments. Non seulement la forme de raisonnement est nouvelle, mais la présentation est différente, ce qui nécessite la maîtrise de nouveaux savoir-faire.

Le rôle du professeur de français consiste à aider les étudiants à réussir le passage au standard d'enseignement à la française, à leur fournir les méthodes de travail adéquates, à les entraîner dans les devoirs nouveaux, à faire en sorte qu'ils s'approprient cette nouvelle approche. Premièrement, le professeur de français met l'accent sur le traitement de l'information, il apprend aux étudiants une nouvelle façon de lire leurs textes, très nombreux, en se basant sur le plan d'ensemble du texte. Deuxièmement, il prépare les étudiants aux exigences bien déterminées sur les devoirs tels que le résumé, la synthèse, le rapport de stage, le mémoire, ce qui demande un travail particulier sur l'écrit. Troisièmement, il travaille avec les étudiants sur la prise de notes intelligentes. Quatrièmement, il propose des exercices d'écoute et d'expression pour que les étudiants puissent bien suivre les cours en français et préparer des exposés oraux, principalement pour la soutenance des rapports de stage et de mémoire. Cinquièmement, en qualité de membre du binôme « enseignant de langue – enseignant de discipline spécialisée », il aide l'étudiant à la compréhension des cours magistraux.

### Références bibliographiques

- Cadre européen commun de référence pour les langues*. Conseil de L'Europe. Paris : Didier, 2001.
- Cortier, Claude, Kaaboub Abdelkrim. « Le français dans l'enseignement universitaire algérien: enjeux linguistiques et didactiques », *Le Français dans le monde*, n° 47, Paris : Clé International, 2010, pp. 55-65.
- Malmberg, M. B. « Systèmes lexicaux et systèmes conceptuels », *Les langues de spécialité*, Actes du Stage du Saint-Cloud, 23-30 nov., 1967, pp. 87-98.
- Mangiante, Jean-Marc, Parpette Chantal. *Le français sur objectif universitaire*. Grenoble : Éditions PUG, 2011.

## LIMITE ȘI IPOSTAZE ALE LUDICULUI ÎN CADRUL ORELOR DE RLS *ON-LINE*

**Ludmila BRANIȘTE**

*Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași*

Playfulness is seen as a harmony of two vectors: entertainment and seriousness; thus, it represents a didactic resource which deserves to be taken into consideration when teaching Romanian as a foreign language (RFL). Game component, pleasure and interactivity presupposed in didactic games, represent the premises of optimisation of educational process as long as they are attentively and efficiently exploited by the teacher, being an extremely useful didactic strategy in the framework of the lessons of Romanian as a foreign language. No matter if we see the key word of the present paper – “game” – from the literary, grammatical, semantic or pragmatic point of view, the element which links all these perspectives is the playful aspect implied by each of them. A unanimous recognition of the formative possibilities of games continues in the field of pedagogical theory, with the establishment of the optimal didactic ways of the realisation of its potential. Stemming from this observation, the present paper underlines the playful aspect of didactic activity appearing in the “didactic game”, which becomes an efficient method in teaching Romanian as a foreign language (through simulation and/or dramatisation). The role and the importance of didactic game consist in the fact that it facilitates the process of assimilation, fixation and consolidation of knowledge. At the same time, due to its formative character, it influences the development of our students. At the lessons of Romanian as a foreign language, a Russian-speaking foreign student finds a favourable environment for the development of language skills necessary to successfully integrate not only in the university circles to which he aspires, but also in the society which adopts him.

**Key words:** *preparatory year, teaching techniques, game activities, foreign students, Russian-speaking students, cultural identity, optimisation*

*Limba română nu este nici o știință, nici un obiect, ci o stare de suflet, o conexiune între mental și sentimental, o artă atât a celui ce inițiază, cât și a celui ce o percepe și o integrează dinamic ființei sale. (Ecatarina Curagău)*

### Introducere

Recunoașterea unanimă a valențelor formative ale jocului se continuă în planul teoriei pedagogice cu stabilirea modalităților didactice optime de valorificare a acestui potențial și cu încercarea de recuperare a dimensiunii ludice a fenomenului educațional; „învățarea prin joc”, „o opțiune ușoară” (Stan 29), întrucât cel care se joacă percepe mai ușor anumite noțiuni. Studiul nostru abordează inițiativa individuală și promovarea capacității creatoare ca obiectiv de primă importanță în procesul instructiv-educativ. Rolul și importanța jocului didactic constă în faptul că el facilitează procesul de asimilare, fixare și consolidare a cunoștințelor, iar, datorită caracterului său formativ, influențează dezvoltarea cursanților noștri. Creșterea reușitei studenților internaționali în dobândirea competențelor specifice învățării RLS depinde de eficientizarea interacțiunii

profesor-student, identificarea celor mai așteptate modalități în a sprijini și încuraja studenții pentru instruire.

Nu atribuim exercițiilor de creativitate în organizarea discursului cultural scris și oral o valoare absolută. Nu le aplicăm ad-litteram, ele sunt, și în acest caz, adaptate și diferențiate după necesități, pentru a se ajunge la o tratare concomitentă a celor patru activități lingvistice din *CECRL* (2003 15): a auzi, a citi (activități receptiv), a vorbi, a scrie (activități productive, interactive). Ținând seama de „condiția de dialog” cu valoare de principiu din punct de vedere metodologic, exercițiile de creativitate în predarea-învățarea LRLS răspund acestui deziderat. Ele oferă un cadru adecvat formării, în special, al priceperilor și deprinderilor de muncă independentă. Aceste exerciții joacă un rol important la dezvoltarea gândirii și a limbajului, cât și la stimularea spiritului de inițiativă în muncă și al potențialului creativ. Ca tip de activitate, jocul este un mijloc eficient de dezvoltare a limbajului – „principalul instrument de informare și formare” (Iordanov) în cadrul orelor de RLS.

Indiferent dacă ne raportăm la cuvântul cheie al lucrării de față, „joc”, din punct de vedere literar, gramatical, semantic sau pragmatic, dimensiunea care leagă toate aceste perspective este aspectul „ludic” pe care fiecare dintre ele îl implică. Plecând de la această observație, vom insista în lucrarea de față pe aspectul ludic al activității didactice, manifestat prin „jocul didactic” care devine strategie eficientă în predarea RLS (prin simulare și/sau dramatizare), trecând în revistă un set de perspective diferite asupra conceptului de „joc” în sine.

### Valențele conceptului de „joc”

Dacă din punct de vedere cultural conceptul de „joc” este la fel de important ca „munca”, confirmarea acestei idei regăsindu-se atât în studiile filosofice, culturale, cât și în lucrările lingvistice, cercetători precum L. Wittgenstein, A. Vezhbitskaya sau Johan Huizinga presupun că acest concept, „jocul”, ludicul, poate fi ilustrat în multe tipuri diferite de activități. Nu întâmplător verbul „a (se) juca” în sine este ambiguu.

Cel din urmă autor amintit, Johan Huizinga, a acordat o atenție aparte conceptului de „joc” raportându-se la studiile culturale și insistând asupra interrelației „joc – cultură”. Huizinga scrie că „cultura umană apare și se desfășoară în joc, ca un joc...” (Huizinga 71). Omul de știință examinează jocul în cea mai largă gamă de manifestări ale sale, menționează lupta individuală și competiția în alergare, reprezentare și spectacole, dans și muzică, mascaradă și turnee. Încercând să definească conceptul de „joc”, în toate manifestările sale, Huizinga distinge anumite trăsături formale ale acestuia:

- pentru o persoană adultă și capabilă, *jocul* este o funcție de care s-ar putea lipsi;
- *jocul* este un „exces”, jocul nu este dictat de necesitatea fizică, cu atât mai puțin de o obligație morală;
- *jocul* nu este o sarcină, se desfășoară în timpul liber;
- *jocul* decorează viața, o completează și, ca rezultat, este necesar;
- *jocul* se separă de viața „obișnuită” prin locație și durată;
- *jocul* se fixează imediat ca o *formă culturală*. Odată jucat, rămâne în memorie ca un fel de *creație spirituală sau valoare*, transmisă mai departe ca tradiție;

- într-o lume imperfectă și o viață agitată, *jocul* creează o perfecțiune temporară, limitată. Ordinea stabilită de joc este imuabilă.

Conștientizarea acestui tip de valori, precum și atitudinea deschisă spre acceptarea diferențelor culturale contribuie la succesul comunicării (inter)culturale care devine asertivă și plurifațetată (Căpraru și al., 2017). Pentru J. Huizinga „cultura apare sub forma unui joc, cultura este inițial jucată” (Huizinga 63). Inițial, arta, știința, viața de zi cu zi, jurisprudența și chiar arta militară au fost plasate în *spațiul de joacă*. În ceea ce privește modernitatea, cultura se dezvoltă azi în „formă de joc” într-o mai mică măsură, iar „jocul”, în lumea modernă, este perceput din ce în ce mai serios, regulile sale devenind mai stricte, divizându-se în mod constant.

În sfera preocupărilor analizei lingvistice, în schimb, observăm că cea mai importantă problemă din acest domeniu este căutarea unui invariant semantic pentru un concept atât de complex precum „jocul”. Există mai multe puncte de vedere cu privire la această problemă.

A. Vezhbitskaya, în special, crede că există un astfel de invariant, dar atunci când îl căutăm, este necesar să se definească însuși conceptul de „joc”. Vezhbitskaya încearcă să identifice trăsăturile ce caracterizează *jocul ca activitate*. Rezumând datele analizei, ea (Vezhbitskaya 43) ajunge la concluzia că ele:

- aparțin activității umane;
- nu sunt instantanee, au durată;
- au scopuri și obiective speciale;
- aceste scopuri și obiective nu au nicio semnificație în afara jocului;
- implică anumite reguli pe care participanții le cunosc.

Potrivit lui A. Vezhbitskaya, această interpretare este aplicabilă jocurilor de societate, jocurilor de cărți, jocurilor de noroc, jocurilor cu mingea și altor tipuri de activități numite „jocuri”. Există doar câteva excepții aici, inclusiv cazuri de astfel de jocuri când, de exemplu, *un copil aruncă o minge pe un perete și o prinde fără niciun scop*. A. Vezhbitskaya își deduce „invariantul jocului”, polemizând cu L. Wittgenstein care, atunci când analizează acest concept, vorbește despre teoria așa-numitei „*asemănări familiale*” și neagă existența unui *invariant semantic* pentru acest concept.

Oamenii de știință califică ceea ce este comun în diferite utilizări ale cuvântului ca o „*asemănare familială*” vagă, și nu ca un set clar de trăsături. L. Wittgenstein examinează, în special, două grupuri de jocuri: *jocurile de cărți* și *jocurile de societate* (Wittgenstein 111). Deși există unele corespondențe între ele, multe dintre caracteristicile inerente jocurilor din primul grup dispar sau apar în jocurile celui de-al doilea grup. Astfel, „*asemănarea familială*” este o rețea complexă de asemănări, care se împletesc și se intersectează.

Interpretarea în dicționar a acestui cuvânt oferă, de asemenea, date importante, printre care identificăm următoarele semnificații principale ale verbului „a juca”:

- A-și petrece timpul amuzându-se cu diferite jocuri sau jucării; a se distra.
- A interpreta un rol într-o piesă sau într-un film; (despre trupe de teatru) a da o reprezentare.
  - ◆ Tranz. A reprezenta o piesă, a prezenta un spectacol
- A cânta la un instrument

- A-și petrece timpul cu jocuri de noroc sau de societate pentru a câștiga bani.

Astfel, dicționarul oferă materiale destul de limitate pentru analiza unui concept atât de complex precum „joacă”. Pe baza datelor de vocabular, trebuie mai întâi de toate să considerăm „jocul” ca pe ceva ce se face pentru propria plăcere. Semantica sintagmei „joc pentru plăcere” se dovedește a fi dominantă. Astfel, bazându-ne doar pe materialul dicționarului, este destul de dificil să construim o ierarhie a înțelesurilor acestui cuvânt. Pentru a determina ansamblul de semnificații ce caracterizează conceptul de „joc”, este necesară raportarea la acest context mai larg, în raport cu un altul mai restrâns, așa cum este cel didactic, în care subiecții antrenați în acest „joc” (aici, studentul rusofon) își asumă pe deplin acest rol, spre atingerea unui anumit scop: învățarea unei limbi române.

În literatura de specialitate, întâlnim destul de des termeni precum *divertisment* și *joc*. Distanța dintre acești termeni nu este prea clară, de aceea în unele limbi lipsește o delimitare netă, ca de exemplu *jeu* în limba franceză sau *igra* în rusă. În limba română, la fel ca și în engleză, se face o diferențiere clară între *divertisment* (*play*), și *joc* (*game*). Există numeroase teorii ale divertismentului. În accepție modernă, divertismentul este o formă de realizare a diverselor îndeletniciri, de descărcare a surplusului de energie, de pregătire pentru viață și pentru muncă a adultului. Divertismentul operațional facilitează concomitent inserția în viașa socială, cunoașterea realității dure și adaptarea la cerințele ei.

Divertismentul didactic este o activitate distractivă, efectuată pe baza unui model. De obicei, acest tip de activitate facilitează asimilarea materiei predate.

Jocul este o activitate distractivă, încadrată în anumite reguli. După cum am remarcat deja, în ultimele două decenii, noțiunea de *joc didactic* este destul de frecvent utilizată în literatura de specialitate, fiind definită ca o noțiune ce cuprinde atât jocurile, cât și activitățile de divertisment folosite în procesul educativ. Scopul jocurilor didactice este apropierea procesului cognitiv de cel al cunoașterii nemijlocite, sprijinită de experiența proprie. Acestea reunesc în cadrul lor elemente de divertisment și de învățare. Învățarea ca atare nu este însă un scop al jocului, ci însuși rezultatul lui.

### **Limite și ipostaze ale ludicului în practica didactică**

În cadrul orelor de RLS, studentul străin rusofon găsește mediul potrivit dezvoltării competențelor de care are nevoie pentru a se integra cu succes, nu doar în mediul universitar la care aspiră, ci și în societatea în care este inserat: „Învățarea interculturală constituie o coordonată importantă a oricărui program de educație. Ea are ca obiectiv cultivarea receptivității față de diferență, integrarea optimă a noutății valorice, mărirea permisivității față de alteritate, formarea unei competențe interculturale” (Cucoș, 2000 :7).

Formatorul trebuie să intuiască faptul că, dincolo de aspectul lingvistic, studentul simte efectul anumitor blocaje exterioare, inerente, ce vin odată cu necesitatea de a se familiariza cu un mediu nou, necunoscut. Cercetările din domeniul limbilor străine au arătat că învățarea unei limbi străine poate fi clasificată în drept specifică unei situații de anxietate (Woodrow, 2006; MacIntyre & Gardner, 1989; Horwitz, 1986). Horwitz și colaboratorii (1986) au propus un



construct nou, anxietatea față de o limbă străină, exprimat prin acele trăiri care induc griji și emoții negative care ar putea interfera cu învățarea unei limbi străine, fiind mai mult decât suma părților componente. Ei definesc anxietatea față de o limbă străină ca „un complex distinct de propriocepții, credințe, sentimente și comportamente legate de ora de limbi străine care rezultă din unicitatea procesului de învățare a unei limbi străine” (Horwitz și al., 1986). Anxietatea față de o limbă străină prezintă același tablou clinic ca și orice alt tip de anxietate: dificultăți de concentrare, transpirație, palpitații, manifestă îngrijorare, teamă și chiar oroare. Mediul relaxant este una dintre condițiile favorabile ale activității studentului la clasă. De aceea, înțelegând toate acestea și raportându-se la acest context, profesorul devine, în limitele programei și planului de studiu, flexibil, în ceea ce privește metodele și strategiile aplicate la orele de curs, obținând, prin joc sau alte activități recreative (activitățile *extra-muros*, activități de educație non-formală), eliminarea *blocajelor perceptiv, emoționale, culturale și sociale*, la studenții internaționali. Conform teoriei lui Maslow (63), printre modalitățile de încurajare verbală/ nonverbală și de constituire a unei atmosfere plăcute în sala de curs o constituie crearea unor situații de competiție și de joc prin folosirea metodelor activ-participative. Una dintre aceste strategii didactice este utilizarea *jocului didactic*, definit ca: „...activitate cognitivă care asigură o asimilare activă și conștientă a noțiunilor, categoriilor, regulilor” (Beldescu 70). În predarea limbii române ca limbă străină, această activitate se dovedește a fi una foarte eficientă, generând, de cele mai multe ori, entuziasm și deschidere, din partea studenților, încă din momentul inițial: cel al anunțării scopurilor și descrierii metodei de abordare (momentul în care studenții sunt anunțați ce materiale să folosească, care sunt regulile jocului, care este finalitatea lui etc). Ludicul are capacitatea unică de a-i face pe cursanți să se delecteze și să se simtă liberi, deoarece „orice joc reprezintă [...] un act de libertate” (Huizinga 98).

Dacă din punct de vedere didactic, jocul, ludicul ajută la fixarea și formarea deprinderilor, în ceea ce privește factorul „integrare”, jocul didactic devine pretext al cunoașterii reciproce, al colaborării, al manifestării spiritului de echipă sau cel puțin al determinării sale (în cazul jocurilor de grup/echipă): „Le jeu permet l’interactivité ... il aide à l’apprentissage du respect de l’autre et du respect des autres” (Coutou 15). Atunci când jocul didactic atrează studenții individual, experiența ne-a demonstrat că studenții s-au arătat la fel de entuziasmați, la fel sau chiar mai motivați, determinați în a oferi răspunsuri corecte. În învățarea limbii române ca limbă străină, prin joc, pot fi utilizate:

- activitățile senzoriale (vizual-motorii, auditive, tactile);
- activități de observare a mediului imediat: a naturii, a persoanelor din jur, a obiectelor;
- activități care să încurajeze raționamentul (matematic, de logic; strategic);
- activități în care studentul trebuie să ia sau să justifice decizii.

Toate acestea, pe fondul dezvoltării *competenței de comunicare*, devin un avantaj pentru dezvoltarea identității lingvistice a studentului, favorizând învățarea eficientă, într-un mediu relaxant. Indiferent dacă studentul lucrează individual sau în grup, acesta arată, de obicei, interes pentru astfel de activități, demonstrând creativitate, mai ales, pentru că nu simte presiunea evaluării directe, dar își dezvoltă, chiar fără să conștientizeze gândirea critică:

*L'estime de soi est augmentée par le jeu car celui-ci n'est pas soumis à la notation, en effet, le stress du contrôle n'est pas présent. Perdre à un jeu n'implique pas un échec scolaire. Rares sont les joueurs (adultes ou enfants) qui gagnent du premier coup, il y a souvent une marche d'erreurs avant de réussir. De plus, jouer avec un pair permet de pointer ses erreurs. L'impact de se voir corriger par un pair est moindre que celui de se faire corriger par l'enseignant (Coutou 17).*

Predarea, se știe, se focalizează pe dezvoltarea gândirii analitice, creative și pragmatice. Gândirea analitică are la bază modalități care stimulează curiozitatea să analizeze, să compare și să explice. Gândirea creativă înseamnă a-i încuraja să creeze, să proiecteze un joc, să imagineze, să presupună. Gândirea practică presupune încurajarea lor să utilizeze, să aplice, să execute. De cele mai multe ori, când studenții sunt atrezați în activități de grup, în cadrul orelor de RLS, ei demonstrează gândire creativă / implicare totală și depun: efort, concentrare intelectuală, autodisciplină, toate, într-un mod interactiv, iar informația va fi reținută diferit după forma jocurilor de rol (Grigore și Macri 76). Interesant este faptul că, într-adevăr, în interacțiune cu ceilalți, studentul devine critic al greșelilor de limbă, pentru ceilalți colegi de grup, probabil, pe același fond stimulat, al competiției, fapt ce confirmă, o dată în plus, ceea ce Mioara Avram sublinia în lucrările sale și anume necesitatea alternării *distracției cu instruirea neimpusă* „[...]strategia educației limbajului nu trebuie să neglijeze mijloace plăcute de cultivare a limbii, prin care se învață, pe nesimțite, uneori mai mult decât din lecții [...] pentru a fi cu adevărat eficientă, cultivarea limbii trebuie făcută prin îmbinarea tuturor mijloacelor posibile” (Avram 21).

În ciuda tuturor avantajelor, jocul didactic poate avea, atunci când devine repetitiv, o metodă artificială prin care profesorul riscă să distorsioneze conținuturile științifice sau să le omită; valențele educaționale ale jocului se pot pierde atunci când noutatea sa dispare. În special, în cazul studenților rusofoni, profesorul sau formatorul trebuie să se raporteze permanent la percepția studenților săi asupra activității însăși. Există unele limitări ale utilizării jocurilor în orele de RLS, cum ar fi frica de necunoscut, de schimbare, de renunțare la unele privilegii, lipsa de timp, de spațiu și chiar de informații. Dacă ar fi să ne raportăm la perspectiva oferită în literatura rusă, „jucătorul” este un personaj caracterizat prin cuvinte cheie precum: „câștig”, câștigarea unei imagini de „învingător” echivalentă imaginii „liderului” într-un anumit grup, „pasiune”, „senzație de risc”, „oportunitatea de a ieși din joc învingător”, „șansă”, „improvizatie” „risc” „adrenalină”. Interesantă este, din acest punct de vedere, perspectiva pe care o oferă însuși unul dintre personajele lui Dostoievski din romanul *Jucătorul*, Alexei Ivanovici, asupra jocului, precum că rușii nu sunt capabili să joace, sunt lipsiți de prudență, nu se pot opri la timp; încep să joace cu un scop anume, apoi îl uită, capturați de entuziasm: „După ce a auzit despre pierderea mea, francezul mi-a remarcat caustic și chiar cu răutate că ar fi trebuit să fiu mai prudent. Nu știu de ce a adăugat că [...] rușii nici măcar nu sunt capabili să joace” (Dostoievski 91).

După obiectivele urmărite, jocul didactic este folosit în cadrul tuturor ariilor curriculare (Nistor 32), iar după tipul lecției este utilizat ca mijloc de predare, asimilare, consolidare, sistematizare și recuperare a cunoștințelor (Ionescu și Radu 51). Realizarea de activități cu caracter „autonom” (Neacșu 84), îi încurajează pe cursanți să-și organizeze mai eficient munca, să-și administreze resursele, metode

de muncă și să le poată transfera în situații noi. Exercițiile cu caracter ludic oferă un cadru adecvat formării, în special, al priceperilor și deprinderilor de muncă independentă. Aceste exerciții joacă un rol important la dezvoltarea gândirii și a limbajului, cât și la stimularea spiritului de inițiativă în muncă și al potențialului creativ. Activitatea, inițiativa individuală și promovarea capacității creatoare este un obiectiv de primă importanță în procesul instructiv-educativ.

În ceea ce privește caracterul mixt, eterogen, al clasei de studenți, fiecare cu naționalitatea sa, o selecție atentă a jocurilor trebuie făcută în prealabil, așadar: este posibil ca, prin joc, să se genereze haos, dezorganizare sau pot apărea, inclusiv, anumite situații conflictuale între studenți. De aceea, o organizare minuțioasă, strictă, a acestor jocuri se cere, în prealabil, din partea profesorului. Tocmai de aceea autorii *Cadrului European Comun de Referință* trimitere la utilizarea ludică a limbii și la armonizarea evaluării nu lipsesc (*CECR* 47), aceștia oferind o clasificare a jocurilor care să încurajeze competitivitatea și cooperativitatea, subliniind, în același timp, faptul că jocul este mai degrabă un *support* decât un *mijloc*, fiind relaționat direct cu motivația.

Școala contemporană este criticată pentru accentul pus pe realizarea formală a programului, în detrimentul dezvoltării individuale, creatoare a gândirii și, totodată, pentru omiterea sferei emoționale și motivaționale a studentului. În procesul tradițional de predare/învățare predomină desfășurarea expozitivă, în cursul căreia elevul rămâne, în cea mai mare parte a timpului, un receptor pasiv al conținutului. Deși autorii *Cadrului European Comun de Referință* acordă puțin spațiu analizei jocului ca instrument didactic, trimitere la utilizarea ludică a limbii și la armonizarea evaluării nu lipsesc (*CECR* 16, 30, 46-48, 112-114); ei oferă o clasificare a jocurilor care să încurajeze competitivitatea și cooperativitatea, subliniind faptul că jocul este mai degrabă un *support* decât un *mijloc*, fiind corelaționat direct cu motivația.

Nu trebuie, astfel, tratat cu superficialitate nici aspectul individual: anumiți studenți preferă să urmeze o anumită rutină privind activitatea universitară, iar atunci când aceasta nu vine în întâmpinarea așteptărilor lor, nu reușesc, permanent și continuu, să se adapteze, la situația de „joc” (acesta nefiind nici scopul final al actului didactic). De aceea, echilibrul este cel care reglează în mod eficient actul didactic pentru că, de exemplu, din experiența acumulată, am observat că studenții mai timizi manifestă reticență atunci când trebuie să se implice, în mod repetat, în astfel de activități.

### **Profesorul – mentor, educator, observator, mediator și arbitru.**

#### ***Discipolului i se dă munca, iar profesorului conducerea (Comenius)***

Prin urmare, profesorul trebuie să demonstreze mult tact, în organizarea lor și în atribuirea rolurilor, în cadrul jocului, pentru că acesta poate deveni un instrument pedagogic, dacă este utilizat riguros și adecvat. Seriozitatea este esența jocului (Gadamer 67) și acesta devine un instrument și mai puternic atunci când este dublat de atitudinea actoricească a profesorului. Acesta trebuie să trezească curiozitatea studenților asupra jocului, să inspire, să catalizeze, prin întrebări și materiale interactive, cu atât mai mult – în contextul predării on-line, pentru care profesorul are la dispoziție o mulțime de mijloace și tehnici, regândind creativ metodele utilizate într-o clasă fizică (Chirilă 262). De asemenea, trebuie să consilieze, să observe și să analizeze, alături de student, procesul de învățare,

pentru a oferi *feedback* – cel mai important element care ajută la alegerea deciziei referitoare la un format sau altul al lecțiilor din partea studenților.

În cadrul jocurilor, așadar, el trebuie să devină mentor și educator, observator, mediator și arbitru, evaluator. Toate aceste roluri trebuie alternate în mod eficient pentru ca studentul să reușească să își găsească motivația de a participa activ și de a rămâne interesat de activitățile propuse sub forma jocului. În situații în care ludicul intră în linie dreaptă, rolul profesorului este cu atât mai important; de cele mai multe ori, eficiente sunt secvențele în care acesta pune sub semnul întrebării soluțiile simple, răspunsurile rapide și sumare, opiniile superficiale, solicitând justificări.

Un atare tip de predare responsabilizează; propria învățare se împarte între profesor și discipol, aceștia devenind parteneri în procesul de construire a cunoștințelor. Comunicarea se produce atât pe verticală cât și pe orizontală, cursanții având posibilitatea să dialogheze unii cu alții, devin surse de învățare-dezvoltare pentru colegii lor. Disputa este punctul cheie în procesul obiectual al instruirii din învățământul superior și aspectul ei acțional. Orientându-ne după rezultatele pozitive ale didacticii moderne, (în cadrul căreia continuitatea și schimbarea sunt prinse într-un joc al complementarității), și cele ale propriei noastre practici, urmărim să creem, în cadrul unei strategii comunicative, atent elaborată, cât mai multe situații ludice care să înlesnească îndeplinirea funcțiilor comunicative și interactive în procesul de predare-învățare dirijată a RLS de către studenții străini. Un efect pozitiv îl au, în cazul nostru, *jocurile de energizare*, inserate pe fondul semnalelor venite din partea studenților, în anumite momente ale scenariului didactic când, fie pe fondul oboselii, fie pe fondul plictiselii, studenții manifestă un comportament care demonstrează o ușoară diminuare a interesului pentru tema cursului sau pentru cele prezentate, „relația cauzală dintre motivație și învățare fiind una reciprocă: motivația energizează învățarea, iar învățarea ce are succes intensifică motivația” (Maslow 66).

Condiția necesară și punctul de plecare pentru o nouă achiziție este controlul conștient al funcționării cognitive a RLS prin metoda euristică reclamând consolidare, diferențiere și generalizare. Exercițiile tradiționale bazate pe simpla repetare și manipulare a structurilor gramaticale vor fi înlocuite prin exerciții de creativitate, îi pun pe cursanți în situația de comunicare prin structurile lingvistice ce urmează a fi utilizate în conversație, distribuirea rolurilor cu evidențierea capacității profesorului de a „regiza”, de a „juca” împreună cu studenții rolurile respective și utilizarea diferitelor tehnici: dialog inclus, dialog în lanț, interpretare de roluri, întrebări cu răspunsuri multiple, descrierea, nararea, compoziții orale și scrise, ajungându-se și la jocuri lingvistice, concursuri, dezbateri, ghicitori, snoave, mijloace care asigură o construcție nestereotipă a orei, mențin trează atenția și curiozitatea cursanților, alungă oboseala și elimină neajunsurile impactului de limbaj, tehnici folosite, în mod obișnuit, în cadrul orelor de predare-învățare a RLS. Prin metoda ludică le putem forma studenților noștri un mijloc de comunicare eliberat de cel al limbii materne, ajutându-i să exerseze, prin extindere a situațiilor, în strategiile de comunicare în noua limbă cu care vin în contact.

În cadrul cursului de *Identitate culturală românească*, cel mai bine primită, în situațiile de stagnare, în dinamica unui curs magistral, este *problematizarea*, activitățile pe grupe finalizate cu împărtășirea experienței de viață a studenților, în societatea românească. Atunci când studenții se arată reticenți în a-și exprima

punctele de vedere sau a relaționa cu membrii grupului, *jocul de spargere a gheții* (Samson) devine metodă de optimizare a relaționărilor în grup. Din această categorie, a activităților de grup, cele mai eficiente s-au dovedit a fi, de-a lungul timpului, activități precum: *turneul, colțurile, răspunsul colectiv, interviul, tehnica Co-Op și jocul de rol*, „în acest context, strategiile ludicului devin aliați indiscutabili în crearea unui spațiu modern” (Irimciuc 306) în cadrul orelor de LRS.

## Concluzii

Spre deosebire de jocurile care implică studenții individual (ca „jucători independenți”), jocurile de grup, în predarea limbii române ca limbă străină, se arată a fi mereu mult mai eficiente decât metodele tradiționale de predare-învățare, și în mediul universitar, pentru că: stimulează creativitatea lingvistică, dezvoltă un climat benefic pentru învățare și încrederea în propriile forțe (dezinhibarea), a curiozității și spiritului de observație, permite utilizarea strategiilor de gândire și chiar a spiritului polemic, permite interrelaționarea eficientă fără a suprima voința individului, dezvoltă spiritul competitiv, dar și ajutorul reciproc. Stăruind, cu aceste câteva observații ale noastre, pe marginea metodei ludicului, limite și ipostaze în cadrul orelor *on-line* de RLS nu o vom absolutiza, considerând-o unică, definitivă, valabilă pentru toate limbile și în toate situațiile. Fără a o supraevalua, trebuie, totuși, să recunoaștem că este o activitate ce îndeplinește și funcțiile comunicative, și funcțiile interactive. Folosind-o, avem convingerea că metoda ludicului duce la creșterea eficienței procesului predării și învățării RLS de către studenții internaționali, formându-le, progresiv, un mod de exprimare cât mai eliberat de cel al limbii materne, dezideratul permanent al activității didactice.

În dozele potrivite, așadar, jocul devine strategie didactică ce poate fi adaptată continuu în cadrul orelor de limbă română ca limbă străină.

## Referințe bibliografice

- Avram, Mioara. *Plăcut și util în cultivarea limbii. Limbă și literatură*, vol. I. București: Editura didactică și științifică, 1989.
- Beldescu, George. *Ortografia în școală*. București: Editura pentru literatură, 1973.
- Chirilă, Arina. „Predarea limbii române online: metode și tehnici”, *Predarea, receptarea și evaluarea limbii române ca limbă străină. Actualitate și perspectivă*, volum editat de Ioana Jianu, Loredana Neteșu și Paul Nanu. Universitatea din Turku, Finlanda, 2020.
- Cucoș, Constantin. *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale*. Iași: Polirom, 2000.
- Dostoievski, F.M. *Jucătorul*. (traducere Emil Iordache). București: Editura Polirom, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et méthode – les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Édition du Seuil, 1976.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Torino: Einaudi, 1982.
- Ionescu, Miron, Radu Ioan. *Didactica modernă*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001.
- Irimciuc, O. „Ludicul în predarea limbii române (limbă maternă și limbă străină)”, *Limba română*, nr. 2.252 (2019).
- Maslow, A.H. *Motivație și personalitate*. București: Editura Trei, 2007.
- Neacșu, Ioan. *Instruire și învățare. Teorii. Modele. Strategii*. București: Editura științifică, 1990.
- Nistor, Aurelia. „Jocul didactic – metodă eficientă de dezvoltare intelectuală a elevilor la mica școlarizare”, *Univers pedagogic*, 3.51 (2016).

- 
- Vurnitskaya, Ana. *Limbă. Cultură. Cunoaștere*. Moscova: Ducționare rusești, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig. *Cercetări filozofice*. (traducere de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul-Iliescu). București: Humanitas, 2004.
- Stan, Cristian. *Autoevaluarea și evaluarea didactică*. Cluj-Napoca: Presa universitară clujeană, 2000.
- Common European Framework of Reference for Languages*, 2003, consultat online la adresa: [http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/framework\\_en.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/framework_en.pdf). (accesat la 13.03.2021)
- Coutou, Elodie. *Le jeu et l'apprentissage, Mémoire de Master 2 « Métiers de l'éducation, de l'enseignement et de la formation" (MEEF) »*, Nantes, pdf, 2016, consultat online la adresa: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01387776/document>. (accesat la 25.02.2021)
- Grigore, E., Macri, C. *Stiluri de predare, stiluri de învățare*. Coordonator Cecilia Macri. 2011, consultat online la adresa:
- Horwitz, M.B., Horwitz E.K. și Cope, J. *Foreign Language Classroom Anxiety*, 1986, consultat online la adresa: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1540-4781.1986.tb05256.x>. (accesat la 7.03.2021)
- [http://mentoratrural.pmu.ro/sites/default/files/ResurseEducationale/63055\\_modul\\_3\\_stiluri%20invatare\\_final.pdf](http://mentoratrural.pmu.ro/sites/default/files/ResurseEducationale/63055_modul_3_stiluri%20invatare_final.pdf). (30.04.2021)
- [http://repository.utm.md/bitstream/handle/5014/5702/Limbaje\\_Specializate\\_2017\\_pg39-43.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repository.utm.md/bitstream/handle/5014/5702/Limbaje_Specializate_2017_pg39-43.pdf?sequence=1&isAllowed=y). (accesat la 28.03.2021)
- Maria Iordanov. *Metoda ludică – metodă interactivă de predare-învățare a limbii străine*, 2017, consultat online la adresa:
- Samson, Iulia. *De ce să introducem activitățile ludice în învățarea limbilor moderne?* 2018, consultat online la adresa: <https://iteach.ro/experientedidactice/de-ce-sa-introducem-activitatile-ludice-in-invatarea-limbilor-moderne>

## LA FRANCOPHONIE ROUMAINE, UNE BELLE ÉTRANGÈRE

**Diana GRADU**

*Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași, România*

Speaking French in Romanian space meant much more than mastering a linguistic instrument, being the expression of adherence to a whole series of values, ideas and ideals specific to modern European nations. Romanian intellectuals and political elites chose French as an idiom for the expression of freedom, modernity and the belonging of Romanian space to the Europe of free nations.

The francophone dimension of Romania developed especially during the first half of the 20th century. It was at this time that Bucharest became little Paris". Many Romanian writers then chose to create the most significant part of their work in French.

Illustrious names, including those of Constantin Brancusi, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Georges Enesco, Emil Cioran, have since become part of the Francophone cultural heritage. The French-speaking component of Romanian history, built over two centuries of history, has been able to resist even under the conditions of great precariousness imposed under totalitarianism, after the Second World War. Immediately after the return of democracy, Romania joined, as a full member, the institutional Francophonie (1993), returning to the Francophone family to which it was attached in an extremely rich past.

**Key-words :** *Francophonie, Institutions, Romania, Culture, civilization, evolution, AUF ECO.*

### **Le français en Roumanie, regards diachroniques**

L'histoire moderne et contemporaine de Roumanie fut marquée d'une puissante composante francophone. En 1776, la langue française était introduite, par le prince Alexandru Ipsilanti, parmi les disciplines d'étude obligatoires à l'école supérieure de Bucarest. Les princes phanariotes faisaient venir des précepteurs français qui s'occupaient de l'éducation de leurs enfants. Les contacts avec les officiers russes, francophones réputés, ont contribué eux aussi à la pénétration du français. À cela s'ajoutait l'habitude prise par les descendants des élites roumaines de faire des voyages d'étude en France, ces voyages étant une importante source de diffusion des idées françaises dans le milieu roumain.

Au XIXe siècle, le français est devenu l'instrument, autrement dit le moyen privilégié d'accès à la modernité. L'étude du français était ainsi introduite dans les écoles de Bucarest et de Iasi, à partir de 1830. Alors, la première moitié du XIXe siècle correspond à un véritable engouement pour la langue et la civilisation françaises, les jeunes – fortunés, mais aussi d'origine plus modeste – font leurs études à Paris. À Bucarest et à Iasi on ouvre des « pensionnats » français.

Deux détails à retenir : vers 1830, les jeunes gens ont adopté l'habit à l'euro péenne ; en 1860, après une période de transition, les caractères cyrilliques furent abandonnés. L'alphabet latin est adopté et il faut dire que c'est une vraie révolution culturelle. L'impact concerne la structure du roumain, langue latine par excellence.

La modernisation de la langue roumaine est le résultat de l'activité de deux écoles : l'École transylvaine (fin du XVIIIe siècle, début du XIXe) et l'École latiniste qui continua le travail de la précédente. L'École latiniste fit de nombreux excès de purification de la langue, de l'exclusion de tout élément non latin. Certes, il s'agit d'une exagération et heureusement, le roumain a bien assimilé d'autres influences (allemande, slave, turque, hongroise).

En plus, dans le vocabulaire roumain courant, un mot sur cinq est d'origine française (Constant Maneca, 1978). Les emprunts dus aux langues romanes (le français en principal, au latin et à l'italien) composent un pourcentage important (44 % du vocabulaire et 22% de la fréquence totale).

Les universités françaises ont fourni à l'état roumain, au XIXe siècle, des docteurs en sciences humaines (droit, lettres, philosophie), en médecine et en sciences.

Vers 1914, 64 des titres de docteurs ont été accordés par les universités françaises.

Ce mouvement a été bien préparé par la réforme de l'enseignement de Spiru Haret qui, en 1898, imposait 8 ans de français (au lycée), par rapport à quatre ans d'allemand.

Le français en Transylvanie a été un argument de l'unité nationale et une arme contre la domination hongroise. C'est vrai, par rapport aux Principautés, en Transylvanie, la présence allemande au niveau des élites et des titres universitaires était plus consistante, mais il serait trop simple de partager et d'attribuer l'influence française à la Moldavie et à la Valachie et l'influence allemande à la Transylvanie. (Le plus célèbre exemple dans ce sens est Titu Maiorescu).

Les traductions, au XIXe siècle, connaissent un vrai essor : 385 titres de la littérature française, 83 titres de la littérature allemande et 56 de l'anglais.

*Durant l'entre-deux-guerres, la présence française reste très forte en Roumanie.* Dans les grandes villes il y avait des librairies françaises (Hachette) et des centres culturels français. Nombreux furent les écrivains francophiles qui déclarèrent ouvertement leur amour pour la France. Selon Fundoianu (le futur Benjamin Fondane), la chance de la littérature roumaine était de devenir une sorte de province littéraire de la France. Un écrivain comme Proust jouissait d'un prestige considérable et fut l'objet d'études remarquables (Camil Petrescu, Mihail Sebastian).

Le régime communiste tenta de couper les ponts qui reliaient les cultures française et roumaine, tout comme il voulait éliminer n'importe quelle influence occidentale. L'Institut Français de Bucarest fut fermé en 1948 (son dernier directeur a été Roland Barthes) ; il ne rouvra ses portes qu'après 1965, mais le régime policier de Ceaușescu décourageait par des mesures arbitraires, sa fréquentation. Le français fut, après 1960, réintroduit progressivement dans les écoles et les universités. Il redevient la première langue étudiée, surtout dans les années 1970. À la fin des années 1980, de nouvelles mesures tentèrent de limiter la présence du français (et d'autres langues étrangères) dans les universités.

Après 1990 – création des centres culturels français de Iasi, de Cluj, de Timisoara, ouverture de nombreuses Alliances Françaises. Le français allait-il connaître un nouvel essor ? On n'avait pas prévu l'offensive irrésistible de l'anglais et de la culture américaine.

Le XXIe siècle, un autre monde, le même français ?

## **La Roumanie et la Francophonie**



La Roumanie est devenue membre observateur de la communauté des États et gouvernements ayant en commun la langue française lors du sommet de la francophonie de Versailles, en 1991.

En 1993, lors du sommet suivant, des Îles Maurice, la Roumanie obtenait le statut de membre de plein droit de cette structure.

### **Le parcours francophone de la Roumanie**

Parler français, dans l'espace roumain, signifiait beaucoup plus que maîtriser un instrument linguistique, étant l'expression de l'adhésion à toute une série de valeurs, d'idées et d'idéaux spécifiques des nations européennes modernes. Les intellectuels et l'élite politique roumaine choisissaient le français en tant qu'idiome d'expression de la liberté, de la modernité et de l'appartenance de l'espace roumain à l'Europe des nations libres. La dimension francophone de la Roumanie s'est développée surtout au cours de la première moitié du XXe siècle. C'est à cette époque que Bucarest devenait le „petit Paris”. Nombre d'écrivains roumains choisissaient alors de créer la partie la plus significative de leur œuvre en français. Des noms illustres, dont ceux de Constantin Brancusi, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Georges Enesco, Emil Cioran, font depuis lors partie du patrimoine culturel francophone.

La composante francophone de l'histoire roumaine, édiflée au cours de deux siècles d'histoire, a su résister même dans les conditions de grande précarité imposées sous le totalitarisme, après la seconde guerre mondiale.

Immédiatement après le retour de la démocratie, la Roumanie a adhéré, à titre de membre de plein droit, à la Francophonie institutionnelle (1993), réintégrant la famille francophone à laquelle elle était attachée par un passé extrêmement riche.

### **La Roumanie dans la Francophonie institutionnelle**

La Roumanie s'est directement impliquée dans l'activité de l'OIF, en se prononçant en faveur de la consolidation de la dimension européenne de la Francophonie. Le Parlement de Roumanie jouit actuellement du statut de section associée à l'Assemblée Parlementaire de la Francophonie (APF) et plusieurs grandes villes de Roumanie font partie de l'Association internationale des maires francophones.

La Roumanie participe, par ailleurs, au Forum Francophone des Affaires (FFA).

### **La Francophonie institutionnelle a ses missions en Roumanie**

Un Bureau régional pour l'Europe centrale et orientale (BECO, actuellement ECO), appartenant à l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF) s'ouvrait à Bucarest, en 1994, comme opérateur spécialisé de la Francophonie dans le domaine de l'enseignement supérieur et de la recherche. (<http://www.auf.org>).

Depuis 2003, une Antenne régionale de l'OIF pour les pays d'Europe centrale et orientale fonctionne au siège du BECO.

### **Institutions et services roumains qui gèrent la problématique de la Francophonie**

Le ministère des Affaires étrangères (Direction Nations Unies et institutions spécialisées, tout comme le correspondant national auprès de l'Organisation Internationale de la Francophonie), L'administration présidentielle (le représentant

personnel du président de la Roumanie à la Francophonie), Le ministère de la Culture et du Patrimoine national, Le ministère de l'Éducation, de la Recherche, de la Jeunesse et des Sports. (Les deux ministères derniers s'occupent des Jeux de la Francophonie).

### **La coopération avec les ambassades et missions diplomatiques francophones accréditées à Bucarest**

Vers la fin de 2009, le ministère roumain des Affaires étrangères relançait l'activité du groupe des ambassadeurs francophones de Bucarest. Le but de cette initiative est la meilleure coordination de l'action du ministère avec celle des ambassades et des missions francophones de Bucarest, afin d'assurer une visibilité accrue à la Francophonie au rang du large public et notamment de la jeunesse.

Le 15 décembre 2011 avait lieu la réunion constitutive du « Groupe des ambassades, délégations et institutions francophones de Bucarest », le GADIF. La réunion, tenue au siège de la fondation « Europe Nouvelle », était présidée par l'ambassadeur de la Confédération Suisse en Roumanie, Jean-Hubert Lebet. Y participaient les ambassadeurs de France, de Liban, d'Égypte, de Tunisie, d'Arménie et du Vietnam, des représentants des ambassades du Canada, de Hongrie, de RD du Congo, ainsi que la déléguée de la Communauté française de Belgique, le chef de l'Antenne OIF à Bucarest et le directeur régional d'AUF à Bucarest.

### **L'activité et la présence de la Roumanie dans les instances de la Francophonie**

Bucarest hébergeait en 1998 la XIIe session de la Conférence ministérielle de la Francophonie, qui adoptait, pour la francophonie institutionnelle, le nom d'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF).

Puis, en 2006, c'est à Bucarest qu'on organisait le XIe sommet de la Francophonie, consacré aux « technologies informatiques de l'éducation ». C'était pour la première fois que la Roumanie hébergeait un événement de cette taille, réunissant 36 chefs d'Etat et de gouvernements, 25 ministres des Affaires étrangères et 11 ministres de la Culture et de la Francophonie. C'était également pour la première fois qu'un pays d'Europe centrale et orientale hébergeait une réunion au sommet de la Francophonie. La Déclaration du sommet de Bucarest peut être consultée sur le site de l'OIF. ([http://www.francophonie.org/IMG/pdf/adhesion\\_bucarest\\_2006.pdf](http://www.francophonie.org/IMG/pdf/adhesion_bucarest_2006.pdf)). La Roumanie, en sa qualité de pays amphitryon du XIe sommet de la Francophonie, détenait, deux années durant, la présidence de la Conférence ministérielle de la Francophonie (jusqu'en 2007) et la présidence du sommet de la Francophonie (2006-2008).

En 2007, le secrétaire général de la Francophonie désignait la Roumanie « Etat-phare » de la Francophonie en Europe centrale et de l'est, en lui reconnaissant le rôle dans la promotion de la langue française et des valeurs francophones dans la région. Un colloque „ Sibiu – une ville francophone: protection et promotion de la diversité culturelle dans le contexte de l'élargissement de la Francophonie” avait lieu du 8 au 11 novembre 2007, dans l'organisation du ministère roumain des Affaires étrangères, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Cultes et avec l'Université Lucian Blaga, dans le cadre du programme « Sibiu, capitale culturelle européenne – 2007 ». Ce colloque réunissait

des représentants des milieux politiques, diplomatiques, culturels et académiques francophones, pour marquer l'anniversaire du XI<sup>e</sup> sommet de la Francophonie tenu en Roumanie (du 25 au 29 septembre 2006), ainsi que pour souligner la double identité de la Roumanie, une identité européenne et une identité francophone.

En avril 2008, Bucarest hébergeait la réunion des Correspondants Nationaux pour la Francophonie d'Europe centrale et de l'est et, en juin, la même année, une réunion des Réseaux institutionnels de la Francophonie, organisée en collaboration avec l'OIF.

Lors du XII<sup>e</sup> sommet de la Francophonie (Québec, les 17, 18 et 19 octobre 2008) la Roumanie remettait la présidence du sommet au pays amphitryon, le Canada.

Depuis avril 2009, la Roumanie est montée à la présidence de la Commission d'adhésions et modifications statutaires du Conseil Permanent de la Francophonie (CPF) qui, à la suite de l'examen des dossiers de candidature, avance des recommandations aux instances supérieures de l'organisation. La Roumanie participait, les 15 et 16 décembre 2009, à la 25<sup>e</sup> session de la Conférence ministérielle de la Francophonie, tenue à Paris, où l'on a adopté le programme de l'OIF pour la période 2010 – 2013. La Roumanie a pris part au XIII<sup>e</sup> sommet de la Francophonie de Montreux-Suisse (du 22 au 24 octobre 2010) étant représentée par une délégation conduite par le ministre des Affaires étrangères, Teodor Baconschi.

### **La Fête de la Journée Internationale de la Francophonie, en Roumanie.**

Le 20 mars, la Roumanie marque, aux côtés des autres États francophones, la Journée Internationale de la Francophonie, en organisant, dans le pays ainsi que, par l'intermédiaire de ses missions diplomatiques, à l'étranger, une série de manifestations culturelles, artistiques et éducatives.

En 2010, la Journée de la Francophonie coïncidait avec le 40<sup>e</sup> anniversaire de la Francophonie institutionnelle. Le MAE de Roumanie célébrait l'événement en association avec les ambassades et missions diplomatiques francophones de Bucarest.

### **Projets de la Roumanie, dans la Francophonie**

Les bourses d'étude « Eugène Ionesco ». À l'occasion du sommet de la Francophonie de Bucarest, le gouvernement roumain décidait de créer un programme de bourses d'étude « Eugène Ionesco ». Institué en 2007, en coopération avec l'Agence Universitaire de la Francophonie, ce système de bourses d'étude est destiné aux étudiants inscrits au D.E.A et aux chercheurs des pays francophones qui veulent étudier ou développer des projets de recherche en Roumanie. Le but du programme est de contribuer au développement durable des pays du midi francophone. Les trois promotions de boursiers ayant bénéficié de ce programme en 2007-2008, 2008 – 2009 et 2009-2010, totalisent 188 docteurs ès sciences et chercheurs originaires de 19 pays, à savoir 1 d'Albanie, 14 du Bénin, 5 du Bourkina Fasso, 78 du Cameroun, 17 de la Côte d'Ivoire, 1 de République Centrafricaine, 1 de R.D. du Congo, 1 d'Égypte, 1 de Géorgie, 1 de Guinée, 1 du Liban, 4 du Madagascar, 2 du Maroc, 4 de Mauritanie, 31 de République de Moldova, 18 du Sénégal, 1 du Tchad, 6 du Togo et 1 du Vietnam. Sur le total des 188 boursiers, 150 sont inscrits au doctorat et 38 font un stage post-doctorat.

Les bourses sont accordées pour des périodes de 3 à 10 mois, selon l'ampleur du thème étudié ou du projet de recherche. Ces bourses sont allouées à des aires disciplinaires d'intérêt pour les universités roumaines et qui sont en même temps considérés prioritaires pour le développement des pays d'origine des candidats.

L'attribution des bourses suit un double critère:

-la qualité scientifique

-l'opportunité de la candidature pour le développement de la région d'origine et le progrès de la recherche dans les universités roumaines.

Le programme est géré par le MAE de Roumanie et l'Agence Universitaire de la Francophonie.

### **Promotion de la langue française**

Lors du sommet de la Francophonie de Bucarest, en 2006, un *Vademécum* était adopté au sujet de l'utilisation du français dans les organisations internationales.

La Roumanie soutient le pluralisme des langues de travail dans les organisations internationales, spécialement à l'Union Européenne et à l'ONU.

Dans le contexte de la promotion du français, la Roumanie accorde une attention spéciale au canal TV5 Monde, qui reste un instrument privilégié de diffusion de la langue française au niveau international. En Roumanie, la diffusion de TV5 Monde est obligatoire (Loi 364 du 28 décembre 2007).

### **Plan pluriannuel de formation en français des fonctionnaires publics de Roumanie**

En 2004, à la suite des démarches faites par le ministère des Affaires étrangères, le gouvernement de Roumanie, l'OIF, la France, la Délégation de Wallonie-Bruxelles à Bucarest et le Grand-Duché de Luxembourg signaient un « Mémoire sur la mise en application d'un plan pluriannuel de formation en français des fonctionnaires publics ayant en gestion, en Roumanie, des dossiers européens ».

Un nouveau Mémoire sur la mise en application du plan pluriannuel de formation en français était signé par la Roumanie pour la période allant de 2010 à 2012. La cérémonie de la signature avait lieu le 13 octobre 2010, le document étant signé, du côté roumain, par le secrétaire d'État aux Affaires globales Doru Costea.

Ce programme, déployé dans le cadre du projet OIF « Le Français dans l'Union Européenne », visait à consolider les capacités de travail, en français, des fonctionnaires publics de Roumanie et de renforcer ainsi le statut de la langue française en tant que langue de travail de l'Union Européenne. On envisageait ainsi l'organisation de:

-cours de langue française appliquée, à divers niveaux de connaissance de la langue, soutenus par l'Institut Français de Bucarest;

-cours spécialisés, sur les Affaires européennes, soutenus par des experts choisis par la Délégation de Wallonie – Bruxelles à Bucarest.

Ont déjà bénéficié de ce programme plus de 5000 fonctionnaires publics roumains, spécialisés dans la gestion de dossiers européens, provenant d'une soixantaine d'institutions de l'administration publique centrale et locale.

Des renseignements supplémentaires sur le plan pluriannuel de formation en français des fonctionnaires publics de Roumanie sont disponibles sur: <http://www.institutfrancais-roumanie.com/institutfrancais-roumanie.com/>.

---

## **L'enseignement en français, en Roumanie**

Dans le système éducatif roumain, la langue française occupe une place importante, ce qui maintient la tradition de la francophonie en Roumanie.

À l'heure actuelle, il y a un grand nombre de jeunes de Roumanie qui apprennent le français en tant que première ou deuxième langue étrangère et l'enseignement bilingue s'est développé dans quelque 63 lycées du pays.

En Roumanie, il existe plus de 10 000 enseignants de français, réunis en une association professionnelle qui a ses 13 filiales.

Il y a approximativement un million et demi d'élèves qui apprennent le français à l'école.

Pour ce qui est de l'enseignement universitaire, l'on remarque plusieurs filières francophones. Il y a plus de 300 partenariats qui relient des institutions d'enseignement supérieur de Roumanie et de l'étranger. A cela s'ajoute un nombre significatif d'étudiants inscrits aux sections de langue française et à une bonne vingtaine d'universités titulaires ou associées à l'Agence Universitaire de la Francophonie. Notons également le fonctionnement en Roumanie de 4 instituts et centres culturels français, à Bucarest, à Cluj-Napoca, à Iași et à Timișoara, tout comme de 5 filiales de « l'Alliance française » à Brașov, Constanța, Medgidia, Ploiești et Pitești.

## **Activité de l'AUF-ECO, Europe Centrale et Orientale, Bucarest**

(À ce titre voir <https://www.auf.org/europe-centrale-orientale/a-propos/que-faisons-nous/>)

Dans une région où le français n'a aucun statut protégé, l'enjeu et la principale mission de l'AUF sont de (re)créer des écosystèmes francophones propices à la pratique de la langue. Nos efforts s'orientent en premier vers le soutien du français comme langue d'enseignement dans les universités de la région, et comme instrument de la coopération interuniversitaire. Ils se concentrent ensuite sur la mise en place des partenariats avec le monde professionnel, afin de valoriser le français comme langue professionnelle et d'améliorer l'employabilité des jeunes.

L'AUF œuvre à renforcer sa présence auprès des États et des grands acteurs de la recherche et de l'enseignement supérieur en Europe centrale et orientale, en tant qu'acteur de coopération et de développement capable de mobiliser un réseau de compétences au bénéfice des universités.

Les actions mises en place par l'AUF Europe centrale et orientale mettent en avant la démarche partenariale, l'identification de l'expertise chez ses membres et l'insertion professionnelle :

- développement de la coopération avec les États de la région et des partenariats avec les grands acteurs de la recherche et de l'enseignement supérieur : mise en place de plusieurs mémorandums d'entente (Roumanie, Moldavie, Bulgarie, Arménie) ;
- partenariat avec le ministère des Affaires étrangères de la Roumanie pour la mise en place du programme des bourses « *Eugen Ionescu* » (depuis 2007, près 600 doctorants et post-doctorants de 37 pays ont effectué des séjours dans 28 universités de Roumanie) ;
- création des écosystèmes francophones propices à la pratique de la langue (réseau des 48 centres de réussite universitaire), et renforcement de

la position de la langue française comme langue professionnelle (employabilité des jeunes francophones) ;

- appui aux formations francophones (licence et master) existantes, ainsi que la création de nouvelles formations ;
- mise en place d'une plate-forme de formation par la recherche pour les jeunes talents roumains et les jeunes à fort potentiel de la région et d'au-delà (bassin méditerranéen notamment) à travers le centre régional d'excellence en mathématiques ;
- fédération de la recherche en sciences humaines et sociales francophone au niveau régional à travers le centre de recherches avancées en SHS ;
- création d'un réseau universitaire régional dans le domaine de la santé et de la sécurité alimentaire.

### **Projets :**

**ReSTART** : Renforcement des capacités entrepreneuriales et numériques des étudiants et des enseignants moldaves

Objectifs Renforcer les compétences entrepreneuriales et digitales des enseignants et des étudiants moldaves.

**Actif**. Actif est un dispositif collaboratif international d'innovation sociale et solidaire, mené par les universités francophones et leurs partenaires, pour le développement des sociétés.

Objectifs :

-Contribuer à renforcer le rôle des universités francophones comme opérateur du développement des sociétés.

-Participer au développement de l'économie sociale et solidaire (ESS) et de l'innovation sociétale à impact en milieu universitaire francophone, notamment dans le cadre des objectifs de développement durable (ODD) de l'ONU.

-Contribuer à identifier, accompagner, fédérer, valoriser et développer les initiatives innovantes des universités francophones.

-Susciter et co-construire avec les universités et les partenaires des solutions innovantes pour répondre aux besoins et défis de l'enseignement supérieur de demain.

-Créer le réseau de l'innovation sociale et solidaire francophone, en articulant ses outils, ses actions, ses partenaires, ses experts et ses porteurs de projets.

### **Initiative pour la Gouvernance dans le Nouvel Espace Francophone (IGNEUF). Objectifs :**

IGNEUF entend fédérer les forces de la Francophonie universitaire pour améliorer la capacité des établissements d'enseignement supérieur et de recherche à faire face à leurs défis de gouvernance. Ces défis incluent notamment les problématiques de l'assurance qualité interne et externe, de la planification, du pilotage stratégique et de la gestion du changement. Les objectifs spécifiques sont de :

-Former les cadres des universités aux compétences de la gouvernance universitaire ;

-Accompagner les établissements et leurs tutelles dans leurs besoins en expertise dans le domaine de la gouvernance universitaire ;

-Accompagner l'émergence de dispositifs d'assurance qualité externe francophones ;

-Susciter et animer les réflexions et les recherches dans le domaine de la gouvernance universitaire et partager les bonnes pratiques et les informations.

### **Ma thèse en 180 secondes**

Objectifs : Permettre aux jeunes chercheurs de toutes les disciplines d'acquérir et démontrer de solides compétences transversales en vulgarisation et en communication

### **Qualité de la formation francophone.** Objectifs :

- Soutenir le français comme langue d'enseignement dans les universités de la région, et renforcer la coopération universitaire en langue française,
- Consolider les cours de français au niveau de la région et lancer une offre francophone adaptée à un public de plus en plus tourné vers des objets virtuels,
- Recréer des écosystèmes francophones propices à la pratique de la langue, et renforcer la position de la langue française comme langue professionnelle,
- Ancrer la langue française dans les projets de recherche régionaux ou européens développés en partenariat avec le monde professionnel,
- Continuer les investissements structurants et durables dans les départements de français ou les filières francophones qui en expriment le besoin.

### **En guise de conclusion**

La Francophonie roumaine n'a jamais été un concept purement théorique, mais une démarche assumée et réussie. En même temps, après l'époque romantique – au sens propre et au sens figuré – les décisions prises par les institutions nationales et internationales (gouvernements, agences, organisations, instituts) ont permis et ont favorisé un essor sans égal. À mon avis, le français qui nourrit et qui motive la francophonie roumaine peut bel et bien cohabiter avec les autres langues étrangères parlées sur notre territoire. La « concurrence » avec l'anglais, l'allemand, l'italien ou l'espagnol n'est pas destructrice, mais complémentaire, amicale et cordiale. La Francophonie roumaine, cette belle étrangère venue au XVIII<sup>e</sup> siècle, est de plus en plus forte, plus vivante et plus présente. Il suffit de faire un tour des villes universitaires de Roumanie et de voir les colloques, les congrès et les rencontres culturelles et académiques qui s'y organisent. Il suffit de connaître les milliers d'étudiants roumains en France et dans les pays francophones et les étudiants français et francophones qui étudient chez nous. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le milieu économique roumain enrichi par la présence et l'activité des entreprises françaises et francophones. La liste reste ouverte tout comme notre esprit, éternellement reconnaissant à la France et au français pour les joies partagées le long des années.

## **Références bibliographiques**

- Avanzi, Mathieu, Mettra Mélanie. *La francophonie ou le français hors de France*. Paris : Garnier, 2017.
- Chaulet-Achour, Christiane. *Les Francophonies littéraires*. Presses Universitaires de Vincennes, 2016.
- Clavaron, Yves. *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*. Paris : Classiques Garnier, 2018.

Maneca, Constant. *Lexicologie statistică romanică*. Universitatea din București, 1978.  
Modèle français et expériences de la modernisation Roumanie, XIXe-XXe siècles. Modelul Francez și experiențele modernizării Romania, secolele XIX-XX. Institutul Cultural Român : București, 2006.

Reutner, Ursula. *Manuel des Francophonies*. De Gruyter, 2017.

<https://www.auf.org/nouvelles/actualites/langue-francaise-monde-2019-ligne-version-integrale/?fbclid=IwAR0EU--S0B-AxPDEA64d-0SZNNCr58A7Khs4vDWZelrrfwrD3ZH2VQTwx>

<http://www.institutfrancais-roumanie.com/institutfrancais-roumanie.com/>

<http://www.auf.org>

[http://www.francophonie.org/IMG/pdf/adhesion\\_bucarest\\_2006.pdf](http://www.francophonie.org/IMG/pdf/adhesion_bucarest_2006.pdf)

<http://www.institutfrancais-roumanie.com/institutfrancais-roumanie.com/>



## MOTIVAREA STUDENȚILOR STRĂINI ÎN ANUL PREGĂTITOR DE LIMBA ROMÂNĂ: STRATEGII ȘI TEHNICI

Arina CHIRILĂ

*Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași*

Motivation is a key element in the life of any person: it defines his forms of activity, his success and failures, the directions of his personal and professional development etc. As for the system of education in particular, motivation is one of the most important factors determining the success of teaching process: it is a well-known fact that a motivated student will demonstrate better and longer-lasting results as compared to others. The present article is aimed at the analysis of some possible motivation strategies when teaching Romanian as a foreign language in the framework of the preparatory year practical course. We believe that in this context the issue of student motivation is especially important. On the one hand, some students develop a strong intrinsic motivation, realising the importance of studying the Romanian language for their academic and professional activity. On the other hand, however, in the case of other students, for various reasons, the teacher has to make additional effort in order to motivate them. In this paper we will present some possible strategies and techniques that can be used by the teacher of Romanian as a foreign language at the preparatory year practical course, dividing them into the following groups: motivational strategies from the perspective of teaching activities suggested by the teacher, motivational strategies from the perspective of assessment activities suggested by the teacher and realisation of the motivational profile of the student.

**Key words:** *motivation, Romanian as a foreign language, preparatory year, school success, didactic strategies, teaching techniques*

### **Motivația: premisele teoretice**

Motivația se definește ca „ansamblul factorilor dinamici care determină conduita unui individ” (Sillamy, 1996: 202 *apud* Sălăvăștru, 2004: 69) sau ca „totalitatea mobilurilor interne ale conduitei, fie că sunt înnăscute sau dobândite, conștientizate sau neconștientizate, simple trebuințe fiziologice sau idealuri abstracte” (Roșca, 1943: 8 *apud* Salavastru, 2004: 69). Așadar, motivația este unul dintre factorii de bază pentru funcționarea organismului nostru, dar și a societății noastre în general. Ea ne îndeamnă să acționăm, să tindem spre un lucru și să urmărim anumite scopuri. Cu privire la procesul educativ, se poate afirma că motivația constituie fundamentul pe care se zidește succesul școlar: ea determină mobilizarea elevului în asimilarea de cunoștințe, în formarea deprinderilor și dezvoltarea multilaterală a personalității. Se constată, de asemenea, că cursantul motivat atinge performanțe mai mari datorită unui efort mai intens pe care îl depune în direcția învățării.

Motivarea studentului este o acțiune complexă, construită dintr-o multitudine de factori care contribuie la consolidarea sau, din contra, la diluarea ei. De pildă, un rol important îl joacă autoeficiența – „ceea ce credem despre abilitățile proprii, despre capacitatea pe care o avem de a duce la bun sfârșit acțiunile necesare obținerii unor performanțe” (Sălăvăștru, 2004: 78). Un cursant motivat și autoeficient, cunoscându-și bine resursele și scopurile învățării, va avea și o

performanță îmbunătățită. În mod contrar, în situațiile în care elevului i se creează o impresie că nu își poate controla sau influența în niciun fel procesul de învățare, apare fenomenul de neajutorare învățată. Atunci studentul se resemnează, adoptând o atitudine pasivă față de procesul educativ. Suferind de pe urma eșecului școlar, elevul devine demotivat, atribuind insuccesele sale cauzelor interne, constante, pe care nu le poate controla.

Clădirea motivației unui elev este condiționată și de nivelul lui de aspirație – „așteptările, scopurile, ori pretențiile unei persoane privind realizarea sa viitoare într-o sarcină dată” (E. Hoppe *apud* Sălăvăstru, 2004: 81) sau „scopurile pe care subiectul își propune să le atingă într-o activitate sau sferă de activități în care este angajat [...] profesional, social, intelectual” (F. Robaye *apud* Sălăvăstru, 2004: 81). Pentru a-și motiva studenții, profesorul trebuie să se asigure că nivelul lor de aspirație este în concordanță cu capacitățile lor. Dacă un cursant își stalibeste un nivel de aspirație prea înalt, există pericolul ca activitățile propuse de către profesor să fie prea dificile. Ca rezultat, nu va putea îndeplini sarcinile de lucru impuse și va ajunge în situația de insucces școlar, amotivație și neajutorare învățată. Prin urmare, rolul profesorului este crearea la elevi a unei imagini corecte referitor la capacitățile proprii, precum și promovarea autoeficienței și a autocunoașterii mai bune, ceea ce va contribui la alegerea unei strategii sau metode corecte de învățare, astfel formând și deprinderi de învățare independentă.

În vederea identificării strategiilor potrivite pentru motivarea studenților, trebuie făcută o distincție importantă între două tipuri de motivație – cea extrinsecă și cea intrinsecă. Motivația extrinsecă este provocată de o sursă exterioară elevului sau activității desfășurate, atunci când individul este stimulat de perspectiva atingerii unui scop concret, de societatea în care trăiește și de mediul care îl înconjoară (Harmer, 2007: 98-99). Așadar, fiind o motivație condiționată extern, și nu intern, cursantul va executa sarcinile fără o plăcere interioară sau satisfacții nemijlocite (Sălăvăstru, 2004: 85), iar efortul depus se va rezuma doar la cel absolut necesar atingerii scopului. Sursele unei astfel de motivații pot fi realizarea unui anumit obiectiv, societatea în care trăim și mediul care ne înconjoară.

Cât despre motivația intrinsecă, aceasta tinde să producă rezultate mai bune în sensul performanței individului decât cea extrinsecă (Harmer, 2007: 98). În cazul acesta, sursa motivației intrinseci o constituie însăși activitatea desfășurată: plăcerea și satisfacția pe care le derivă individul din aceasta sunt de ajuns pentru a-l determina să acționeze. Motivația intrinsecă în domeniul educației se bazează, în primul rând, pe curiozitatea unei persoane, pe dorința ei de îmbogățire a cunoștințelor. În această ordine de idei, trebuie menționat că motivația intrinsecă poate apărea ca rezultat al motivației extrinseci (Harmer, 2007: 98; Sălăvăstru, 2004: 85). Prin urmare, considerăm că profesorul trebuie să urmărească amândouă tipurile de motivație, îndemnând trecerea de la motivația din surse externe către cea care pornește din interiorul studentului.

Discutând problematica motivării elevilor în context școlar, Jeremy Harmer utilizează imaginea „îngerului motivațional” (*the motivational angel*) – o motivație internă, puternică, care se bazează pe cinci componente distincte pe care trebuie să le aibă în vedere orice cadru didactic, și anume:

1) afectul (cursanții rămân motivați pe o perioadă mai lungă de timp dacă profesorul se arată interesat de progresele lor);

2) reușita (profesorul trebuie să asigure reușita cursanților, deoarece cu cât această reușită continuă mai mult, cu atât mai mari sunt șansele ca aceștia să rămână motivați; important de menționat în acest sens este faptul că reușita este mult mai motivantă atunci când se bazează pe efort real din partea elevului);

3) atitudinea (cursanții trebuie să aibă încredere în profesor; această încredere se bazează pe atitudinea profesorului față de meseria sa, pe comportamentul lui, pe cunoștințele lui în domeniul pe care îl predă, dar și pe calitățile sale personale);

4) activitățile (alegerea activităților de către profesor are un rol important pentru nivelul de participare a elevilor în procesul de învățare; activitățile trebuie să fie variate și atractive pentru cursanți);

5) acțiunea (elevii trebuie să fie implicați în mod activ în luarea deciziilor privind învățarea proprie; ei trebuie să se simtă responsabili pentru procesul de învățare, nu doar recipienți pasivi a ceea ce li se impune) (Harmer, 2007: 100-103).

În cele ce urmează, vom prezenta o scurtă trecere în revistă a posibilelor strategii de stimulare a motivației elevilor, împărțindu-le în următoarele categorii: strategii motivaționale din perspectiva activităților de predare – învățare propuse de către profesor, strategii motivaționale din perspectiva activităților de evaluare propuse de către profesor și realizarea unui profil motivațional al cursantului.

### **Strategii motivaționale din perspectiva activităților de predare – învățare propuse de către profesor în cadrul lecțiilor de limba română ca limbă străină**

Dintre toate strategiile motivaționale, locul central îl ocupă cele care țin de modul în care sunt gândite și organizate activitățile de predare – învățare. Prin urmare, există o serie de principii care trebuie avute în vedere atunci când profesorul planifică desfășurarea orei.

În primul rând, studenții trebuie să conștientizeze importanța și eficiența activităților propuse. Urmând acest scop, în cadrul orelor de limba română ca limbă străină, profesorul trebuie să demonstreze cursanților cât de importantă este studierea limbii române pentru desfășurarea activității lor ulterioare în țară, atât pe plan profesional sau educațional, cât și pe cel personal. Referitor la activitățile particulare desfășurate în cadrul lecției, profesorul trebuie să explice necesitatea dezvoltării multilaterale a deprinderilor lingvistice – un aspect însemnat pentru combaterea părerii răspândite cu privire la posibilitatea stăpânirii unei limbi străine exclusiv prin intermediul materialelor media precum cântece sau filme, mai ales în cazul nivelelor mai avansate. Urmând acest scop, accentul trebuie pus pe importanța gramaticii. Profesorul trebuie să le demonstreze cursanților că utilizarea corectă a formelor gramaticale este absolut indispensabilă pentru producerea mesajelor orale și scrise, mai ales în contexte profesionale sau academice. În acest sens, profesorul poate folosi următoarele metode:

- expunerea unei părți din conversație conținând diverse forme gramaticale; astfel, studenții vor conștientiza că structurile respective, oricât de complicate sau complexe ar fi, sunt utilizate în practica conversațională reală în limba română;
- angajarea studenților într-o discuție care necesită utilizarea unor astfel de construcții – în acest mod, cursanții vor fi asigurați că formele gramaticale studiate nu rămân doar în caietele lor, ci sunt transferabile în vorbire; o lecție de conversație

poate urmării varii scopuri, precum consolidarea sau actualizarea cunoștințelor, dezvoltând și competența comunicativă (Branșițe, 2005: 60-61).

- efectuarea unor sarcini scrise aplicate, care necesită utilizarea unor construcții mai mult sau mai puțin complexe (de exemplu, o scrisoare de angajare, o reclamație, un e-mail către profesor); aplicând această metodă, profesorul va demonstra importanța stăpânirii structurilor studiate din punct de vedere gramatical pentru a putea comunica în limba română în contexte profesionale sau academice.

În al doilea rând, profesorul trebuie să asigure că studentul este angajat cognitiv în activitatea propusă. Astfel, sarcinile trebuie să fie de un nivel corespunzător, nici prea grele, dar nici prea ușoare. În acest sens, profesorul de limba română ca limbă străină trebuie să aleagă sau să construiască sarcinile de lucru foarte atent, ținând cont de bagajul de cunoștințe pe care îl au cursanții privind gramatica și vocabularul limbii studiate. De asemenea, înaintea desfășurării activității centrale din oră (de exemplu, activitățile de receptare a unui mesaj scris sau oral ori predare a unei teme de gramatică), profesorul trebuie să activeze *schemata* cursantului – cunoștințele lui despre subiectul studiat, fie din cultura generală, fie din experiența proprie, fie din situațiile anterioare de învățare (activitățile premergătoare înțelegerii unui text citit / după auz sau cele de expunere imediată la un context ce conține o regulă gramaticală) (Harmer, 2007: 270-271). O altă tehnică importantă în acest sens ar fi utilizarea, în partea introductivă a lecției, a unei povestiri din viața reală sau din experiența personală – un procedeu care ar avea ca scop captarea atenției studenților, sublinierea importanței materiei studiate și angajarea cursanților în procesul de învățare.

În al treilea rând, atât profesorii, cât și studenții trebuie să fie conștienți de obiectivele învățării. În această ordine de idei, recomandăm o fragmentare clară și logică a materialului și fixarea cunoștințelor dobândite exact după predarea acestuia. Este recomandabilă prezentarea acestei fragmentări la începutul lecției, ca studentul să cunoască structura ei și să urmărească logica desfășurării orei (Lemov, 2010: 64). În acest caz, profesorul va putea evalua îndeplinirea obiectivelor operaționale, iar studenții vor avea satisfacția atingerii unor rezultate concrete.

### **Strategii motivaționale din perspectiva activităților de evaluare pe care profesorul le propune în cadrul lecțiilor de limba română ca limbă străină**

Evaluarea studenților constituie o parte indispensabilă a procesului educațional. Pentru urmărirea progresului școlar, profesorul elaborează un ansamblu de modalități de evaluare care trebuie să respecte anumite reguli în vederea motivării (și nu amotivării) cursanților.

În primul rând, instrumentele de evaluare trebuie centrate pe progresele și nu pe eșecurile elevilor. În ceea ce privește limbile străine, o astfel de strategie a fost aplicată începând cu anul 1971, atunci când a luat naștere Cadru European Comun de Referință pentru Limbi. O diferență calitativă a acestui cadru în comparație cu metode mai vechi de evaluare constă în faptul că nivelul de cunoștințe și deprinderi lingvistice se măsoară bazându-se nu pe greșeli, ci pe ceea ce știe să facă persoana respectivă. Fiecare nivel (A1, A2, B1, B2, C1, C2) este descris ca un ansamblu de capacități pe care cursantul le posedă. De exemplu, un student la nivelul A1 poate să înțeleagă și să utilizeze expresii de zi cu zi, să se prezinte, să răspundă la întrebări legate de informații personale precum adresa,

educația, posesii etc, să participe la discuții cu condiția ca interlocutorul să vorească rar și clar (CECR, 1971: 24). O astfel de abordare inovatoare are ca scop motivarea elevilor, axându-se pe capacitățile lor în loc de eșecuri.

În aceeași ordine de idei, în vederea evitării amotivării cursanților, profesorul de limba română ca limbă străină trebuie să fie conștient de varii procedee aplicabile în momentul corectării lucrărilor:

- să se evite utilizarea pixului roșu și să se utilizeze pixul verde sau negru (ceea ce va diminua din strictețea corecturii);
- să se evite corectarea tuturor greșelilor (pentru a nu încărca foaia cu corecturi sau comentarii, ceea ce ar crea impresia eșuării întregii sarcini, în cazul sarcinilor scrise, și pentru a nu stingheri producerea mesajului oral în cazul exercițiilor de vorbire);
- să se evite oferirea variantei corecte și să se indice doar locul și tipul greșelii, urmând ca studentul să se autocorecteze (astfel, el va conștientiza că își poate controla greșelile, le poate identifica și înlătura);
- să li se ofere cursanților opțiunea să își corecteze singuri lucrarea și să se evalueze, urmând un anumit barem, sau să corecteze, anonim, lucrările colegilor de grupă (scopul fiind ca studenții să conștientizeze că obiectivul principal al corecturii nu este obținerea unei note, ci dobândirea de cunoștințe).

În al doilea rând, este importantă și utilizarea recompenselor în schimbul pedepselor. Principiile pedagogiei moderne (de exemplu, Lemov, 2010: 204) stipulează mai degrabă sublinierea succeselor elevului și încurajarea rezultatelor bune decât sancționarea insucceselor. Prin urmare, după fiecare răspuns dat în timpul orei, studentul trebuie să primească un feedback clar din partea profesorului, în cuvinte sau gesturi, care ar trebui să constituie laudă, în cazul unui răspuns corect, sau încurajare spre corectare sau o corectură scurtă și clară, în cazul unui răspuns greșit (Scrivener, 2011: 287-289). În același timp, trebuie subliniat că laudele au rost atunci când acestea sunt bine meritate; un simplu răspuns corect nu trebuie nici trecut cu vederea, nici supraestimat de către cadrul didactic (Lemov, 2010: 222-223).

### **Realizarea unui profil motivațional al studentului**

În contextul modern, principiul central al sistemului educațional este învățarea centrată pe elev. Spre deosebire de metodicile vechi de predare a limbilor străine din secolele precedente (ca, de exemplu, metodele *Grammar-Translation*, *the Direct Method*, *Audiolingual Method* ș.a.m.d. – pentru mai multe informații, vezi Richards, Rodgers, 1999: 3-12), metodele moderne vizează necesitățile elevului, concentrându-se asupra nevoilor și capacităților sale (Richards, Lockhart, 1996: 34). Dezvoltând și aprofundând principiul învățării centrate pe elev, ajungem și la principiul învățării diferențiate, care presupune că profesorul trebuie să analizeze fiecare cursant în parte și, în funcție de capacitățile sau trăsăturile sale de caracter, să acționeze diferit. Într-adevăr, acest principiu este dificil de realizat în cadrul unei grupe compuse din 15-20 de studenți; totodată, este o strategie esențială, îndeosebi în cazul limbilor străine, deoarece chiar și în cadrul aceleiași grupe se observă o diferențiere clară ca nivel de limbă, dar și ca stil de învățare (Richards, Lockhart, 1996: 60) sau tipuri de inteligență multiplă (Harmer, 2007: 90-91). Prin urmare, pentru eficientizarea lucrului la clasă, cât și pentru motivarea fiecărui student în parte, profesorul trebuie să ia în considerare particularitățile

fiecărui cursant. În acest sens, tehnicile pe care cadrul didactic le poate folosi la clasă sunt:

1. Aplicarea sarcinilor diferențiate. Primind o temă corespunzătoare nivelului său, cursantul se va simți motivat și încurajat să depună efort pentru îndeplinirea sarcinii. Mai mult decât atât, studenții își vor stabili standarde realiste de reușită și vor învăța „să se raporteze la reușitele lor anterioare și să nu se compare în permanență cu ceilalți colegi” (Rolland Viau, 1997: 175-179 *apud* Sălăvăstru, 2004: 94).
2. Aplicarea sarcinilor suplimentare pentru studenții avansați, care au o viteză mai mare de finalizare a exercițiilor decât ceilalți colegi. Astfel vor fi motivați și stimulați să depună efort; nu se vor simți excluși sau plictisiți.
3. Încurajarea cursanților în fața sarcinilor dificile. Este necesar ca studentul „să gândească pozitiv”, „să nu se judece prea sever și să nu se culpabilizeze atunci când greșește” (Rolland Viau, 1997: 175-179 *apud* Sălăvăstru, 2004: 94). Așadar, în cazul sarcinilor care vizează o analiză sau o sinteză mai complexă a materialului parcurs, profesorul trebuie să atragă atenția cursanților asupra nivelului sporit de dificultate, să le demonstreze importanța unor astfel de demersuri cognitive și să sporească încrederea lor în capacitățile proprii.
4. Introducerea formelor diferite de lucru la clasă, precum lucrul în echipă sau în perechi. Acest procedeu poate avea implicații diferite, în funcție de sarcina aplicată. De exemplu, dacă perechile sau echipele sunt constituite din studenți buni și studenți slabi, se va urmări o împărțire a sarcinilor corespunzătoare fiecărui membru de echipă; dacă dintr-un grup de lucru fac parte cursanții de același nivel, se vor aplica sarcini diferențiate pentru grupele diferite în cadrul grupei.
5. Dezvoltarea capacității de învățare autonomă (Harmer, 2007: 394). În epoca noastră digitală, menirea profesorului nu mai reprezintă livrarea informațiilor către elev, ci punerea la dispoziție a uneltelor prin care elevul ar putea învăța singur. Trăim în perioada în care accesul la date este incomparabil mai ușor față de secolele, chiar și deceniile anterioare, iar contactul social facilitează în mod semnificativ procesul de predare-învățare (Braniște, 2016: 25). Prin urmare, dificultatea nu constă în căutarea informațiilor în sine, ci în capacitatea de a se orienta printre ele, de a le sorta și de a le aranja. Referitor la învățarea limbii române ca limbă străină, tehnologia modernă oferă oportunități colosale pentru dezvoltarea multilaterală a deprinderilor lingvistice. Așadar, studentul trebuie ghidat în acest sens: profesorul trebuie să îi demonstreze ce mijloace de învățare există și cum se folosesc în mod eficient. Atunci când profesorul oferă cursantului posibilitatea de a face alegeri singur, independent, preluând responsabilitatea pentru învățare, cel din urmă se simte motivat și învață din proprie inițiativă.

### **Concluzii**

După cum am demonstrat-o în paginile anterioare, motivația este un element cheie în procesul de învățare. Există o mulțime de strategii, metode și procedee care pot și trebuie să fie aplicate la oră de către profesorii de limba română ca limbă străină în cadrul cursului practic la anul pregătitor pentru a-i motiva pe studenți să își dezvolte competențele lingvistice într-un mod echilibrat și multilateral. Prin conștientizarea problematicii de față și prin lucrul temeinic în direcția motivării cursanților, cadrele didactice vor putea contribui la formarea unor

---

indivizi educați, capabili să învețe în mod eficient și independent, recunoscând valoarea învățării continue pe toată durata vieții.

### Referințe bibliografice

- Braniște, Ludmila. „Conversația în predarea și achiziționarea limbii române ca limbă străină”, *Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași*, secțiunea III, Lingvistică, tomul LI. Iași, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2005, p. 54-61.
- Braniște, Ludmila. „Rolul dezvoltării competenței comunicative în procesul de predare-învățare-evaluare a limbii române ca limbă străină”, *Studii și cercetări științifice*, seria „Filologie”, „Plurilingvism și interculturalitate. Textul în context: cuvânt și imagine”, nr. 35. Bacău: Editura Alma Mater, 2016, p. 23-28.
- Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi*: <<https://rm.coe.int/16802fc1bf>> (accesat la 13.03.2021)
- Harmer, Jeremy. *The Practice of English Language Teaching*. Fourth edition. Pearson Longman, 2007.
- Lemov, Doug. *Teach like a Champion. 49 Techniques the Put Students on the Path to College*. Jossey-Bass, 2010.
- Richards, Jack C., Lockhart, Charles. *Reflective Teaching in Second Language Classrooms*. Cambridge University Press, 1996.
- Richards, Jack C., Rodgers, Theodore S. *Approaches and Methods in Language Teaching*. Cambridge University Press, 1999.
- Sălăvăștru, Dorina. *Psihologia educației*. Iași: Polirom, 2004.
- Scrivener, Jim. *Learning Teaching. The Essential Guide to English Language Teaching*. Third edition. Macmillan, 2011.

## THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY OF EMERGENCY ONLINE LANGUAGE TEACHING AT UNIVERSITY

**Sonia Carmen MUNTEANU**

*Technical University of Cluj-Napoca, Romania*

Although technology had pervaded language teaching and learning long ago (the recorded tapes of the Audio-lingual method spring to mind here as a relevant example), the heavy dependence on communication tools, learning management systems, interactive applications and alike that occurred with the recent, pandemic-driven upset of social and educational life is unprecedented. Just as any other aspect of our lives in 2020, teaching and learning of languages at university in the traditional face-to-face mode were suspended and moved to an online environment, which, for better or worse, replaced well established methodological practices with, at times, experimental pedagogies, in an attempt to better adapt the process to the new online context, mode and consequent expectations of stakeholders – learners, teachers and educational management. The present paper investigates the process of transferring language classes at tertiary level to the online environment, as a consequence of the recent Covid19 pandemic. The approach is analytical, with emphasis on recording and highlighting main milestones, such as the jump from emergency education to a quasi-permanent state of affairs in 2021, when, at least to this moment, there is little hope language education at university will resume its place in the physical classroom any time soon. The purpose is to review particular aspects of language education in this transitional process, such as the need for curricular overhaul and its impact in the long run over how languages will be taught to students during lockdown periods or face-to-face interaction periods.

**Keywords:** *language teaching, online teaching, emergency remote teaching, curriculum development, higher education, educational technologies.*

### Introduction

A year before the outbreak of the Covid19 pandemic, Louise Drumm (2019) wrote that “‘pedagogy before technology’ is something of a mantra in the support and development of teaching with digital technologies”, highlighting a fundamental principle in using educational technologies: that technology for teaching must be pedagogy-driven and not used just because it is there, available and trendy. However, when the world stopped in 2020 and went in lockdown, education was faced with a very pressing dilemma – should it stop too, or find a way to continue, paying the costs? As weeks and months went by, the health and social situation did not improve and predictions about the fate of education globally and locally seemed to depend on the ability of all stakeholders to choose to pay the cost of continuing to function in a totally technology-dependent medium – the online. Many educational contexts had not been fully accustomed to an online component of the teaching and learning process and to relying heavily on technology before lying out the pedagogy, to paraphrase Drumm’s observation.

In higher education, just as everywhere else, the sudden, forced switch to the online medium for teaching and learning happened without the necessary time to revise and adapt curricula and syllabi to the specific pedagogy for computer-



mediated teaching and learning, without the time to tailor content to fit the delivery mode, and without the time to reconsider learning outcomes for a more realistic scenario of learning. The phenomenon grew globally, with ever growing numbers of universities and colleges closing for traditional face-to-face education (Alexander, 2020). This led to necessary problematisation of the phenomenon in relation to what had been known as online education/remote education. Conceptual and practical consideration rendered the name *emergency remote teaching (and learning)*, an approach that has little in common with established online learning and was also referred to as the ‘great online-learning experiment’ (Zimmerman, 2020).

### Emergency remote teaching vs online learning

The move of instruction to the online mode in higher education can give an added impetus to the move towards including more and more technology into pedagogy. With this, several other benefits can be recognized: flexibility of teaching and learning processes, increased ability to tailor content and modes of delivery to accommodate a wider range of students’ needs and preferences in learning, increased access to activities irrespective of location and distance and many others. However, the speed with which this move happened was unprecedented and allowed almost no time to consider the costs to benefits ratio. Therefore, the term used for the type of instruction caused by the pressing circumstances of the Covid19 pandemic is *emergency remote teaching (and learning)* and not online teaching (and learning).

In a comprehensive and insightful review of research into online instruction, Means, Bakia & Murphy (2014) identified nine dimensions, each with several options, which define online instruction. The nine design options and their variations can be summarized as follows:

Modality	Student role online
- Fully online	- Listen or read
- Blended (between 25% and 50% and over 50% online)	- Complete problems or answer questions
- Web-enabled face-to-face	- Explore simulation and resources
Pacing	- Collaborate with peers
- Self-paced (open entry, open exit)	Online communication
- Class-paced	synchrony
- Class-paced with some self-paced mix	- Asynchronous only
Student-instructor ratio	- Synchronous only
- Under 35 students to 1 instructor	- Some blend of both
- Between 36 and 999 to 1 instructor (with several options in this range)	Source of feedback
- Over 1,000 students to 1 instructor	- Automated
Pedagogy	- Teacher driven
- Expository	- Peers driven
	Role of online assessment
	- Determine if the student is ready for new content
	- Adaptive instruction (the system supports the student based on responses)

- 
- |                             |  |
|-----------------------------|--|
| - Practice                  | - Provide student or teacher with information about learning state |
| - Exploratory               |  |
| - Collaborative             |  |
| Instructor role online      | - Input grade  |
| - Active instruction online | - Identify students at risk of failure                             |
| - Small presence online     |  |
| - None                      |  |

Online instruction described by Means, Bakia and Murphy and implemented widely at various cycles of educational systems, higher education included here, displays grain-level planning for optimum implementation results. Moreover, the nine dimensions are supported by a carefully chosen, tested, and constantly updated infrastructure that brings resources to the teacher and students in the most timely and accessible way.

In contrast, the kind of teaching higher education was forced to adopt recently due to the pandemic crisis had none of the planned, designed, time-proven, or option-laden dimensions of online teaching. It was a sudden halt of face-to-face, or in certain cases, blended instruction, and a jump into a remote scenario without any predictable time-frame. This is the scenario deemed *emergency remote teaching* and, in the given circumstances, its objective was not necessarily to re-create the established educational eco-system as articulated in the curricula and syllabi of different programmes, but rather to provide temporary access to instruction. Decisions to do this were swift, so that a large gap in teaching and learning could be avoided, paying the cost of having little choice of delivery infrastructure, with accessibility as key consideration in making that choice. For most higher education institutions, the underlying hope was that the crisis would be short and whatever loss could be compensated when all returned to the established education design, face-to-face or blended. I will illustrate some of these aspects of emergency remote teaching in contrast to the planned online teaching on a case of language instruction in a Romanian higher education institution. The aim is to show both the disruptive effects of emergency remote teaching and the positive lessons that can be learnt for a better integration of online technology and applications into the future syllabus.

### **A case of remote emergency teaching of languages in higher education**

The higher education institution which constitutes the provider of the focus language courses for the present case study is a top education and research university in Romania with programmes offered in twelve schools ranging from engineering and sciences to arts and humanities specializations. The language courses under discussion here are part of the mainstream mandatory curriculum of engineering students for four semesters, as general and specific-purposes language courses. Instruction is organized both as lectures and seminars. These terms refer not to the mode of delivery but rather to the ration of students to instruction; in lectures there are several administrative groups participating to an instructional session given by one professor, hence a ratio that can range between 50 to over 150 students to one professor; in seminars the ratio is one group (up to 30-32 students) to a professor.

Before the pandemic, language courses in this university were organized exclusively in a face-to-face (F2F) setup. The syllabi provided for teaching and

---

learning activities and tasks based on F2F interaction, student to teacher and peer to peer. The approach to language learning is a communicative one, task based and aiming to fully integrate all macro-skills in the process, at every stage of the learning. In practice, it means that tasks were so designed and sequenced that a learning activity could include, for instance, reading and then discussing the content, speaking and then taking notes based on the discussion, listening and writing down notes, etc. The vast majority of the materials used (textbooks and worksheets) were print materials, with some audio and video and a few online resources mostly for homework or short in-class activities. Officially, there was no blending in the design of the courses, although some flipped learning was provided by the syllabi, as pre-course preparations, especially in the stages delivered as lectures (large classes to on teacher), to save on class time and focus more on practice and discussion of content. In the case of the courses taken as a case-study here, the flipped part was meant to take place on the learning platform EDMODO. A class for each course was opened and much of the support materials were uploaded there for accessibility and for saving time. Students who missed some of the F2F classes could find a summary of the week-to-week content in the form of PowerPoint presentations. In addition, some quizzes were administered via EDMODO in an asynchronous manner, for formative, rather than summative purposes.

When the pandemic situation became critical, all F2F instruction stopped in the university we focus on here. Soon, due to uncertainty and seriousness of the health threat, the management decided that staff and students should engage into online teaching and learning until further notice. There was freedom of choice to which platform, technical solution or technology would best suit each course or subject. The language courses discussed here first switched entirely on the EDMODO platform, as the most convenient solution; students were used to it, had their own accounts, classes were configured and needed only further development as the courses progressed. However, the ‘ugly’ side of this move was soon apparent. Teachers became providers of content, mostly asynchronous, as EDMODO does not have a conferencing/meeting application inbuilt in its learning management system. For a while learning was mostly asynchronous, with the teacher providing content and practice for students to handle at their own pace and time. What the emergency remote teaching lost in its first stage of implementation was the very soul of university education: the learning community. Separated by space and divided by technology shortcomings, students and teachers were limited in how and how often they communicated and could not share promptly each other’s input and feedback to the learning process. At the same time they started realizing the negative effects of social deprivation and the fact that social contact is even more important when it comes to training independent language speakers, as scientific studies show: „...Învățarea, facilitată de contactul social, dezvoltă independența, cel care învață determinându-și singur strategia și tactica vorbirii în baza materialului asimilat” (Braniște, 2016: 25).

From the point of view of education management, the fact that some courses, the language courses discussed here included, in the university were struggling in the asynchronous mode pushed towards a critical technology-related decision, that of adopting and implementing Microsoft Teams as a learning platform across the university. Zooming in to the language courses in focus, the

most important benefit was that MSTeams offers a class-space (the learning environment) as well as a meeting feature for synchronous sessions. The negative side to that was mostly the increased workload of teachers who had to do a complete overhaul of the course. With months of (mostly ‘ugly’) online experience at that moment, the switch to MSTeams was not just one of location, but a more profound one, affecting the content and the design of the classes. The awkwardness of using print materials with online interaction was eliminated by either replacing those materials which did not have an electronic version (unfortunately most available textbooks for specific-purposes language learning do not) with online resources or e-textbooks or electronic worksheets, in-house designed. A lot of practice was re-design with the help of available educational technologies such as apps and features of online platforms (MS Forms, Google Forms, etc.). Shortly, the benefits became apparent. By using available apps and software to make students engage with content and practice individually, while still being in the community synchronously, the language class started to have more of the features of online learning than those of emergency remote teaching. With the benefit of (albeit short) previous experience with online tools for teaching, some planned design features could be included in the syllabus, so that online sessions were not a mere transfer of what used to happen in class to an online virtual medium but a more effective form of remote, technology-mediated teaching and learning. Some of the most challenging aspects were:

- trying to avoid a teacher-centred learning environment by replacing as much as possible the expository pedagogy with collaborative practice (discussion and task-solving in breakout rooms, for instance) and individual, technology mediated practice (teacher created activities with Worwall, Edpuzzle, etc.);
- foregrounding the students’ role as drivers of own learning and fostering autonomy (e.g. by designing assignments where students have to find online resources, evaluate and use them);
- valuing timely individual input and feedback and thus re-creating the learning community of a traditional class (e.g. by making students’ work available to the class for ideas sharing, improvement suggestions, peer-to-peer learning with, for example, Padlet).

### **Conclusion**

More than a year into ‘forced’ emergency remote teaching, the good, the bad and the ugly lessons need to be learnt. Perhaps Drumm’s (op.cit) mantra of ‘pedagogy before technology’ raised the necessary awareness to allow teachers to rethink their practice and keep the ‘emergency’ shortcuts of remote teaching as short as possible. In the case study presented here, this happened with the second stage into the lockdown when a university management decision brought MSTeams as the readily available platform for organizing online teaching, synchronously and asynchronously. Albeit far from established online teaching with its planning and design principles underlying all instructional processes and outcomes from the start, the language teachers’ practice began to incorporate educational technologies where and when pedagogical considerations showed their effectiveness and not just for the sake of using apps and e-tools or because F2F interaction was not possible. The good of it was apparent for all stakeholders – teachers returned to syllabus overhaul as critical starting point of all relevant

---

instruction, while students regained the control of their learning within the community of learning, guided by teachers and peers and engaging with each other and with a variety of technology-mediated resources for learning.

Although beyond the scope of the present discussion, the fact that transition from emergency remote teaching to more principled online learning meant an immense added workload for teachers and students is worth mentioning. Both categories were forced to engage in crash courses on educational technologies and digital solutions for learning, in using and understanding CALL pedagogy and outcomes and many other alike. Whether this is a negative or a positive consequence of the process remains to be decided when the educational sector will be able to return to (perhaps, the new) normal.

### Bibliographical References

Alexander, Bryan . "Coronavirus and higher education resources".  
<https://bryanalexander.org/coronavirus/coronavirus-and-higher-education-resources/>.

Accessed March, 10, 2021.

Braniște, Ludmila. „Rolul dezvoltării competenței comunicative în procesul de predare-învățare-evaluare a limbii române ca limbă străină”, *Studii și cercetări științifice, Seria „Filologie”*, „Plurilingvism și interculturalitate. Textul în context: cuvânt și imagine”, Bacău, Editura Alma Mater, 2016, nr. 35, p. 23-28, ISSN 1224- 841X:  
[http://www.worldcat.org/title/studii-si-cercetari-stiintifice-seria-filologie/oclc/873845991&referer=brief\\_results](http://www.worldcat.org/title/studii-si-cercetari-stiintifice-seria-filologie/oclc/873845991&referer=brief_results)

Drumm, Louise. “Folk pedagogies and pseudo-theories: how lecturers rationalise their digital teaching”. In *Research in Learning Technology*, 2019, <http://dx.doi.org/10.25304/rlt.v27.2094>.

Means, Barbara, Marianne Bakia, and Robert Murphy. *Learning Online: What Research Tells Us about Whether, When and How*, New York: Routledge, 2014.

Zimmerman, Jonathan. "Coronavirus and the Great Online-Learning Experiment," *Chronicle of Higher Education*, March 10, 2020.



**EVENIMENTE, RECENZII ȘI AVIZURI**

**EVENTS, REVIEWS AND OPINION**





## TEHNOLOGIA FORMĂRII COMPETENȚELOR DE TRADUCERE LA STUDENȚII-TRADUCĂTORI

**Carolina DODU-SAVCA**

*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

Tehnologia formării competențelor de traducere la studenții-traducători este titlul tezei de doctor, specialitatea științifică 533. 01 – Pedagogie universitară, în cadrul programului de studii la Ciclul III – Doctorat, cu titlu de manuscris C.Z.U.: 378.091:81'25(043.2), elaborată de Oxana Golubovschi, lector universitar la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Actualitatea decurge din importanța și necesitatea cercetării, iar acestea sunt circumscrise dezvoltării accelerate a pieței profesionale a traducerilor și a presiunilor conexe pe care autoarea le listează în Rezumatul lucrării. Dintre acestea reținem trei direcții principale: cererea sporită pentru traducătorii de înaltă calificare, formarea competențelor profesionale în domeniul de profil, tendințele actuale și de perspectivă în evoluția didacticii limbilor străine.

Cadrul de reflecție al lucrării situează teoria și practica didacticii traducerii și a didacticii limbilor străine în domeniul pedagogiei universitare. Fundamentele teoretice ale cercetării de față sunt prezentate în gama domeniilor vizate și a aspectelor teoretice și conceptuale implicate: de la teoria pedagogiei învățământului superior și praxiologia cercetării pedagogice la industriile/tehnologiile educaționale.

Obiectivele majore pe care le-a fixat autoarea reunesc obiectivele gnoseologic-praxiologice și aplicative ale cercetării, în conformitate cu structura generală a lucrării și în concordanță cu progresul logic al unei teze doctorale. Obiectivele de tip gnoseologic vizează stabilirea reperelor teoretice care deschid ariile de abordare pluridisciplinară – lingvistică, traductologie și psihopedagogie – privind traducerea ca strategie de formare profesională. Obiectivele de tip metodologic și axiologic urmăresc analiza evoluției și dezvoltarea semnificației termenului „competențe de traducere” din perspectiva pregătirii profesionale a studenților-traducători. Obiectivele de tip integrativ-aplicativ sunt axate pe trei sarcini complementare: determinarea nivelurilor de formare a competențelor de traducere ale studenților; elaborarea și validarea experimentală a *tehnologiei de formare* la studenți a competențelor de traducere în context universitar și formularea concluziilor științifice în concordanță cu sugestiile metodologice care vizează dezvoltarea competențelor de traducere ale studenților în perioada formării profesionale inițiale.

Fundamentarea teoretico-științifică pune accent pe descrierea abordărilor metodologice de formare a competențelor de traducere, iar fundamentarea metodologiei cercetării este corelată cu abordările practice asupra formării profesionale a traducătorilor în conformitate cu noile exigențe ale didacticii traducerii și ale pedagogiei universitare.

Cele trei direcții susmenționate tratează trei probleme axiale care demonstrează în ansamblul lucrării o interdependență evidentă. Prima problemă

pusă – cererea sporită pentru traducătorii de înaltă calificare – este implicit și problema formării traducătorilor care la rândul ei le condiționează pe celelalte două probleme de reflecție și analiză: formarea competențelor profesionale și tendințele actuale în evoluția didacticii limbilor străine. Respectiv, modificarea cererii de calificare profesională antrenează modificarea proiectării (reproiectării, reformei și regândirii) învățământului în baza competențelor.

O axă centrală în demersul euristic o constituie studiul traductologiei reprezentate prin modelele de formare a competențelor de traducere și de dezvoltare a acestor competențe prin criterii de evaluare a traducerii și a competențelor traducătorului profesional.

Pistele de cercetare și analiză pe care le proiectează autoarea se bazează pe o serie de acte naționale și europene: Cartea Albă pentru educație și instruire (1995), Strategia învățământului superior din Republica Moldova în contextul procesului Bologna (2004), Rezoluția Consiliului de Miniștri ai Uniunii Europene (UE) cu privire la ameliorarea calității predării-învățării-evaluării limbilor străine în cadrul sistemelor educative ale UE (1995), Cadrul Comun de Referință pentru Limbi (2003/2018), Portofoliul European al Limbilor (2004).

În lucrare și în rezumatul lucrării sunt nuanțate cercetările pedagogice de dată recentă, cu ilustrarea elementelor pertinente din metodologia proiectării curriculum-ului universitar și a tehnologiilor educaționale, inițial evocate în didactica generală, iar mai apoi specificate și dezvoltate în didactica limbilor moderne. În ultima secțiune menționată, sunt exemplificate strategiile comunicative de optimizare a predării și a formării competențelor.

Structural, teza și rezumatul respectă normele de elaborare și redactare, în conformitate cu volumul recomandat, cerințele și sarcinile de investigare și regulile generale de realizare. Calitatea conținutului lucrării este asigurată de structura adecvată, anunțată în *Introducere* (actualitate, noutate, fundamentele teoretice și metodologice, obiectivele specifice) și proiectată în organizarea logică a celor trei părți de bază. Criteriile conceptuale, formal-structurale și funcționale asigură o structurare progresiv-tematică în trei capitole. Subdiviziunile tematice pun accent pe aspectele teoretico-științifice, metodico-practice și empiric-factologice. Abordările și aspectele menționate sunt supuse analizei în concordanță cu reperetele conceptuale ale cercetării care preced și anunță conținutul tezei, organizat în trei capitole: 1. *Repere teoretice lingvistice și psihopedagogice ale competențelor de traducere*; 2. *Cadrul tehnologic al formării competențelor de traducere în învățământul superior*; 3. *Argumente experimentale privind eficiența Tehnologiei de formare a competențelor de traducere la studenții-traducători*; secțiunea finală *Concluzii generale și recomandări*, urmată de *Bibliografie*, *Lista publicațiilor autoarei la tema tezei* și *Adnotare* în trei limbi (în limbile română, rusă și engleză).

Analiza pragmatică este axată pe elucidarea, interpretarea și sistematizarea logică a cercetărilor lingvistice și psihopedagogice ale traductologiei cu reliefaarea competențelor cheie în activitatea de traducere profesională (competența strategică, competența comunicativă, competența instrumental-profesională și competența socioculturală). Interpretarea calitativă a clarificărilor terminologice, conceptuale și metodologice au permis o sintetizare pertinentă asupra didacticii traducerii ilustrată prin „competențe de traducere” în contextul formării profesionale a traducătorilor. Concluziile au caracter sintetic, punctează o viziune de ansamblu asupra situației curente și propun o deschidere teoretic-pragmatică spre perspectiva domeniului de

cercetare și de profil. Recomandările sunt regrupate conceptual și punctate structurat pentru categoriile socioprofesionale vizate și entitățile implicate: actori ai mediului educațional, entități educaționale/universitare, structuri educaționale și elementele conexe, obiectele de cercetare, reformă și instrumentarul de evaluare, cu indicatorii și elementele referențiale.

Lucrarea (și Rezumatul tezei de doctor în științe pedagogice cu titlu de manuscris C.Z.U.: 378.091:811'25(043.2) *Tehnologia formării competențelor de traducere la studenții-traducători*, elaborată de Oxana Golubovschi, lector la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, reprezintă o (re)sursă pertinentă de documentare și informare, destinată specialiștilor în formare sau cu experiență în domeniul vizat. Bibliografic, teza oferă o deschidere tematică pluridisciplinară (lingvistică, traductologie și psihopedagogie), cu referințe în format tradițional și digitalizat, și se adresează unui cerc avizat de cercetători, doctoranzi și masteranzi, specialiști și practicieni în domeniul de profil.

**Aliona GRATI. Chișinău. Morile timpului – eseu de imagologie literară. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2020.**

**Sebastian DRĂGULĂNESCU**

*Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, România*

Cartea Alionei Grati despre orașul Chișinău se constituie ca o istorie stratificată și ca geografie literară deopotrivă, în care autoarea își propune, fără a da un verdict final, să răspundă unei serii de întrebări referitoare la capitala Basarabiei, mai veche și mai nouă: „Un număr de vizitatori străini au creat o galerie de reprezentări imagotipice literare care au impregnat fluxul informațional internațional și au creat, la un moment dat, imaginea în lume a orașului Chișinău. Dar ce a rămas, ce a reținut imaginarul colectiv după trecerea anilor? Care sunt imaginile rezistente, suficient de puternice ca să străbată spații geografice, să reziste timpurilor și schimbărilor de discurs politic, alcătuind astăzi factori de curiozitate și de atracție pentru călătorii interesați de specificul locurilor?” (p. 326). Tendința interogativă rămâne până la sfârșitul volumului conferind posibilitatea continuării ulterioare a carioajului istoriografic. Pornind de la nucleul mitopoetic „târgușor de mai mică însemnătate, așezat pe râul Bâc” (mic afluent de dreapta al Nistrului), nucleu stabilit de către Dimitrie Cantemir, scriitoarea găsește o altă triadă reprezentativă care persistă în memoria colectivă atunci când este vorba despre înfățișarea orașului: celebrul poet Alexandr Pușkin; Dumitru Moruzi, autorul romanului *Pribegi în țară răpită* și... Tony Hawks, un irlandez contemporan, care a regizat filmul minimalist *Tenis cu moldoveni*. Valorizată sentimental de către localnici, cetatea de pe Bâc a fost, de-a lungul timpului, fie nu îndeajuns de apreciată, fie considerată insignifiantă, fie pur și simplu dezagreabilă. Cu toate că este dificilă selectarea celor mai elocvente reprezentări despre ‘orașul din piatră albă’, așa cum este supranumit, autoarea cărții deține abilitatea de a găsi fragmente percutante în acest sens. Mai întâi atrage atenția seria de opinii contrastante ale călătorilor care au descins în Chișinău: țari, regi, diplomați, aristocrați, ofițeri, artiști, scriitori în speță. Un episod deosebit de important în economia volumului, negativ prin implicațiile subiective, dar pozitiv în ordinea reținerii unor aspecte relevante, este acela legat de exilul lui Alexandr Pușkin, „cu o viață mondenă desfășurată în deplinătate, printre ofițerii ruși încărcăți doldora de ideile revoluționare franceze și lansați în discuții pasionante despre filozofia liberală, care aveau loc fie în cadrul reuniunilor Eteriei, fie în loja masonică „Ovidiu” (p. 77). Totuși, opiniile tânărului scriitor rus nu sunt cele mai însemnate în fixarea coordonatelor urbei moldave, starea de dezamăgire și ideea insuportabilității orașului din sud-estul Podișului Central al Moldovei fiind, desigur, proiecția unor tendințe influențate de capriciile vremii. Între vizitatorii notorii, cum îi numește A. Grati, se mai numără Pavel Svinin, Alexandr Veltman și Vladimir Raevski. Urmărind în răspăr câteva dintre dimensiunile cartografice și literare, este pregnant rolul de centru administrativ, economic și politic al orașului din regiunea Basarabia anexate la Rusia, dincolo de veșnica etichetă de târgușor neînsemnat. La un moment dat, în contextul stăpânirii rusești și prin fenomenul

aculturației, „Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, Chișinăul apărea în orizontul de interpretare al celor dinafară ca un oraș gubernial din sudul Rusiei, încartiruind din abundență militari ruși, de unde, de exemplu, țarul Alexandru al II-lea a pornit un alt război împotriva turcilor din Balcani” (p. 328). Între monarhii care au întreprins vizite memorabile în capitala Moldovei de peste Prut se află și regina Elena a României și voievodul de Alba-Iulia, alias regele Mihai. Însă și Carol al II-lea observă, parafrazăm, orașul pitoresc, plin de curiozități. Eseista evocă un moment negativ marcant din istoria orașului, și anume incendierea acestuia la 11 noiembrie 1940 de către forțele de ocupație. Dintre multele perioade de cotropire, se decupează la modul fotografic cele zece săptămâni în care sovieticii l-au recucerit (28 iunie 1940), pe când România Mare se destrăma inexorabil. Acest interval rămâne pe retina memoriei ca un leitmotiv al istoriei în palimpsest a Chișinăului. Mergând invers pe firul istoriei retrospective, autoarea observă forța exclamației regale *Nu vom da nicio bucățică de pământ !*, care însă va rămâne fără acoperire, dar și antologica admonestare făcută de mitropolitul de atunci feței regale, cum că „La noi în sfânta biserică se intră doar cu soția legitimă”. Tot într-o situație ușor parodică se regăsește și atmosfera de *fin-de-siècle* și chiar început de secol XX, prin care se relevă că, de fapt, Chișinăul este un oraș molcom, atemporal, carnavalesc: „În săptămâna blinelor, varianta rusească a carnavalului, viața cotidiană a orașului se suspenda, școlile erau complet închise, iar copiii trimiși în vacanță. Toată suflarea Chișinăului se proiecta într-o altă lume. Petrecerile și vizitele reciproce erau în toi. Carnavalul începea ziua și dura până după miezul nopții. Pe străzi mulțimi agitate și gălăgioase, scăpate de presiunea grijilor cotidiene, dansau vals vienez și mazurcă poloneză până la epuizarea fizică” (p. 241). Asemenea relații, obiective de altfel, se situează, mai mult sau mai puțin, în relație de contiguitate cu acelea care transpar din paginile literațiilor. Gala Galaction observă imaginea sumbră a orașului, iar profesorul Onisifor Ghibu decelează sintagma *această stranie provincie țaristă*. De asemenea, Geo Bogza urmărește, în *capitala celei mai blestemate provincii*, viața sordidă, ascunsă, de noapte, pe care o aseamănă misterelor Londrei. „Faptele locului, sărăcia care omologa deopotrivă boschetarii, prostituatele, soldații demobilizați și învățătorii preparând un examen îi dădeau dovezi uluitoare de corupere a bunului-simț” (p. 287), adaugă în mod convingător cercetătoarea. Alt reporter, în sensul larg al cuvântului, este Al. Robot, care scrutează, la rândul lui, *pajurile mizeriei chișinăuiene*, decadența perpetuă a urbei și limburile ei concentrice. La un moment dat, autoarea înserează în traseul imagologic al volumului, vizita unor figuri tulburătoare, din iarna lui 1914, cum ar fi Vladimir Maiakovski, Vasili Kamenski, David Burliuk, scriitori revoluționari și futuriști, care au scandalizat lumea și au câștigat audiență deopotrivă.

Un alt clișeu caracteristic regiunii este alternanța iluzorie de suflet românesc și suflet rusesc, un amestec de propensiune mistică și avânt revoluționar, ambele incluse într-un soi de energetism moldav. Atunci când este distrusă redacția ziarului „Basarabia” (1907), și ulterior Pan Halippa și Ion Pelivan se retrag la Iași, accentele autocrației rusești se intensifică în mare măsură. În contextul general, elementul tipic moldovenesc, autohton, este echivalentul unui adevărat cernoziom uman, cu potențialități nebănuite, dar veșnic subminate de puterea străină. De altminteri, o figură importantă care se pronunță asupra specificului zonei este cunoscutul Ion Petrovici care, în 1923, subliniază anacronismul funciar al locului. Mai înainte, prin 1918, N. Crainic era atent la *interfața rusească*, după cum o

denumește istoricul literar Grati, îmbinare de maiestruozitate intimidantă și existență derizorie. Conservatorul Al. Marghiloman percepe, pe bună dreptate, un fel de slow-mood fără egal al vieții basarabenești, o constantă încă de actualitate. Ștefan Ciobanu, în schimb, accentuează *caracterul european* al orașului. Între diversele straturi mitice și imagologice, se strecoară și pogromul de la Chișinău, din 1903, despre care scriitoarea notează în mod pertinent: „Ironia sorții a fost ca un popor care nu mai ținea cârma vaporului numit Istorie deja de secole, un popor decimat în războaie străine, fixat în roluri secundare, neimplicat în viața urbei decât pentru a servi și a furniza produse agricole, să genereze o opinie publică internațională de xenofobi, de criminali omorând cu sânge rece copii și femei.” (p. 190). Altădată, amestecul limbilor și mixturile sufletești sunt revelate cu asupra de măsură. Spiritul imitației este descoperit, și cu altă ocazie, de către marele istoric Nicolae Iorga, mai ales în înfățișarea orașului, dar și în simbolismul generic. Totodată, „Noii moldoveni ruși de la oraș aveau o identitate scindată. Mai întâi, cu toată educația lor panslavistă, după cum arată Dumitru Moruzi, niciunul din cei care formau inteligența basarabeană nu rămânea indiferent la auzul vreunei doine îndrăgite în copilărie pe moșiile părinților. În aceste clipe, ființa lor națională își revendica supremația, instinctul apartenenței la cutumele și credințele, obiceiurile și ritmurile vieții țărănești, predispunându-i la o reevaluare de interogații identitare” (p. 174). Pentru rușii înșiși, dimpotrivă, orașul nu are mai nimic rusesc, ba chiar *Chișinăul este un oraș uimitor*. Natura lui duală, statornică și schimbătoare, este surprinsă în tabloul morilor de vânt sau de apă, specifice zonei, mai ales în perioada Războiului de Independență. Alt reper, bulevardul Alexandrovskiaia, care a fost vreme îndelungată artera principală, vine să întregască fizionomia citadină cu semnele ei particulare. Catedrala Mitropolitană este un alt edificiu important în viața spirituală moldovenească: „În ordinea pe care ritualurile și festivitățile regale ale timpurilor au statornicit-o, itinerarul monarhilor care soseau la Chișinău în vizite oficiale prevedea mai întâi de toate descinderea în acest centru simbolic. Țarii și țarinele Rusiei, regii și reginele României, marii duci și marile ducese, principii și principesele respectau protocolul oficiat în perimetrul elegantei clădiri de cult” (p. 152).

Pribegia, restriștea, bejenia reprezintă iarăși o triadă paradigmatică, mai ales pentru trecutul mai îndepărtat al teritoriului chișinăuean, începând de la opresorii turci, tătari sau cazaci, și continuând cu asupritorii ruși. Paradoxal este că modelul oriental negativ impus de otomani nu a fost înlocuit cu acela pretins iluminist oferit de Imperiul Țarist, ci doar cu o orânduire care nu era nici adecvată, nici benefică, nici nu se plia pe mentalitățile tradiționale basarabene. Având o poziționare oarecum strategică, *reper topografic de orientare spre vadul Nistrului pe Drumul Moldovenesc ce unea orașul Lemberg cu Marea Neagră și Crimeea*, era de la sine înțeles că orașul menționat s-a aflat vreme îndelungată, după cum se exprimă autoarea, în calea războaielor imperiale. De cele mai multe ori, subtitlurile-extrase din scrieri literare ori geografice sintetizează la modul optim această situație la răscruce de câmpuri de forțe și de interese, ori chiar de vremuri: *Pribegi în țară răpită, Oraș blestemat, Kischineff în atenția lumii; Ca și Roma, este așezat pe câteva coline, În nemărginirea sură* etc. Apoi, pe la 1869, „morfologia Chișinăului se schimbă iar, primind în sânul societății sale pe tinerii dvoreni, fii ai boierilor moldoveni, care se întorceau acasă de prin academiile și universitățile rusești metamorfozați” (p. 144). Accentele fanariote se voiau spulberate cumva

prin intermediul educației, instruirii ori cultivării unui mental colectiv cu pretenții de emancipare. În altă ordine de idei, însuși Lev Tolstoi, în calitate de tânăr sublocotenent în vechea armată rusă dunăreană, în drum spre București, amintea că *Destinul acestui popor este înduioșător și trist*. În cuprinsul secțiunii *Mituri literare și povești de speriat lumea civilizată*, exegeta Aliona Grati înfățișează în mod admirabil seratele și balurile frecvente din casa proprietarului Iordache Vartolomeu, organizate în cinstea protipendadei, ofițerilor și doamnelor din înalta societate, cu acea atmosferă aparentă de *dolce far niente* din vremea Eteriei de la 1821. În acest context, mai larg, este iarăși interesant de observat că orașul respectiv este asociat, mai ales de străini, ba cu un *locus* blând, primitiv, cu accente italice în climă și vinuri savuroase, ba cu un ținut ostil, mai degrabă friguros, septentrional. Eterna ambivalență a orașului este surprinsă involuntar la modul aproape ficțional de către polonezul Jozef Ignacy Kraszewski prin 1843, strada principală, Millionnaia, care îl despărțea în două, fiind un „reper spațial al orașului, trimitând la ideea de greutate și gravitate, care, în acea vreme, își depășea geografia medievală a așezării pe pantă în favoarea unui spațiu urban al echilibrului între vechi și nou” (p. 332). În sfârșit, compoziția etnică amestecată a zonei, incluzând maloruși, evrei, turci, greci, armeni, bulgari, nemți, polonezi, găgăuzi, ba chiar și suedezi, exprimă în mod plastic un mozaic sufletesc de neînchipuit, dar și efluviile psihologizante regăsite în relatările scriitorilor despre Chișinău. *Caracterul cosmopolit al unui mediu populat de etnii diferite, ale căror egalitate era asigurată de regalitate, conferea orașului un plus de atractivitate* (p. 336), mai adaugă criticul literar A. Grati despre anul 1917. Combinând analiza stilistică pertinentă cu aplecarea vădită către studiile culturale, cartea induce imaginea unui micro-cosmos urban palpabil și inefabil în același timp. Cu toate că nu beneficiază de notorietatea altor orașe europene precum Londra, Parisul, Berlinul, capitala Basarabiei dezarmează vizitatorul și îl seduce întrucâtva, îi promite unele delicii și îl abandonează subit în mijlocul unei aparente degradingolade. Mai mult, „Poveștile fabuloase ale vizitatorilor care se strecoară în copilăria orașului și chiar în sălașul preistoriei lui despre cascada de sub dealul Mazarachi, râul Bâc și Cheile lui, cetatea antică cu galerii subterane și bazarul babilonic îi completează mitologia exportată dincolo de granițele lumii” (p. 338).

Volumul devine cu atât mai fascinant, cu cât este completat și de o serie de fotografii de epocă cuprinzând planuri topografice, imagini de conace boierești ori simple case de la țară, desene ori caricaturi de epocă, instantanee ale vizitelor imperiale ori regale (țarul Alexandru al doilea, țarina Maria Alexandrovna, regele Carol al II-lea, regina-mamă Elena, regina Maria, regele Mihai al României), peisaje cu șatre de țigani ori convoaie de cărbunari, unghere de la periferia orașului, Piața Paradelor, clădirea Mitropoliei, Turnul Pompierilor, Arcul de Triumf, Turnul Dezrobirii Basarabiei (de la Ghidighici), grupuri de soldați ruși în diverse circumstanțe, gravuri și portrete, decupaje din presa vremii (românești, rusești, europene), dar mai ales, tabloul morilor de vânt ca alegorie-cheie pentru înțelegerea unui destin involburat și, totuși, statornic. Spre final, destul de consistentă, aproape zece pagini, secțiunea de note și referințe bibliografice deține o certă valoare explicativă și chiar pedagogică în ansamblul volumului. În plus, două liste cronologice binevenite de călători-scriitori, dar și de desenatori-fotografi care au vizitat Chișinăul, întregesc receptarea finală. Camuflând cu pricepere nuanțele subiective, hermeneuta Aliona Grati oferă lectorilor, români sau străini,

într-o manieră profesionistă, o relatare echilibrată și o înfățișare elocventă a trăsăturilor caracteristice a orașului din care, în cele din urmă, face parte integrantă.



## **PROFESORUL NATAN GRINBAUM: MODEL DE EXIGENȚĂ DIDACTICĂ ȘI ȘTIINȚIFICĂ**

**Nicolae CHIRICENCU**

*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

### **Perioada de debut**

După ce a absolvit Gimnaziul de băieți “Henryk Sienkiewicz” din Czestochowa, Natan Grinbaum a ales filologia clasică ca specializare și în anul 1934 a fost înmatriculat la Facultatea de Lirere a Universității din Varșovia, unde printre profesorii lui de atunci au fost astfel de oameni de știință ca binecunoscutul elenist Alexander Turyn și expertul în ale limbii și literaturii latine Kazimierz Kumanecky. În acea perioadă în Polonia, filologia clasică se afla la un nivel remarcabil, determinat în primul rând de numele lui Faddey Zelinsky, celebrul cercetător al operei lui Eschyl, care la începutul anilor 1920 și-a părăsit profesoratul la Universitatea din Petrograd și s-a transferat în Polonia. Filologii clasici polonezi mențineau pe atunci strânse contacte cu școala lingvistică franceză. Este suficient să amintim că Jerzy Kurilovici a aparținut cercului de studenți ai lui Antoine Meillet. În anii 1930, filologia clasică poloneză ocupa un loc de frunte printre școlile științifice; multe dintre disertațiile din acea vreme sunt citate până astăzi. În această atmosferă Nathan Grinbaum și-a petrecut anii de studenție, care au culminat cu obținerea diplomiei de master în anul 1938. Printre profesorii săi de la Universitatea din Varșovia, Natan Grinbaum îi numește, în primul rând, pe profesorii Alexander Turin și Kazimir Kumanetsky.

După ce a absolvit în 1938 universitatea (cu prezentarea tezei în limba latină), cu diploma de master de la Universitatea din Varșovia și cu diploma din 1939 a cursului de un an „Pedagogikum“ (tot de la universitate), N.S. Grinbaum intenționa să îmbrățișeze cariera de cercetător științific. Partiția Poloniei în 1939 și începutul celui de-al doilea război mondial l-au forțat să părăsească Polonia. La sfârșitul anului 1939 a ajuns în orașul Lvov, care după partiție devenise oraș sovietic. De aici, la începutul anului 1940, împreună cu viitoarea sa soție - Ianina Lvovna Neumark - a fost repartizat în orașul Pavlovo-pe-Oka din regiunea Gorki. Nathan Solomonovici a lucrat profesor de limbă franceză și germană la școală Nr 3. În anii 1944 - 1945 a fost Directorul școlii de băieți Nr 2, iar Ianina Lvovna - asistentă de laborator și soră medicală într-un spital în evacuare.

Să reînceapă activitatea de cercetare științifică N. S. Grinbaum reușește abia după război, intrând în octombrie 1945 la școală doctorală a Departamentului Filologie Clasică a Universității din Leningrad. Academicianul I. I. Tolstoi i-a fost profesorul-consultant. Orele de doctorand N. S. Grinbaum le îmbina cu munca, predând studenților limba greacă veche și limba latină. În paralel era latinistul din cadrul Institutului Pedagogic "Pokrovsky". În acești ani tânărul specialist și-a definit cercul intereselor sale științifice - limbajul liricii corale antice grecești. Teza de doctorat "The Language of Alkey - Libajul liricii corale a lui Alceu", susținută în iunie 1948, a fost prima lucrare serioasă în domeniul ales.

Despre anii de studii Natan Solomonovici își amintea ca de o perioadă importantă de formare profesională, care în mare măsură se datorează prelegerilor profesorilor A. V. Desnitskaya (probleme de lingvistică generală), O.M. Freudenberg (preocupări de normele limbii literare grecești), I.M. Tronsky (istoria limbii latine), B. V. Kazansky (tragedia veche greacă), S. Ya. Lurie (opera poetesei Sappho), precum și citirea comentată a operii lui Lucretius cu Ya. Borovsky. În cadrul acestor studii intensive, după cum mărturisea N. S. Grinbaum, la recomandarea lui S. Ya. Lurie a scris primul său articol.

### **Activitatea didactică și științifică în Moldova**

După absolvirea doctoraturii în 1948 a primit instrucțiuni de ghidare pentru a lucra la Chișinău. În viața lui N.S. Grinbaum și I. L. Neumark începe o nouă perioadă de activitate. Timp de 30 de ani a lucrat la Chișinău: la Institutul Pedagogic de Stat (actualmente Universitatea de Stat) “Ion Creangă” (1948-1960) și la Universitatea de Stat din Chișinău (1960-1978). La Institutul Pedagogic a fost decanul Facultății de Limbi Străine și a condus Catedra de limbă franceză, iar la Universitatea de Stat - Departamentul de Limbi Moderne (1960-1965), și din 1965 până în 1978 - Departamentul de Filologie Clasică. În același timp, cu mare abnegație și entuziasm studiază problema limbii literare grecești, explorează limbajul liricii lui Pindar în comparație cu limbajul eposului lui Homer și cu diferite alte dialecte grecești, precum și cu materialele cu totul noi pentru acele vremuri – limbajul inscripțiilor miceniene, doar decurând deciptate.

În edițiile sovietice și din alte țări ale timpului a apărut articolele și rapoartele lui N.S. Grinbaum cu privire la micenologie și baza dialectală a liricii corale, în care se investighează și se compară limba inscripțiilor cretano-miceniene și a inscripțiilor din Tesalia, Attica și Creta cu limbajul liricii lui Pindar. Până la sfârșitul anilor '60 această imensă lucrare a fost finalizată în monografia „Limbajul liricii lui Pindar“, prezentată pentru obținerea gradului de doctor în științe filologice și susținută în iunie 1969 la Universitatea de Stat din Moscova. Monografia profesorului Natan Grinbaum cu rezultatele investigațiilor de doctorat a fost editată în anul Chișinău (Н. С. Гринбаум, Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар), Кишинев, 1973). Monografia este consacrată problemei apariției limbajelor literare grecești, în special a formării limbajului liricii corale grecești. Obiectul cercetării este limbajul reprezentantului principal al liricii corale antice grecești – Pindar (în greacă: Πίνδαρος, în latină: Pindarus). Concluziile monografiei înfirmă ideile despre specificul lingvistic/langangier al liricii corale grecești și originile ei, stabilite în știință în perioada anterioară. Natan Grinbaum respinge teza despre dependența predominantă a limbajului poeziei lirice corale ca fiind influențat de cel din poemele homeriene, stabilește legăturile acestui limbaj directe cu zona arhaică a limbii pre-doriene din perioada Cretano-Miceniă, subliniază natura obiectivă a formării sale și respectarea legiților generale de formare istorică a limbajelor specifice genurilor literare.

Profesorul Natan Grinbaum a scris multe articole referitor la procesul literar din Grecia și Roma antică, precum și concret despre anumiți autori antici greci și latini pentru „Enciclopedia Moldovei sovietice“. Sub redacția științifică a prof. N. S. Grinbaum (împreună cu prof. Nicanor Rusu) și cu prefața sa a editat prima traducere chișinăuneană în limba română de Nicolai Costenco a „Odiseei“ (1979). În cele din urmă, cu participarea activă a prof. Grinbaum s-a editat și a fost publicat

primul *Manual de limba latină* pentru grupele românești din universitățile din Moldova sovietică (în 1966, ediția a doua în 1972). În 1973, Prezidiul Sovietului Suprem al RSS Moldovenești îi acordă profesorului N.S. Grinbaum titlul onorific „Emerit lucrător de știință al RSSM.“

Anii următori sunt marcați de o nouă creștere a activității științifice a lui Nathan Solomonovici. El explorează monumente epigrafice și noi inscripții grecești; aborbează problema limbajului liricii corale ca sursă istoriografică; publică lucrări cu privire la limba altor poeți greci - reprezentanți ai genului liric - Alcman, Stesichor, Simonides, Pindar, Bacchylides. Studiile mai sus menționate referitoare la limbajele proeminenților reprezentanți ai liricii corale antice grecești l-a condus pe autorul publicațiilor sale la următoarele concluzii despre baza dialectală a acestor limbaje:

**Alkman** (secolul VII a.Chr.). Principalele componente ale limbajului lui Alkman sunt dialectele protoionian și eolian. Elementele dorian și laconian sunt o reflectare de către poet a nuanțelor dialectului local.

**Stesichor** (secolele VII-VI a.Chr.). Baza limbajului poetic al lui Stesichor este o anumită variantă de koine eolian-protoioniană, în care protoionianul este componenta predominantă.

**Simonides** (secolele VI-V a.Chr.). Cel mai semnificativ în limba lui Simonides a fost o proporție a fenomenelor protoionice asociate modelelor de bază nominale și verbale. Bazele limbajului său sunt koine eolian-protoionian.

**Pindar** (secolele VI-V a.Chr.). Limba lui Pindar nu se bazează pe dialectul dorian și nici pe epic, ci pe koine eolian-protoionian.

**Bacchylides** (secolele VI-V a.Chr.). Limbajul principal și definitiv al lui Vakhilid este componenta dialectică aheo-protoionică, cu o ușoară stratificare a dialectului eolian.

Meritul științific al profesorului Natan Grinbaum constă în primul rând în abordarea fundamental nouă la caracterizarea limbajului specific al liricii corale. În studiile sale, a ajuns la concluzia că limbajul coral este mai vechi, mai anterior în timp decât limba lirică a poeziei epice, datează din surse mai anterioare și are o tradiție veche de secole. La baza limbajului liric coral nu este dialectul dorian sau limbajul poemelor epice ale lui Homer, ci este koine proto-ionian-eolian, un supra-dialect poetic specific, conceput expres pentru a servi genul liricii corale. La fel precum și limba lui Homer a fost rezultatul adaptării unui alt supra-dialect străvechi, creat pentru necesitățile poeziei epice.

Decriptarea în anul 1952 a scrisului liniar B de către cercetătorii englezi Michael Ventris și John Chadwick și recunoașterea faptului că tabletele Cretano-Miceniene, *Tablete miceniene cretane din sec. XIV-XII. î. e. n.*, descoperite în zona sudică a lumii miceniene, sunt scrise în limba greacă, a făcut o adevărată senzație în comunitatea științifică a multor țări. Printre cei care au recunoscut necondiționat corectitudinea și în cele din urmă au și apreciat excepționala semnificație a descoperirii, a fost, de asemenea, și omul de știință N.S. Grinbaum.

Formarea limbajului poeziei corale se asociază cu activitățile unor remarcabili poeți. Totuși, după cum este bine cunoscut, formarea limbajului oricărui gen poetic este un proces obiectiv, întotdeauna condiționat de concrete motive socio-istorice. Formarea limbajului liricii corale a fost, de asemenea, asociată cu anumite condiții prealabile pentru dezvoltarea istorică a Greciei antice. Natura arhaică a genului în sine și natura cultă a cânturilor ne permit să atribuim

apariția acestui gen literar la cea mai timpurie etapă în procesul de formare a culturii grecești. Până la investigațiile profesorului N. S. Grinbaum, opinia științifică obișnuia să orienteze originea limbajului oricărui gen poetic grecesc la poemele epice ale lui Homer. După descifrarea/decriptarea scrisului liniar B al fragmentelor cretano-miceniene, a devenit evident că originile chiar și a însuși limbajului epic datează din epoca miceniană și dezvoltarea anumitor genuri de poezie greacă ar fi putut avea loc independent de epopeea homeriană. În special, s-a prezentat o serie de argumente conform cărora unul dintre aceste tipuri poetice era lirica corală. În limbajul liricii corale s-au descoperit fenomene de limbaj care nu erau reprezentate în opera epică a lui Homer, dar care sunt atestate în inscripțiile cretano-miceniene, anterioare în timp, - din secolele XIV-XII. a.Ch.

Presupunerea existenței reale în Grecia timpurie a unui mediu lingvistic, care a servit ca bază pentru limbajul al liricii corale, l-a determinat pe prof. N. S. Grinbaum să caute și să descopere urme ale acestui limbaj în material epigrafic. Cercetările ce au durat ani îndelungași au arătat că în inscripțiile în proză din secolele VI-IV. î.Hr. un număr dintre cele mai vechi centre din Grecia continentală și la marginea lumii grecești au păstrat multe elemente lingvistice caracteristice limbajului poeziei corale, inclusiv cele care nu se găsesc la Homer. S-a dovedit că fenomenele lingvistice comune se găsesc, pe de o parte, în zonele din Grecia care nu au fost supuse invaziei doriene (Attica, Arcadia, Pelasgiotida, Asia Mică și Egipt) și, pe de altă parte, în teritoriile ocupate de doriene (Phocida, Argolida, Creta și Sicilia); aici ele sunt asociate cu stratul lingvistic dorian. Cele mai indicate în acest sens sunt inscripțiile poliseelor: Larissa (Tesalia), Eleusis (Attica), Tegea și Mantinea (Arcadia), Delphi (Phocida), Argos și Epidaurus (Argolida), Gortyna (Creta), Theos și Efes (Asia Mică), Heraclea (Italia). Deci, considerațiile de mai sus, de natură generală, nu vorbesc în susținerea teoriei despre bazele dialectala doriană a limbajului liricii corale antice grecești. La cele de mai sus, se poate adăuga că însuși conceptul bazei dialectului dorian este interpretat de cercetători în moduri diferite. Unii îl văd ca fiind dialectul dorian al Peloponezului, alții ca un dialect literar artificial, pe care nimeni nu îl conceptualiza. Nici unii, nici ceilalți nu își susțin ipotezele cu dovezi convingătoare.

Principalul argument prezentat în sprijinul tezei despre caracterul dorian al limbajului coral este vocala unghi  $\alpha$  în loc de  $\eta$ , care se găsește la toți poezii ai acestui gen literar. În conformitate cu tradiția datând din gramaticile antice, *vocala lungă  $\alpha$*  este o trăsătură caracteristică a dialectului dorian. Totuși, după cum se știe,  *$\alpha$  lung* se găsește și în alte dialecte grecești (cu excepția celui): în cele tesaliene, arcadiene, cele de pe insula Lesbos etc., texte din secolele XIV-XII. î. Hr., adică a servit ca vocalizare generală pentru dialectele grecești din mileniul II î.Hr. O altă caracteristică importantă a dialectului dorian, până de curând, era considerată ca terminațiile verbale a treia persoană sing. și plur.  $-\tau$ ,  $-\nu\tau$ . În prezent, cercetătorii sunt înclinați să vadă în ele arhaisme comune grecești care au supraviețuit până în epoca clasică.

Pe timpuri, în URSS existau Consiliile unionale pentru discipline academice din învățământul universitar. Specialiștii de ramură se întruneau anual la conferințe științifice consacrate unei anumite probleme din domeniul respectivei discipline. Participanții la astfel de conferințe se cunoșteau destul de bine între dânșii, deoarece în acea perioadă cadrele didactice din învățământul universitar o dată la cinci ani de activitate treceau, în mod obligatoriu, stagierile de un semestru la

Institutul de Formare Continuă al Universității “M.V.Lomonosov” din Moscova. De o mare importanță era, în așa caz, și schimbul de experiență ce-și împărtășeau colegii de ramură la astfel de întruniri.

Aceste conferințe aveau loc în anumite centre universitare, unde existau catedre de specializare la disciplina Filologie Clasică. Un eveniment de mare prestigiu pentru Universitate se considera dreptul de a găzdui o ediție a acestei Conferințe. Faptul că orașul Chișinău a fost gazda ediției din anul 1975 a Consiliului unional pentru probleme de Antichitate, Medievală și Limbi Clasice este meritul profesorului N.S. Grinbaum. La Universitatea de Stat din Chișinău de mai mulți ani exista de acum Catedra Filologie Clasică și în anul universitar/academic 1975-76 a absolvit grupul primei promoții cu specializarea *Profesor de limba română și limba latină*.

### **Activitatea științifică la Leningrad (Sankt Petersburg)**

În 1979, după pensionare, N. S. Grinbaum a trecut cu traiul la Leningrad și pe parcursul primului an universitar a desfășurat un curs special la Departamentul de Filologie Clasică al Universității de Stat din Leningrad. Activitatea ulterioară a fost foarte puțin legată de principalele interese științifice ale lui Natan Solomonovici: pentru mai mult de zece ani a activat profesor de limba latină la un colegiu de medicină. O elementară ieșire în învățământul universitar i s-a oferit prin prelegerile pe care N. S. Grinbaum le-a ținut la universitățile din Moscova, Leningrad și Tbilisi.

Aceste studii constituie principalul domeniu al gândirii științifice a lui N. S. Grinbaum, pentru autor, micenologia a fost mai degrabă o disciplină care i-a permis să privească materialele poeziei lirice grecești dintr-un nou punct de vedere. Astfel, cu o privire superficială se poate părea că, în studiile științifice ale lui N. S. Grinbaum, micenologia ocupă o poziție oarecum subordonată. Dar aceasta este o părere care nu ia în considerare imaginea generală a dezvoltării micenologiei în perioada cuprinsă între anii 1953 și 1989.

Mulțumită permanentelor publicații periodice ale lui N. S. Grinbaum, - fie că era vorba despre revizuirile și rapoartele de la conferințele, la care era participant, fie că de analizele noilor ipoteze și interpretări, - atenția comunității științifice a fost menținută asupra unor probleme fundamentale, dintre care în primul rând trebuie menționată problema continuității culturii grecești din mileniiile II-I î. Hr., la dezvoltarea limbii grecești vechi.

La mijlocul anilor 70, prof. Nathan Grinbaum fusese preocupat de problema evoluției și funcționării limbajelor genurilor literare grecești antice în ansamblu. În anii 1977-1980, luând în considerare atât problemele metodologice ale studierii variantei comune literare a limbii grecești din antichitate, cât și, în mod consecvent, a tuturor celor mai importante etape de evoluție ale acesteia. Rezultatul multor ani de cercetare a fost monografia „Formele timpurii de limbaje literare (limba greacă veche). De la perioada miceniană și post-miceniană până la perioada elenistică târzie”, care a văzut lumina tiparului în anul 1984. Cercetările profesorului Grinbaum despre limba poeziei corale și problemele generale de evoluție ale limbii literare grecești antice au fost apreciate și s-au bucurat de recunoaștere din partea comunității științifice din țară și din străinătate.

Fiind înaintat cu vârsta, N. S. Grinbaum continuă să lucreze la articole, participă la conferințe științifice și simpozioane consacrate problemelor de evoluție

a limbilor clasice și cele referitoare la procesul literar din Grecia antică. Conferințele care au avut loc în toată această perioadă de timp la Sankt Petersburg. Rezultatul acestei activități este colecția/Culegerea de articole noi ale profesorului N. S. Grinbaum, dedicată de asemenea studiului limbii celui mai mare poet antic grec Pindar. Culegerea de articole a fost publicată în anul 2007. Bibliografia generală a publicației conține mai mult de 200 de titluri.

### **În loc de concluzii**

Profesorul Natan Solomonovici Grinbaum și-a petrecut în orașul natal Tomaszów Mazowiecki doar numai copilăria. Cu toate acestea, anii copilăriei au fost cei mai fericiți ani ai săi, petrecuți într-o familie mare și prietenoasă. Tânărul Natan a evitat soarta tragică a celor mai mulți dintre locuitorii de origine evreiască din orașul Tomaszów Mazowiecki numai datorită faptului că a urmat drumul pribegiei. Activând viața întreagă printre străini, el a reprezentat cu mândrie și demnitate profesională orașul natal, a muncit cu ardoare și mereu a avansat în cariera de om de știință. Astfel el și-a adus contribuțiile, ca numele unui fiu al orașului său natal Tomaszów Mazowiecki să intre în istoria științei filologice.

Manifestând pasiune pentru gândirea filologică într-un oraș industrial din care provine, studentul Natan Grinbaum și-a urmat interesele științifice la universitățile din Varșovia și Leningrad, astfel ca vitorul profesor universitar doctorul N.S.Grinbaum a reușit să devină șef al două departamente filologice (clasic și romanic) din capitala Moldovei Chișinău. Profesorul N.S.Grinbaum este considerat astăzi unul dintre notorii exploratori ai studiilor elenice și miceniene din Europa de Est.

În îndelungata sa carieră științifică, profesorul N. S. Grinbaum, plecând de la sugestia exprimată de Antoine Meyet că, în afară de anumite forme ale aoristului în  $-\xi\alpha$ , în limbajul cânturilor liricii corale antice grecești nu există nimic dorian (A. Meillet. 1965, p. 211), ca să confirme autenticitatea acestei ipoteze, a studiat minuțios lexicul, morfologia verbului și a numelui nu numai din opera lirică corală a principalului reprezentant al acestui gen literar- Pindar, ci și a celor mai reprezentativi autori ai poeziei corale: Alkman (sec. VII î.Hr.), Stesichor (sec. VII-VI î.Hr.), Simonide (sec. VI-V î. Hr.), Bacchylides (sec. VI-V î. Hr.).

## Note

---

## Note

---